

<https://doi.org/10.58193/ilu.1785>

## Karlovarský festival jako platforma kulturní výměny i zbraň hybridní války

Jindřiška Bláhová, ed., *Proplétání světů: Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války* (Praha: Národní filmový archiv, 2023).

Ondřej Zach (Univerzita Palackého, Česká republika)

Kolektivní monografie *Proplétání světů* je prvním soudobým pokusem o zpracování dějin karlovarského filmového festivalu do roku 1990. Tedy období, jež se v souvislosti s nejstarší a nejdůležitější filmovou přehlídkou u nás snažíme spíše zapomenout nebo se vůči němu pro jeho spojení s komunistickou historií různými způsoby vymezujeme. Tak to alespoň vidí ve svém „Úvodu“ editorka knihy a autorka tří kapitol Jindřiška Bláhová. Deklaruje záměr vyrovnat se se zjednodušujícím pohledem na předrevoluční éru, souvisejícím s „vyhroceně antikomunistickou rétorikou transformační dekády“ (17) a s deficitem výzkumné pozornosti věnované kulturním institucím socialistické éry, a chce přinést radikálně nové čtení minulosti současného filmového svátku. Publikace usiluje dokázat, že festival před rokem 1990 nebyl jen uzavřen v bublině komunistické ideologie, ale v kontextu tehdejší národní i mezinárodní politiky byl důležitým prostorem kulturní výměny mezi Východem a Západem.

Namísto běžného chronologického uspořádání strukturuje Bláhová knihu pomocí „tematických řezů“ (25). Takový přístup umožňuje autorům orientovat se na aspekty festivalu, jež v současných „zautomatizovaných předpokladech o funkcích a roli festivalu během studené války“ (20) podle editorky chyběly. Dlouhá historie festivalu se díky tomu otevírá interpretacím, v „nichž ani zdaleka nehrají prim politika a ideologie v komunistické diktatuře“ (20). Se zřejmou inspirací v historiografických konceptech každodennosti a revizionismu se tak kniha pokouší rozebrat velkou ideologickou historii festivalu na dílčí „malé“ dějiny jeho programové a provozní praxe, se značnou pozorností věnovanou rovněž přesahům do dalších kulturních, společenských i ekonomických oblastí na úrovni lokální (jako je například sféra filmové distribuce nebo práce s publikem) i přeshraniční, kam patří vztah festivalu k zahraničním mezinárodním přehlídkám, jeho význam v rámci kinematografií východního bloku i úloha při zviditelňování rozvíjejících se kinematografií globálního Jihu.

Na tomto základě je práce rozdělena do čtyř kapitol rámuujících jednotlivé tematické okruhy: 1) vznik a zařazení MFF Karlovy Vary v kontextu poválečného fenoménu mezinárodních filmových festivalů, 2) vývoj jeho role v rámci zemí socialistického tábora i politiky internacionalismu, expanze takzvané pokrokové kultury a fenoménu socialistické modernity, 3) úloha festivalu v kulturním transferu mezi Východem a Západem a 4) jeho globální pozice na ose Sever – Jih a ve vzájemném ideovém i distribučně-ekonomickém vztahu východního bloku s behemotem Hollywoodu. Skutečnost, že tato rétorická vnější struktura nakonec nekoresponduje zcela přesně s obsahem zařazených příspěvků, lze

spíše než za nedostatek považovat za klad: jednotlivé texty se v souladu s intencí editorky ve svých tématech různě překrývají a funkčně doplňují.

Stejně kladně lze vnímat skutečnost, že přes deklarovaný revizionistický étos se jednotlivé kapitoly někdy zdají spíše potvrzovat „Úvodem“ kritizované chápání předrevolučního festivalu jako „ideologicky zdiskreditované akce“, než aby jej zcela vyvracely. V konečném efektu se totiž právě tím naplňuje chválná ambice autorského kolektivu představit karlovarský festival jako mnohohrstevnatou a komplexní „východoevropskou kulturní instituci“ (19) a ústí do neméně mnohohrstevnatého textu, pestrého tematicky i co do úhlů pohledu. Tento přístup čtenáři dovoluje nalézat si v textu své osobní vektory, jež pak může ve více než pětisetstránkové publikaci sledovat napříč různými příspěvky i syntetizovat do svých vlastních závěrů. O něco takového se nyní pokusí i tato reflexe.

### Podoby mezinárodnosti

Při čtení se pro mne ústředními liniemi monografie staly tři texty Jindřišky Bláhové, věnované povýtce historii festivalu a jeho ideologických paradigm, a tři texty Jaromíra Blažejovského, jež tato paradigma zpracovávají z pohledu jejich konkrétních projevů v programové strategii festivalu a praxi festivalových cen. Dohromady tyto texty vytvářejí historiografickou kostru, kterou další kapitoly knihy v dílčích aspektech rozvíjejí. Navzájem se tyto texty doplňují, zároveň se však ve svém pohledu na realitu socialistického režimu, reprezentovanou festivalem coby jeho přední kulturní institucí, poněkud liší. Což nebudiž chápáno jako negativum.

V hutné historické studii „Svět? Domov!“, jež kolektivní monografii otevírá, se Jindřiška Bláhová věnuje zrodu festivalu v atmosféře poválečného Československa. Všimá si toho, jak umístění festivalu do světově známých západočeských lázeňských měst vnějškově korespondovalo s tendencí první vlny evropských festivalů symbioticky využívat prostředí kosmopolitních letovisek (Benátky, Locarno, Cannes). V geopolitické realitě poválečného Československa ovšem mělo toto rozhodnutí i řadu vnitropolitických aspektů. Bláhová zdůrazňuje, jakou roli zde hrál étos počestování pohraničí, legitimizující násilný poválečný odsun německého obyvatelstva. Tato motivace vedla mj. k zavržení možnosti navázat na zlínskou přehlídku československého filmu Filmové žně, karlovarský festival si však ponechal národní ráz její programové koncepce a dále jej rozvíjel. Ten ladil jak s národním nimbem nedávného protifašistického odboje, tak s narůstající slovansko-nacionalistickou rétorikou stalinského komunismu po roce 1948, sledující cíle „nenásilného“ [sic!] upevnění pozice Moskvy v regionu (46). Bláhová si všimá, jak tento trend souzněl se snahou formulovat národní specifickou českého filmu,<sup>2)</sup> jež byla zároveň jedním z argumentačních východisek probíhajícího zestátnění filmového průmyslu. Znázorňování pak bylo druhým významným motivem pro založení festivalu jako jeho důležité legitimizační platformy. „Domácká“ orientace karlovarské přehlídky ji odlišovala od globálního zaměření ostatních filmových festivalů té doby, ač se přitom dostávala do paradoxního rozporu s ekonomickými

1) Používání tohoto adjektiva v souvislosti s aktivitami sovětského hegemonu ve východním bloku (též na s. 30) považuji za dost nešťastné, protože bezděky relativizuje imperialistickou agresivitu sovětské vnitřní i zahraniční politiky. Její inherentní násilnost se zdaleka neprojevovala jen akty policejního teroru nebo vojenských intervencí, jež má zřejmě v tomto případě autorka na mysli. Srov. též pozn. 3.

2) Pojmenovává tak výstižně trend hledání esenciální české „jinakosti“, jenž v té době navázal na předválečné národovecké proudy v přístupu k české kinematografii a rétoricky se prolíná jejím vývojem až dodnes. Tato kapitola jej tak zviditelňuje jako lákavé téma pro další zpracování.

zájmy i kulturními návyky v té době dosud kosmopolitně orientovaných lázní.<sup>3)</sup> S postupující ideologickou kontrolou kritizovaný „elitní“ kosmopolitismus uvolnil místo formálně a rétoricky „lidovému“ socialistickému internacionalismu, jenž se stal do budoucna definičním jádrem karlovarské festivalové identity.

V kapitolách „Do Karlových Varů se nejezdí za hvězdami“ a „Se zbrání filmu po boku“ se pak Bláhová věnuje dílčím projevům této strategie „národní mezinárodnosti“ a „jinakosti“ a jejímu spojení s ideovým rámcem rozvíjejícího se festivalu. Cíl prezentovat národní, znárodněnou a posléze socialistickou československou kinematografii se postupně proměnil v záměr demonstrovat ve vztahu k domácímu publiku i vůči zahraničí potenciál filmové tvorby celého socialistického tábora a zemí aspirujících stát se jeho satelity. Jak se tento projekt postupně rozšiřoval také do propagandistické prezentace socialismu a jaké problémy to v reálných podmínkách málo výkonné socialistické ekonomiky přinášelo organizátorům, popisuje v samostatné kapitole „Zaprášená výkladní skříň“ Martin Franc.

Výzkumný přístup Bláhové nicméně neakcentuje zjevnou politickou služebnost festivalu jako platformy mezinárodního šíření komunistické ideologie – studuje spíše její věcné projevy jako konkrétní kulturní fakta. V popisu propagační práce festivalu s fenoménem hvězdnosti si tak autorka všímá, jak festival v různých chvílích balancoval mezi nepříznávanou přitažlivostí „západního“ modelu hvězdného diskurzu a politickou povinností jej odmítat a nahrazovat „východní“, deklaratorně lidovou a masovou alternativou. Výstižnou vizuální ilustraci této diskurzivní ekvilibristiky nalézá ve fotografii Tonyho Curtise opékajícího si s poněkud konsternovaným výrazem špekáček na festivalové společenské akci.

Z přesvědčivé analýzy utváření hvězdnosti v rámci socialistického festivalu vyplývá, jak se její vnímání ubíralo přímo úměrně aktuální míře rigidity politického systému od negativního příkladu buržoazní dekadence v raných 50. letech směrem k jejímu pragmatickému akceptování jako nástroje budování lokální i mezinárodní relevance. Tento proces byl zahájen, když se festival v druhé polovině 50. let začal měnit v obchodní platformu pro východoevropské kinematografie a usiloval o takzvanou kategorii A FIAPF<sup>4)</sup> (kteréžto kapitole se věnuje užitečný samostatný příspěvek „Historie sporu o jedno písmeno“ Davida Čenka). Vstřícnost k hvězdnému prachu narůstala spolu s uvolněním cenzurního sevření v 60. letech, aby se prudce zlomila k novému moralistnímu odmítání hvězdnosti na začátku normalizace. To později v 80. letech znovu opadlo, jakmile se degenerující socialistický systém plně zanořil do normalizační politikou standardizovaného konzumerismu.

Bláhová si však všímá, že tyto dílčí zvraty probíhaly v rámci diskurzivní strategie průběžného přerámování hvězdnosti tak, aby její samotná existence nenarušovala oficiální ideologické postoje. Identifikuje tři diskurzivní vzorce užívané ve festivalové rétorice – deklarovanou preferenci umělců před hvězdami, ideál socialistické hvězdy jako součásti pracujících mas<sup>5)</sup> a „lidovost“<sup>6)</sup>. Zvláště poslední jmenovaná kategorie tvoří kontext, v němž byly hvězdy prezentovány a kvůli němuž festival plnil

3) Na s. 51 uvádí Bláhová pozoruhodnou citaci sovětského režiséra Ivana A. Pyrjeva, jenž si v roce 1948 postěžoval, že si v Mariánských Lázních připadal „skutečně jako za hranicemi Sovětského svazu“. Jeho výrok vypovídá jak o dosud přezívaném kosmopolitní kultuře lázeňského města, tak o tom, že kolonizační mentalita sovětských přátel se zdaleka netýkala jen představitelů politické sféry.

4) S rostoucím počtem festivalů zahájila v 50. letech Mezinárodní federace producentů asociací (FIAPF) jejich kategorizaci, původně aby svým členům usnadnila orientaci ve festivalovém kalendáři. Příslušnost do doporučené skupiny festivalů (A) znamenala, že se festival stával zároveň prostorem mezinárodního trhu s filmy a snáze získával do programu filmy producentů členů FIAPF.

5) Respektive spíše příslušnice masy pracujících žen, protože velká část hvězdné rétoriky festivalu i k němu se vázící publicistiky se zabývala především herečkami. Tento inherentní dobový festivalový machismus či sexismus, kterého si na straně 164 všímá i autorka textu, by sám o sobě vydal na téma pro další studii.

6) Ta znovu přišla ke slovu zejména s nástupem normalizace, jak upozorňuje ve svém příspěvku Lukáš Skupa (99).

program svých hvězdných hostů návštěvami výrobních podniků a situoval je ve svých referátech do civilního prostředí kaváren, kolonád a front na lázeňské oplatky. Ewa Ciszewska to ve svém příspěvku „Slovanské krásy“, který Bláhové stať výstižně doplňuje o studii vytváření ženské hvězdy socialistického státu (a konkrétně Polské lidové republiky), nazývá velice výstižně „překladem hvězdného systému do jazyka socialistické kultury“ (187).

Je trochu škoda, že se tomuto jazykovému aspektu festivalového diskurzu, odhalujícímu se v inter-ní i vnější komunikaci festivalu coby rituální manifestace individuální i institucionální loajality k totalitní komunistické moci, nedostává v knize více prostoru. Postrádám jej zejména ve třetím příspěvku, v němž se Bláhová zabývá ideologickými vlivy formujícími festival v období stalinismu. Celá kapitola je velmi přesným popisem využití karlovarského festivalu v imperialistické kulturní politice Sovětského svazu a jeho kolonialistických ambicích, ale jazykové a rétorické projevy této situace ve festivalové komunikaci jsou k tomuto historicko-společenskému kontextu vztaženy pouze ve své denotativní rovině. Podobně jako když v kapitole o hvězdnosti cituje Bláhová tiskem publikované vyjádření herečky Poly Raksy, že ve Varech se „setkávají ne hvězdy s hvězdami, ale lidé s lidmi“ (157), aniž by přitom reflektovala diskurzivní situovanost takového vyjádření, referuje zde o heslech a proklamacích organizátorů i hostů stalinizovaného festivalu, aniž by se zabývala jejich konotacemi a symbolickými významy. Bližší zájem o to, do jaké míry zaznamenané výroky aktérů prezentovaly rituální demonstraci povinného diskurzu, by poskytl této kapitole další cenný rozměr.

### **Internacionalizace, kolonizace, indoktrinace**

Že symbolická a rituální rovina byla v jednání jednotlivců i zástupců institucí v poválečném komunistickém Československu nepominutelná, úspěšně odhaluje druhá ústřední linie knihy. Tři texty Jaromíra Blažejovského v důkladném a zasvěceném popisu ukazují programovou strategii festivalu vůči kinematografii sovětské, socialistických zemí a zbytku světa jako specifický vyjadřovací nástroj aktuálních postojů moci, tedy jazyk nacházející konkrétní textuální manifestaci ve zdůvodněních programových rozhodnutí i udělovaných cen. Tento jazyk se proměňoval v přímé závislosti na vývoji centrální politické linie komunistického státu a celého východního bloku. Lze v něm mimo jiné číst i to, jak pod heslem internacionalizace festival systematicky motivoval západní levicové umělce a novináře k šíření komunistického narativu na jedné straně a podchycoval potenciální nové objekty sovětské kolonizace mezi rozvojovými zeměmi na straně druhé. Jakou často paradoxní roli v tomto kontextu hrála pozice domácí filmové tvorby ve festivalovém programu, zejména v 60. letech, pak doplňují kapitoly „Rozmarné léto karlovarského festivalu“ Jakuba Jiříšetho a „Perly ukryté na dně festivalu“ Lukáše Skupy.

„Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech“, konstatuje Blažejovský v úvodu kapitoly „Malé a menší“, věnované pozici středoevropských socialistických zemí na festivalu, „fungoval jako mocenské pole, kde prvenství náleželo sovětské kinematografii. [...] Soutěžní výsledky byly průsečíkem dvou procesů: vnitřního vývoje zastoupených kinematografií [...] a směřování festivalu, jenž v závislosti na kulturní politice Československa a SSSR tyto tendence odměňoval, nebo k nim zaujímal distancovaný postoj“ (189). To odpovídá i poznatku Bláhové, že „festival měl v tomto ohledu trojí funkci: propagační, evaluační a disciplinační“ (315). Z Blažejovského pečlivé rekapitulace projevů těchto funkcí v oblasti programu, sestavování (četných) porot a udělování (množství) cen vyvstává obraz toho, jak se na ní formou symbolických a rétorických gest podíleli konkrétní jedinci na straně vedení festivalu a Československého státního filmu, festivaloví hosté i referující novináři.

Zejména text „Hledání národních duší“ pak vyznívá i jako fascinující portrét spiritu agentis festivalu a pozoruhodné osobnosti znárodněné kinematografie A. M. Brouсила, jež by si ostatně zasloužila samostatnou kapitolu, ne-li monografii. Brousil dokázal po desetiletí působit jako hlavní autorita výběru festivalových filmů, aby jim pak vzápětí coby dlouholetý předseda poroty zajišťoval někdy i umělecky relevantní, ale vždy ideologicky vhodná ocenění. Tento postup názorně ukazuje, jak velkou moc politický systém zaklínající se lidovostí v praxi svěřoval elitě několika málo jedinců schopných se v jeho mantinelech odpovídajícím způsobem pohybovat, a jak se tato skutečnost odrážela v provozní realitě zestátněné kinematografie. Brousil měl zřejmě také podstatný podíl na postupném zaměření festivalu na kinematografie Latinské Ameriky a rozvojových zemí Asie a Afriky. To sice jednak vyhovovalo kolonialistické doktríně socialistického internacionalismu, ale zároveň skutečně pomáhalo karlovarskému festivalu vytvořit si mezi konkurenčními přehlídkami svébytný profil, na nějž v mnoha směrech navazovali i pokračovatelé festivalu po roce 1990. Význam festivalu na ose globální Sever – globální Jih pak zpracovává v samostatné kapitole Eva Razlogova.

Skutečnost, že dlouholetý sluha stalinského i normalizačního režimu Brousil byl vedle kariérismu a absence svědomí vybaven i kultivovaným vkusem, intelektem a oborovými znalostmi, ilustruje obtížnost hodnocení osobností i událostí té doby ze současné perspektivy. O tom ostatně svědčí i kapitola „Kde festival nestačí“, v níž se Martin Mišúr zabývá synergiemi mezi karlovarským festivalem a Filmovým festivalem pracujících. Přestože se faktograficky jedná o užitečné porovnání dvou paralelně probíhajících přehlídkových praxí, jejich značná odlišnost a současně zařazení obou v komplexním systému státní kinematografie do značné míry problematizuje snahu uvažovat o nich z pohledu současných festivalových studií jako o samostatných či propojených distribučních okruzích. Přínosnější se mi stran místa karlovarského festivalu v distribučním systému státního filmu jeví kapitola Lukáše Skupy „Od řízení ke spontánní návštěvnosti“, odhalující mimo jiné, jak se v úsilí o naplňování festivalových sálů prolínaly interní (ve vztahu k festivalovým hostům) i externí (v prezentaci festivalu navenek) propagandistické potřeby s ekonomickými cíli. Posledně jmenované však měly často, například v podobě spolupráce se západočeskými podniky a patronátů nad projekci konkrétních filmů, spíše funkci přerozdělování státních prostředků mezi různými kapitolami plánované ekonomiky.

## Závěr

Z množství zpracovaného dokumentárního materiálu, zahrnujícího mimo jiné každoroční zprávy vypracovované vedením festivalu pro nadřízené podnikové i stranické orgány, zápisy z nesčetných porad Ústředního ředitele a dalších činitelů různých odborů Československého státního filmu, dobový tisk i vlastní festivalové tiskové materiály, texty autorského kolektivu monografie postupně skládají dohromady komplexní obraz významné kulturní instituce komunistického režimu ve vší jeho nutné rozporuplnosti. Ku prospěchu věci přitom po většině odolávají pokušení interpretovat shromážděná fakta tak, aby odpovídala úvodnímu předsevzetí revidovat simplifikovaný pohled na předrevoluční festival jako na ideologicky zdiskreditovanou akci — a právě díky tomuto přístupu tohoto cíle do značné míry dosahují. Výjimku tvoří snad jen dva příspěvky Richarda Nowella, věnované vztahu mezi karlovarským festivalem coby platformou východoevropského filmového importu a aktivitami zástupců amerického filmového průmyslu. Způsob zpracování faktograficky a historicky cenných informací o roli festivalu při pronikání americké kinematografie k československým divákům působí dojmem, že se zde téma karlovarského festivalu stalo hlavně bitevním polem autora vlastního ideového sporu s in-

stitucionálně chápaným Hollywoodem a jeho reprezentanty. Ti se tak zejména v kapitole „Všichni se nudili“, shrnující jinak docela zábavně obraz karlovarského festivalu v referátech časopisu *Variety*, proměňují v rozporu s věcným tónem zbytku monografie spíše v pruhu s hvězdami oděné karikatury.

Byl tedy karlovarský festival nástrojem propagandy, nebo prostorem pro „proplétání světů“, jak sugeruje název knihy? Práce autorského kolektivu přesvědčivě dokládá, že byl obojím. V realitě komunistického bloku, vnímajícího film jako důležitý propagandistický nástroj, jehož zahraničně-obchodní aspekty navíc přesahovaly i do bezpečnostní agendy, zcela zřetelně sloužil jako platforma pro export komunistické ideologie a nástroj šíření sovětského kulturního imperialismu; jako jedno z mnoha bojišť hybridní války vedené pod vlajkou socialistického internacionalismu. Zároveň však nepochybně v obtížně rozlišitelné směsi vedlejších efektů oficiální politické agendy a upřímného úsilí konkrétních programových aktivit vytvářel cenný prostor pro zviditelňování marginalizovaných kinematografií a chtěl nechtě i pro kulturní výměnu mezi rozličnými geopolitickými bloky. Díky tomu pak v neposlední řadě představoval i okno příležitosti pro alespoň omezený počet vyvolených československých diváků a novinářů nahlížet přes ostatný drát obepínající československou hranici do alternativních kulturních realit.

Texty knihy, již symbolicky uzavírá kapitola Vítězslava Sommera „Festival na rozcestí“ portrétem přelomových festivalových let 1986–1990, taky ukazují, jak velkou vnitřní kontinuitu ve skutečnosti soudobý festival s tím předrevolučním má. Odhalují, že před- i po-revoluční organizátoři v mnohém řešili stejné problémy, jakkoliv samozřejmě rozdílnými, dobové politické realitě odpovídajícími prostředky: úlohu hvězd v kontrastu se soustředěním na film jako umělecké dílo, otázku zajištění návštěvnosti (jež byla v letech 1992 a 1994 traumatickým problémem nových vedení festivalu), hrozbu inflace udělovaných ocenění, diktované nutností uspokojovat více strategických cílů, místo národní kinematografie v programové nabídce i napětí mezi lokální pozicí festivalu jako významné kulturní akce a nutností stálého hledání relevance v narůstající globální konkurenci.

Je také zřejmé, že mnohé charakteristické rysy současného festivalu, jako je programové zaměření na okrajové kinematografie nebo marketingové využití civilnosti festivalu – nová reartikulace jeho někdejší proklamované „lidovosti“ – mají kořeny sahající koncepčně hluboko před rok 1990. Má tedy pravdu editorka, že předrevoluční historie festivalu si zaslouží více než jen být odbyta jako zapomenutá studenoválečná kapitola. A zasloužila si zcela jistě i tuto knihu.

### Poznámka o autorovi

Autor tohoto textu byl od roku 1994 do roku 1998 pracovníkem programového oddělení karlovarského festivalu a poprvé festival navštívil až v jeho novodobé historii v roce 1992 jako novinář. Protože však část jeho rodiny z Karlových Varů pochází, fenomén festivalu a jeho vizuální prezentace v ulicích lázeňského města pozdních 70. let patří nerozlučně k nesmazatelným, i když rozmazaným obrazům paměti jeho dětství a počátku prázdnin.

### Bibliografie

Bláhová, Jindřiška, ed. *Proplétání světů: Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války* (Praha: Národní filmový archiv, 2023).