

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Program industry sekcí dokumentárních festivalů v ČR
a jejich vztah k filmové produkci a distribuci**

Bc. Ivana Formanová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Anglická filologie – Filmová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Program industry sekci dokumentárních festivalů v ČR a jejich vztah k filmové produkci* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 7. 5. 2020



.....
podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování všem, kteří mi dopomohli ke zdárnému dokončení této práce. Svoji vedoucí Janě Jedličkové za motivaci, cenné rady a trpělivost při vedení diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat všem komunikačním partnerům, se kterými jsem realizovala rozhovory, za vstřícnost a ochotu po celou dobu mého výzkumu. Také děkuji svým přátelům a všem blízkým, kteří mne podporovali. V neposlední řadě děkuji rodině za podporu, zázemí a inspiraci, a především děkuji svým rodičům Xenii a Jaroslavovi.

Datum 7. 5. 2020



.....

podpis

Obsah

| | |
|---|-----------|
| ÚVOD | 6 |
| 1. VYHODNOCENÍ LITERATURY A PRAMENŮ | 11 |
| 2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA A ZÁKLADNÍ POJMY | 18 |
| 2.1 KULTURNĚ-SOCIOLOGICKÝ PŘÍSTUP PIERRA BOURDIEUHO | 18 |
| 2.1.1 <i>Pole</i> | 18 |
| 2.1.2 <i>Kapitál</i> | 20 |
| 2.1.3 <i>Habitus</i> | 22 |
| 2.2 KATEGORIE FESTIVALOVÝCH INDUSTRY AKTIVIT | 24 |
| 3. METODOLOGIE | 29 |
| 3.1 VÝZKUMNÉ OTÁZKY | 29 |
| 3.1 METODY SBĚRU DAT | 30 |
| 3.1.1 <i>Zúčastněné pozorování</i> | 30 |
| 3.1.2 <i>Vzorkování</i> | 31 |
| 3.1.3 <i>Polostrukturované rozhovory</i> | 31 |
| 3.2 ANALÝZA DAT | 33 |
| 3.3 ETICKÉ OTÁZKY | 33 |
| VÝZKUMNÁ ČÁST | 35 |
| 4. INDUSTRY SEKCE A JEJICH VÝZNAM | 35 |
| 4.1 ROLE PRODUCENTA..... | 37 |
| 4.2 MOTIVACE..... | 38 |
| 4.3 KOMUNITNÍ ROZMĚR..... | 40 |
| 4.4 VZTAH INDUSTRY SEKČÍ A FESTIVALŮ | 40 |
| 4.5 PROBLEMATIKA DOKUMENTÁRNÍHO ŽÁNRU | 43 |
| 4.6 SHRNUTÍ..... | 45 |
| 5. VZDĚLÁVACÍ INDUSTRY AKTIVITY | 46 |
| 5.1 MASTERCLASS | 47 |
| 5.2 EX ORIENTE FILM WORKSHOP..... | 48 |
| 5.2.1 <i>Kritéria výběru</i> | 50 |
| 5.2.2 <i>Reflexe dokumentárního průmyslu</i> | 51 |
| 5.2.3 <i>Mobilita</i> | 53 |
| 5.3 EMERGING PRODUCERS..... | 54 |
| 5.3.1 <i>Kritéria výběru</i> | 55 |

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 5.3.2 | <i>Přínos</i> | 57 |
| 5.3.3 | <i>Katalog</i> | 59 |
| 5.3.4 | <i>Koprodukce</i> | 60 |
| 5.4 | SHRNUÍ..... | 61 |
| 6. | PITCHING FORUM | 63 |
| 6.1 | EAST DOC FORUM | 63 |
| 6.1.1 | <i>Motivace</i> | 63 |
| 6.1.2 | <i>Přínos</i> | 65 |
| 6.1.3 | <i>Kritéria výběru</i> | 66 |
| 6.1.4 | <i>Ocenění</i> | 68 |
| 6.1.5 | <i>Regionální fokus</i> | 71 |
| 6.2 | SHRNUÍ..... | 71 |
| 7. | FILMOVÉ TRHY | 73 |
| 7.1 | EAST SILVER MARKET | 73 |
| 7.2 | SHRNUÍ..... | 74 |
| 8. | DISTRIBUČNÍ STRATEGIE | 75 |
| 8.1 | PŘEDVÝBĚR FILMŮ..... | 76 |
| 8.2 | PROPAGAČNÍ ČINNOSTI..... | 76 |
| 8.3 | SHRNUÍ..... | 77 |
| 9. | NETWORKING | 78 |
| 9.1 | EAST DOC PLATFORM..... | 78 |
| 9.2 | MFDF JI.HLAVA: MATCHMAKING ACCELERATOR..... | 79 |
| 9.3 | SHRNUÍ..... | 80 |
| | ZÁVĚR | 81 |
| | SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY | 84 |

Úvod

„Don't fall in love with the nice time we are having here. Carnivals come cheap – the true test of their worth is what remains the day after. How our normal life will be changed.”

Slavoj Žižek, 2011¹

Role filmových festivalů a jejich vztah k filmovému průmyslu se v posledních dvou dekádách rapidně proměňuje. Z filmových přehlídek, jejichž hlavní funkcí bylo představení tvorby lokálních tvůrců v jednotlivých zemích, se jejich status změnil na důležitého aktivního hráče v procesu produkce a distribuce nových filmových děl.² Tato změna nastává především díky vzrůstajícímu počtu industry³ sekcí na festivalech napříč jejich zaměřením. Prostřednictvím industry sekcí určených pro filmové profesionály festivaly nabízejí aktivity zaměřené na dílčí fáze produkce a distribuce filmu: vývoj námětu, školení začínajících producentů, hledání koproducentů, filmové trhy, prezentace nových projektů distributorům, vytváření nových produkčních a distribučních strategií nebo navazování sítě kontaktů.⁴

Předmětem zkoumání diplomové práce jsou industry sekce mezinárodních dokumentárních festivalů MFDF Ji.hlava a Jeden svět v Praze, jehož industry program je pořádán v kooperaci s Institutem dokumentárního filmu (IDF), a jejich vztah k filmové produkci a distribuci. V této diplomové práci si kladu za cíl provést případové studie vybraných částí programů industry sekcí těchto dvou festivalů. Cílem práce je přiblížit význam industry sekcí na poli dokumentárního filmu v českém prostředí, identifikovat klíčové oblasti a jednotlivé industry aktivity v těchto sekcích a zmapovat postoje a praktiky pořadatelů k jejich účastníkům.

¹ KENNEDY, Karen. *Deeply Felt, Reflections on Religion & Violence within the Anarchist Turn*. Sparsnäs: Irene Publishing, 2015. 238 pp. ISBN: 978-1326422295. P. 171.

² IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, Volume 1, Issue 3, 2015, p. 7-11. ISSN: 2373-9037. P. 7-8.

³ Pojem industry pochází z anglického jazyka a v překladu znamená průmysl. V této práci tento pojem používám jako označení pro sekce, jež jsou předmětem zkoumání této práce. Při referenci k filmovému průmyslu užívám český ekvivalent – „filmový průmysl“.

⁴ VALLEJO, Aida. Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p 65-71. ISSN: 0862-397X. P. 65-66.

Hlavními důvody pro výběr těchto dvou festivalů je jejich historicko-kulturní význam, žánrové zaměření a důležitost jejich industry programů propojující české dokumentární prostředí se zahraničím. MFDF Ji.hlava vznikl z iniciativy studentů Jihlavského gymnázia v roce 1997 a představil tak alternativní platformu pro uvádění filmů zasvěcenou autorskému dokumentu.⁵ Zrod další klíčové instituce pro české dokumentární prostředí následoval v roce 2001 vznikem IDF⁶ zabývajícího se především edukací filmových profesionálů a vytvořením vztahů se zahraničním průmyslem.⁷ Jak uvádí Magda Španihelová: „*Prostřednictvím aktivit těchto dvou subjektů je vybudován vrstevnatý systém podporující dokumentární film v mnoha rovinách: od uvádění filmů na festivalové platformě přes podporu při jejich vzniku, teoretické myšlení prostřednictvím publikační činnosti až po projekty podporující celoroční distribuci.*“⁸ IDF se v roce 2012 přesunul do Prahy a svoje industry aktivity pod názvem East Doc Platform nyní realizuje při festivalu Jeden Svět, který byl založen v roce 1999 neziskovou organizací Člověk v tísni a zaměřuje se na filmy s lidskoprávní tematikou. MFDF Ji.hlava se tak otevřel prostor pro vybudování vlastního industry programu, který se od té doby neustále rozšiřuje. Obě instituce jsou z historického i současného pohledu zcela klíčové pro rozvoj industry sekce, vytvoření vazeb na zahraniční filmový průmysl a vzdělávání filmových profesionálů, což se po roce 1989 pro český dokumentární průmysl jeví jako zlomové. Jejich industry aktivity na sebe navazují a vzájemně se doplňují a mezi institucemi panuje úzká spolupráce. Z historického hlediska přetrvává i propojené personální zaštitění, organizátoři se vzájemně znají a mají mezi sebou přátelské pracovní vztahy. Významnost těchto industry programů tak spočívá nejen ve vytvoření platform podporujících dokumentární film ve všech fázích jeho tvorby ale i v reflexi současné dokumentární produkce.

⁵ Jak uvádí Španihelová: „*Vzniká v roce 1997 jako přehlídka českých dokumentárních filmů organizovaná studenty místního gymnázia. Jeden z jeho zakladatelů a ředitel Marek Hovorka později studuje KDT FAMU.*“ Viz ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Iluminace*. 2019, Vol. 31, Issue 2, s. 12.

⁶ Do roku 2012 sídlí IDF v Jihlavě.

⁷ LANŠPERKOVÁ, Jitka. *Produkční strategie dokumentárního filmu v České republice od roku 2012 do roku 2016*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno: 2018. S. 7.

⁸ ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Iluminace*. 2019, Vol. 31, Issue 2, s. 12.

K problematice přistupuji z pozice oborů festivalových studií a produkčních studií. V této práci využívám kulturně-sociologické koncepty Pierra Bourdieuho. Interdisciplinární přístup⁹ vnímám jako zásadní z důvodu mezioborového přesahu industry sekcí, které pomáhají rozvíjet a produkovat filmy a zároveň představují nedílnou součást festivalů. Teoreticky tato práce navazuje na teoretičku Marijke de Valck¹⁰ a její využití kulturně-sociologického přístupu Pierra Bourdieuho pro teorii festivalových studií. De Valck argumentuje, že pomocí Bourdieuovských konceptů pole, kapitálu a habitu můžeme osvětlit procesy, jakými festivaly působí jako prostředníci pro vytváření symbolické hodnoty pro filmy a jejich tvůrce.¹¹ V této práci tuto teorii aplikuji přímo na industry sekce. Ve svém výzkumu se tak zaměřuji na to, jak fungují industry sekce jako místa kulturní legitimizace,¹² jak může uvedení určitých děl a tvůrců jako součást industry programů přidávat na jejich hodnotě, jak industry sekce přispívají ke kultivaci vkusu a estetických hodnot a jak jsou tyto funkce reflektovány samotnými pořadateli a účastníky. Výzkum se tedy především zabývá významem industry sekce na poli dokumentárního filmu v českém prostředí. Tento teoretický rámec jsem zvolila, protože věřím, že pomůže odhalit komplexní jevy, které se na program industry sekcí nutně vážou. K teoretickému uchopení diplomové práce se blíže vrátím v kapitole 2. *Teoretická východiska a základní pojmy*. Cílem této práce je realizovat případové studie vybraných částí industry programů MFDF Ji.hlava a Jeden svět v Praze a poskytnou tak odpověď na tyto otázky: Jaký význam mají industry sekce na poli dokumentárního filmu v ČR? Jaký přínos mají industry aktivity pro budování (ekonomického, sociálního, kulturního a symbolického) kapitálu? Jaké postoje a praktiky zaujímají pořadatelé k účastníkům industry sekcí a jak tyto účastníci reflektují jednotlivé industry aktivity?

⁹ Jak tvrdí De Valck: „*Studie filmových festivalů vycházejí z různých výzkumných tradic a metodik a stávají se tak neodmyslitelně interdisciplinárním oborem.*“ Viz DE VALCK, Marijke a LOIST, Skadi. *Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field*. In: IORDANOVA, Dina a RHYNE, Ragan (ed.). *The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009. *Film Festival Yearbook*, n. 1.

¹⁰ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. 256 pp. ISBN: 978-0415712460.

¹¹ VALLEJO, Aida. *Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution*. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 66.

¹² Dle Allena a Lincoln: „*Sociologové obvykle nahlíží na kulturní hodnotu z hlediska kulturní legitimacy. Zejména Bourdieu tvrdí, že existují tři primární formy legitimacy: „specifická“ legitimita, která je udělována jinými producenty kultury, „buržoazní“ legitimita, kterou udělují zástupci a instituce dominantní třídy, a „lidová“ legitimita, která je založena na uznání veřejnosti.*“ Viz ALLEN, Michael Patrick, LINCOLN, Anne E. *Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films*. *Social Forces*. Volume 82, Issue 3, March 2004, pp 871–894. P. 874

Pro prozkoumání programu industry sekcí na dokumentárních festivalech v ČR využívám tři klíčové zdroje: 1) sběr dostupných materiálů týkajících se nabízených programů (katalogy, články, informace z webových stránek a přihlášek do industry programu); 2) data nasbíraná zúčastněným pozorováním na programu; 3) polostrukturované rozhovory s programovými řediteli, samotnými vedoucími industry sekcí a vybranými producenty, kteří se programu účastnili v letech 2019-2020.

Z hlediska přehlednosti v analytické části využívám kategorie industry aktivit vytvořených Vallejo. Výzkum této práce se však soustřeďuje především na dílčí témata objevující se v datech. Typologii Vallejo pro účely této diplomové práce upravuji a kapitoly v analytické části dělím dle kategorií: *vzdělávací industry aktivity, pitching forum, filmové trhy, distribuční strategie a networking*.¹³ Zdůvodnění výběru těchto kategorií a rozšíření konceptu Vallejo se hlouběji věnuji v kapitole 2. *Teoretická východiska a základní pojmy*. K postupu realizace případových studií, výběru zkoumaných industry aktivit, vzorkování, způsobu analýzy dat a formulaci výzkumných otázek se blíže vrátím v kapitole 3. *Metodologie*.

Na základě vykonaných rešerší jsem zjistila, že je toto téma v akademickém prostředí nedostatečně reflektováno. Obor festivalových studií se etabloval teprve před necelými dvaceti lety a dostává se mu větší pozornosti především v angloamerickém prostředí. K tématu programu a aktivit industry sekcí a jejich vztahu k filmovému průmyslu doposud vzniklo nepatrné množství prací, a to vesměs odborných článků. Teoretici a teoretičky se přitom napříč publikacemi z oblasti festivalových studií shodují¹⁴ na významnosti industry programů festivalů a apelují na jejich důkladné probádání. Důležitým faktorem určujícím význam industry sekcí je i fakt, že: „je stále více uznáván všemi zúčastněnými stranami zapojenými do

¹³ VALLEJO, Aida. Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93).

¹⁴ Nejčastěji se toto tvrzení objevuje v publikacích Aidy Vallejo, Diny Iordanova a Marijke De Valck. Blíže se tomuto tématu věnuji v následující kapitole 1. *Vyhodnocení literatury a pramenů*.

*festivalového oběhu,*¹⁵ *od členů rady po filmaře, producenty a kritiky.*“¹⁶ Motivací pro výběr tohoto tématu je tedy i potenciální přínos práce a obohacení českého akademického diskurzu v této oblasti.

Od roku 2015 působím jako vedoucí industry sekce na festivalu populárně-vědeckých filmů Academia Film Olomouc na Univerzitě Palackého. Svůj osobní a profesní zájem o danou problematiku tak vnímám jako přínosný zejména z hlediska hlubšího pochopení vymezeného pole výzkumu. Díky svojí pozici jsem se také mohla účastnit industry eventů, meetingů a dalších industry aktivit určených pro filmové profesionály a mohla tak realizovat výzkum z pozice účastníka těchto veřejnosti uzavřených programů. Jak tedy vyplývá z předchozího textu, důvodů pro výběr tématu diplomové práce je hned několik.

Na závěr bych chtěla zmínit, že překlady citací z anglického originálu provádím za účelem plynulosti a celistvosti textu osobně, pokud tyto tituly nebyly dosud vydány v českém jazyce. Terminologie festivalových studií se opírá převážně o anglické výrazy,¹⁷ které při použití v práci budu blíže vysvětlovat. V případě jednotlivých anglických termínů cítím potřebu zachovat jejich formulaci a nepřekládat je do češtiny. Odkazuji tak na globální aspekt festivalové terminologie, a především industry sekcí, ve kterých je znalost anglického jazyka nezbytná a termíny a názvy jsou tak zachovány napříč jazyky a zeměmi.

¹⁵ V anglickém jazyce se termín „festival circuit“ používá zejména ve vztahu k filmovému průmyslu. V této práci tento pojem chápu dle Loist: „(...) když mluvíme o konkrétním filmu nebo projektu, termín oběh se stává relačním, odkazujícím na trajektorii konkrétního produktu prostřednictvím globální sítě festivalů.“ Viz LOIST, Skadi. *The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation*. IN: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 49.

¹⁶ IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, Volume 1, Issue 3, 2015, p. 9.

¹⁷ Jak tvrdí Králova: „Některé anglické výrazy (...) jsou pro daný diskurs typické i v českém prostředí a jejich frekventovaný výskyt odkazuje na jejich etablování v běžné praxi současného dokumentaristického provozu. Mezinárodní diskurs v oblasti dokumentárního filmu se obvykle odehrává v angličtině (...)“ Viz KRÁLOVÁ, Lucie. Head and Stomach: Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Iluminace*. Roč. 28, č. 3 (2016), s. 61-95. S 93.

1. Vyhodnocení literatury a pramenů

V této kapitole představím texty,¹⁸ které se řadí do směrů bádání relevantních pro interdisciplinární přístup, který v diplomové práci uplatňuji. Následující kapitola je rozdělena do tří tematických okruhů: publikace festivalových studií, produkčních studií a kulturně-sociologických přístupů, o která se práce opírá teoreticky; vymezení se oproti literatuře, která již byla o festivalech zpracována; dále v kapitole upřesním, jak nakládám a pracuji s prameny, jako jsou poznámky ze zúčastněného pozorování, realizované rozhovory a veřejné dokumenty zkoumaných institucí.

Za prvotní inspiraci při volbě tématu této práce považuji článek *Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution*¹⁹ z roku 2014 od Aidy Vallejo. Autorka zdůrazňuje měnící se funkci festivalů ve střední a východní Evropě v důsledku vzrůstajícího počtu industry sekcí a pokládá za nutné je dále odborně prozkoumat. Vallejo vytváří typologii: „*hlavních industry aktivit zahrnutých do programu festivalů se zaměřením na mezinárodní dynamiku festivalové sítě a na vztahy mezi těmito eventy uvnitř i mimo tento region.*“²⁰ V posledních dvaceti letech se industry sekce začlenily do programů většiny východoevropských festivalů, čímž se rozšířily agendy festivalů a zvýšila se jejich schopnost formovat mezinárodní koprodukcí a distribuci dokumentárních filmů. Vallejo tvrdí, že: „*industry sekce významně ovlivnily nejen diskurzy formulované těmito (industry) eventy, ale také postupy produkce a distribuce vyvinuté pro mezinárodní trh.*“²¹ Tyto industry eventy dále nazývá jako aktivity a dělí je do sedmi kategorií: *pitching*²² fóra, *workshopy koprodukce a developmentu*, *festivalové fondy*,

¹⁸ Na tomto místě je nutné podotknout, že cílem této kapitoly není obsáhnout veškerou existující literaturu týkající se tématu diplomové práce a rovněž není ambicí výčet všech zdrojů, ze kterých tento text čerpá.

¹⁹ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 66-71.

²⁰ Regionem myslí autorka festivaly východní Evropy. Viz VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 67.

²¹ Tamtéž, p. 70.

²² Význam slova *pitching* v této práci chápu jako: „*Pitching představuje způsob získávání partnera, prezentuje myšlenky a záměry, které je třeba sdělovat vizuálně, verbálně i neverbálně. Kladen důraz není pouze na rétoriku a vystupování, ale také na výbornou znalost protějšší strany.*“ Viz JÁNOVÁ, Lucie. *Prezentace filmového projektu na pitchingu aplikovaná na český filmový průmysl*. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Zlín: 2016. S. 10.

*filmové trhy, předvýběr filmů, propagační činnosti a networking.*²³ V této práci rozšiřuji koncept Vallejo a přidávám zastřešující kategorii *vzdělávací aktivity*, do které řadím workshopy koprodukce a developmentu, masterclass a další vzdělávací programy typu Emerging producers na MFDF Ji.hlava. Přidávám také zastřešující kategorii *distribuční strategie*, do které řadím předvýběr filmů a propagační činnosti. Dále ve svém výzkumu nezohledňuji kategorii *festivalové fondy*.²⁴ Vybranými kategoriemi se zabývám v kapitole 2. *Teoretická východiska a základní pojmy*. Konkrétní metodologický postup této práce vysvětluji v kapitole 3. *Metodologie*. Aida Vallejo spolu s Ezra Wintonem začátkem června tohoto roku plánují vydat další publikace věnující se tématu práce *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*²⁵ a *Documentary Film Festivals Vol. 2: Changes, Challenges, Professional Perspectives*.²⁶ Bohužel je z časových důvodů v této práci nebudu moct uplatnit.

Diplomová práce přistupuje k programu industry sekci z kulturně-sociologického hlediska Pierra Bourdieuho a navazuje tak na průkopnici oboru festivalových studií Marijke de Valck. Její výzkum v této oblasti sahá od otázek programování, průzkum publika až po festivalové aktivity související s filmovým průmyslem a cirkulací filmových děl. Diplomová práce se teoreticky opírá právě o koncepty načrtnuté ve sborníku editovaném spolu s teoretičkou Skadi Loist *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*.²⁷ Publikace nabízí systematický a komplexní úvod do oboru festivalových studií a představuje tak hlavní odborný literární zdroj této práce. Festivaly jsou fenomén představující střet mnoha témat (kinefilie, cestovní ruch, umění, podnikání, geopolitika a filmový průmysl) a rozšiřují tak rámec filmových studií o sociologické a ekonomické termíny. Tato kniha nabízí teoretická východiska a nástroje, jejichž pomocí lze zkoumat specifičnost

²³ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 71.

²⁴ MFDF Ji.hlava nabízí podporu projektům v rámci projektu Ji.hlava Film Fund. Z důvodu nedostatečných informací o projektu a jeho průběhu ho v tomto výzkumu nezohledňuji.

²⁵ VALLEJO, Aida a WINTON, Ezra. *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. 2020. ISBN 978-3-030-17320-3.

²⁶ VALLEJO, Aida a WINTON, Ezra. *Documentary Film Festivals Vol. 2: Changes, Challenges, Professional Perspectives*. 2020. ISBN: 978-3-030-17324-1.

²⁷ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. 256 pp.

jednotlivých festivalů a zasazovat je do širšího kontextu festivalových studií, produkčních studií a filmových studií.

V této diplomové práci vycházím zejména z kapitoly *Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization* napsanou samotnou De Valck, ve které rozpracovává kulturně-sociologický teoretický rámec a aplikuje ho na festivaly. Autorka používá Bourdieuho koncepty *pole*, *kapitálu* a *habitu* k objasnění toho: „*jaké struktury a principy jsou základem existence a dynamiky festivalového oběhu.*“²⁸ Koncept *pole* se zabývá pozicí festivalu v takzvaném „poli kulturní produkce“, které je vymezeno oproti masové mainstreamové filmové produkci dávající důraz na komerční úspěch oproti estetickým hodnotám a dále specifikuje začlenění uměleckých norem a principů evaluace jako hlavního modelu. Pomocí konceptu *kapitál* De Valck osvětluje proces, jakým festivaly ovlivňují hodnoty děl skrze výběr filmů do soutěže, udělením speciální pocty nebo uvedení v retrospektivách. Festivaly tak přinášejí kulturní uznání filmům a jejich tvůrcům, kteří tak budují svůj kulturní a symbolický kapitál a získávají tak prestiž. Koncept *habitus* je užíván v tom smyslu, že festivaly nejen poskytují „kulturní zasvěcení“²⁹ ale také udržují systém kulturní legitimizace. Činí tak produkovaním filmařů a filmů pro festivalový okruh a kultivací vkusu svých diváků.³⁰ V této práci na tyto koncepty navazuji, zužuji jejich záběr a aplikuji je přímo na industry sekce na zkoumaných festivalech. Blíže se těmito teoretickým konceptům věnuji v kapitole 2. *Teoretická východiska a základní pojmy.*

Z hlediska porozumění vytyčeného pole bádání považuji za podnětný další text De Valck, a to konkrétně kapitolu *Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field*³¹ nabízející přehled současného výzkumu v oblasti festivalových

²⁸ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 100.

²⁹ Kulturní zasvěcení je obzvláště důležité v oblasti kulturní produkce, kde producenti bojují především o legitimitu, nikoli o zisk. Dle Allena a Lincolna: „*Kulturní zasvěcení je důležité, protože zahrnuje udělení kulturní legitimacy určitým kulturním producentům a jejich produktům a implicitně tak popírá zasvěcení jiným producentům a jejich produktům.*“ Viz ALLEN, Michael Patrick, LINCOLN, Anne E. Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Social Forces*. Volume 82, Issue 3, March 2004, pp 871–894. P. 874.

³⁰ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 100-101.

³¹ DE VALCK, Marijke a LOIST, Skadi. *Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field*. In: IORDANOVA, Dina a RHYNE, Ragan (ed.). *The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009. *Film Festival Yearbook*, n. 1.

studií a upozorňuje na jeho mezery a vyzdvihuje přínosy dalšího zkoumání. Dle De Valck: „*Akademici hrají klíčovou roli při objasňování formativní, ale komplexní úlohy filmových festivalů v našich kulturách, průmyslových odvětví a společnosti.*“³² De Valck popisuje interdisciplinární aspekt festivalových studií a udává výčet nejčastějších: „*přístupů a metod, jako jsou teorie sítí aktérů, filmová analýza, diskurzivní analýza, historie institucí, filmová historie průmyslu a distribuce, národní kinematografie atd.*“³³

Dále k pochopení dané problematiky považuji za přínosnou její zlomovou publikaci z roku 2007 *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*,³⁴ ve které na rozdíl od předchozích textů její studie předkládá kvalitativní výzkum festivalů. Na problematiku nahlíží z mnoha různých perspektiv, od geopolitiky, ekonomických praktik až po mediální pokrytí a publika.

Výše již zmiňovaná filmová teoretička Dina Iordanova je další významnou přispěvatelkou a rozšiřovatelkou oboru. Její antologie *The Film Festivals Reader*³⁵ obsahuje texty, které dále rozvíjejí přemýšlení o festivalech v akademickém prostoru. Za přínosný považuji především článek *The Film Festival as an Industry Node*³⁶ týkající se industry dimenzí festivalů, ve kterém pokládá základní otázky ohledně role festivalů ve vztahu k filmové produkci a distribuci.

Článek teoretičky Liz Czach *Film Festivals, Programming, and the Building of a national cinema*³⁷ popisuje proces vytváření festivalového programu a využívá Bourdieuho koncepty. Autorka se ve své analýze zaměřuje na kanadskou kinematografii, zejména na Toronto International Film Festival (TIFF). Pro tuto práci

³² DE VALCK, Marijke a LOIST, Skadi. Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field. In: Iordanova, Dina a RHYNE, Ragan (ed.). *The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009. Film Festival Yearbook, n. 1. P. 180.

³³ Tamtéž, p. 180.

³⁴ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 250 pp. ISBN: 978-9053562161.

³⁵ IORDANOVA, Dina. *The Film Festivals Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2015. 258 pp. ISBN: 978-1908437082.

³⁶ IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, Volume 1, Issue 3, 2015, p. 7-11. ISSN: 2373-9037.

³⁷ CZACH, Liz. Film Festivals, Programming, and the Building of a national cinema. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2004. n. 1, pp. 76-88. ISSN: 15323978.

je tento článek relevantní z hlediska kontextu vytváření hodnot a budování kapitálu pomocí skladby programu.

Z oblasti produkčních studií jsou pro tuto práci klíčové zejména dvě publikace mediálního teoretika Johna T. Caldwell *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*³⁸ a *Production Culture: Industrial reflexivity and Critical Practice in Film and Television*.³⁹ V druhé zmíněné je nastíněna analýza produkčního prostředí, ve které je metoda autorova výzkumu produkční kultury hollywoodské produkce a amerických televizních show založena na zúčastněném pozorování při realizaci natáčení, polostrukturovaných rozhovorech s členy filmového štábu, a analýze přidružených textů rozdělených do dílčích skupin. Autor svým výzkumem nabízí nové způsoby přemýšlení o mediální produkci jako kulturní činnosti. Pro tuto práci tak publikace sloužila jako inspirace ke zvolení metodologie případových studií.

Caldwell spolu s Vicky Mayer a Mirandou J. Banks editovali základní sborník produkčních studií *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, ve kterém kombinují: „*etnografické, sociologické, kritické, materiální a politicko-ekonomické metody k prozkoumání široké škály témat, od současných průmyslových trendů, jako jsou nová média a specializované trhy, až po otázky genderu a hierarchie na pracovištích.*“⁴⁰ Z této publika jsem čerpala porozumění různých rolí „mediálních producentů“ v neformálních prostředí a jejich reflexe sdílených postupů a kulturního chápání světa.

Navzdory slibně se rozvíjícímu oboru festivalových studií, v českém prostředí bylo dosud publikováno velmi málo akademických prací. Většina z nich se zabývá především marketingovou komunikací a mediálním obrazem festivalů.⁴¹

³⁸ CALDWELL, John Thorton; MAYER, Vicki and BANKS, Miranda J. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Routledge, 2009. 255 pp. ISBN: 9780415997966.

³⁹ CALDWELL, John Thorton. *Production Culture: Industrial reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008. ISBN 978-0-8223-4092-8.

⁴⁰ CALDWELL, John Thorton; MAYER, Vicki and BANKS, Miranda J. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Routledge, 2009. P. 9.

⁴¹ MAŠKOVÁ, Tereza. *Jeden svět vs. MFDF Jihlava – komparace festivalů s důrazem na mediální obraz*. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta AMU. Praha: 2010. | BIJEDIČOVÁ, Andrea. *MFDF Jihlava a Jeden svět: Festivaly dokumentárního filmu v České republice*. Bakalářská práce. Vysoká škola ekonomická v Praze. Praha: 2012. | CHALUPOVÁ, Kateřina. *Analýza mediálních výstupů filmových festivalů Finále Plzeň a MFDF Ji.hlava*. Diplomová práce. Vysoká škola ekonomická v Praze. Praha: 2019.

Několik odborných textů zkoumající oba analyzované festivaly si na tomto místě však zaslouží zmínit. Jedná se především o diplomovou práci Hany Šilarové,⁴² která mapuje industry program MFDF Ji.hlava a jeho přínosy pro producenta. Posléze tento program komparuje s podobnými programy na zahraničních festivalech Visions du Réel a CPH:DOX. Autorka se ve své práci soustřeďuje především na část industry programu MFDF Ji.hlava - Emerging Producers a svůj výzkum opírá o internetové dotazníky s účastníky programu a rozhovory s producenty filmů v hlavních soutěžích srovnávaných festivalů. V samotné práci se autorka neopírá o další teoretické koncepty a podoba textu je tedy spíše popis festivalové praxe. V této diplomové práci její přístup neshledávám relevantním, jelikož se zaměřuje pouze na jednu část a své poznatky dále teoreticky neanalyzuje.

Zkoumanými institucemi se okrajově věnuje i diplomová práce Jitky Lanšperkové,⁴³ ve které produkční prostředí přibližuje prostřednictvím kontextuální analýzy dostupných materiálů a polostrukturovaných rozhovorů s producenty dokumentárního filmu. Autorka vytváří: „*typologii produkčních strategií s ohledem na typ uvedení budoucího produktu, který je definován (...) z hlediska procesu jeho vzniku.*“⁴⁴ Lanšperková uvádí historický vývoj klíčových institucí českého dokumentu, ze kterého v této práci čerpám. Ve svojí práci realizuje produkční analýzu vycházející z teorie produkční kultury Johna Caldwell⁴⁵ a nevěnuje dostatečný prostor problematice jednotlivých festivalů a jejich industry programů. Její výzkum vychází především z rozhovorů s producenty. Tato diplomová práce si však klade za cíl komplexně prozkoumat prostředí industry sekce a jeho význam na poli dokumentárního filmu. Rozhovory s pořadateli jsou tedy pro mou práci stěžejní.

Odborný článek Magdy Španihelové⁴⁶ navazuje na mediální teorii Matthewa Fullera a aplikuje perspektivu mediální ekologie na systém institucí českého

⁴² ŠILAROVÁ, Hana. *Industry program Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava a jeho přínos pro producenta*. Diplomová práce. Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění. Praha: 2016.

⁴³ LANŠPERKOVÁ, Jitka. *Produkční strategie dokumentárního filmu v České republice od roku 2012 do roku 2016*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno: 2018.

⁴⁴ Tamtéž, s. 9.

⁴⁵ CALDWELL, John Thornton. *Production Culture: Industria reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008. ISBN 978-0-8223-4092-8.

⁴⁶ ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Iluminace*. 2019, Vol. 31, Issue 2, pp. 7-24.

dokumentárního filmu. V této studii autorka zkoumá prostředí dokumentárního filmu a jeho vzájemné vztahy. Instituce, které jsou předmětem této diplomové práce, ve svém článku definuje jako: „(...) *podpůrné instituce systému zajišťující vzdělávání filmových profesionálů a konzultace se zahraničními experty, alternativní distribuční platformy, programy přispívající ke kultivaci dokumentárního prostředí i k jeho celospolečenskému vnímání.*“⁴⁷ Závěry a poznatky jejího bádání v této práci vnímám jako přínosné a dále s nimi v textu pracuji, zejména s ohledem na provázanost a vzájemnou spolupráci institucí nabízejících industry program a jejich hlavních aktérů. „*Oproti minulým dekádam dnes tvůrci (či producenti jejich filmů) více využívají profesní networkingové sítě, což je dáno především evolucí industry prostředí v České republice, množstvím programů, větší obeznameností se vzdělávacími programy, lepší jazykovou vybaveností a obecně větší znalostí celkového mezinárodního profesního prostředí.*“⁴⁸

Práce s prameny je pro můj výzkum neméně podstatná. Díky analýze veřejně dostupných dokumentů, jako jsou industry katalogy, programové brožury, texty a články týkající se industry aktivit produkované organizátory, nebo materiálů určených pro komunikaci s veřejností, jsem mohla lépe nahlédnout význam industry sekcí. V průběhu zúčastněného pozorování na sekcích jsem si vedla poznámky, do kterých jsem zaznamenávala důležitá data a které tak slouží v analytické části jako jeden z pramenů. Dalším důležitým pramenem jsou pak rozhovory realizované s organizátory industry programů, programovými řediteli festivalů a účastníky těchto sekcí. Vzhledem k aktuální povaze dat a citlivým údajům celé přepisy v této práci nezveřejňuji. V analytické části pracuji s citacemi z přepsaných rozhovorů, u kterých uvádím pracovní pozici dotazované/ho.

⁴⁷ ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Iluminace*. 2019, Vol. 31, Issue 2, s. 19.

⁴⁸ Tamtéž, s. 23.

2. Teoretická východiska a základní pojmy

Cílem této kapitoly je představení teoretických východisek, ze kterých tato práce čerpá. Jak již bylo zmíněno v úvodu, samotnému programu industry sekce a jeho významu bylo v oblasti festivalových studií doposud věnováno málo prostoru, a to především v anglicky psaných textech. Na tomto místě je proto potřeba vysvětlit pojmy, se kterými v následujícím textu operuji. Teoreticky diplomová práce navazuje především na kapitolu De Valck *Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization*⁴⁹ užívající teoretické koncepty Pierra Bourdieuho. Pro porozumění ontologie filmových festivalů De Valck zdůrazňuje jejich produkční a distribuční aspekt. V této práci kulturně-sociologický přístup aplikuji na industry sekce a využívám ho k objasnění jejich vztahu k filmové produkci a distribuci.

2.1 Kulturně-sociologický přístup Pierra Bourdieuho

Abychom mohli lépe pochopit funkci industry sekce na festivalech, je nutné přiblížení konceptu symbolického kapitálu a analyzovat, jak tyto sekce mohou fungovat jako místa kulturní legitimizace. Pomocí teoretických východisek Pierra Bourdieuho si v diplomové práci kladu za cíl osvětlit procesy, díky nimž industry sekce na festivalech fungují jako prostředníci pro vytváření symbolické hodnoty jak pro filmová díla, tak pro jejich tvůrce.

2.1.1 Pole

Bourdieu rozlišuje různá *pole*⁵⁰ ve společnosti, která podle něj napříč sdílí jisté neměnné vlastnosti, ale také mají své vlastní hodnoty a principy. Kulturní *pole* dále dělí na dva základní typy, a to na *omezenou produkci* a *velkovýrobu*. De Valck

⁴⁹ DE VALCK, Marijke. *Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization*. IN: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016.

⁵⁰ De Valck uvádí: „(...) jako jsou politické, právní, ekonomické, náboženské, vědecké a kulturní pole (...)“ Viz DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a Loist, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 101.

argumentuje, že tyto dvě *pole* lze vnímat: „jako protipóly na posuvné stupnici, z nichž každý je charakterizován odlišným principem hierarchizace: autonomní princip pro omezenou produkci a heteronomní princip pro velkovýrobu.“⁵¹ Autonomní princip zahrnuje interní hierarchizaci do velké míry následující své vlastní normy, zatímco heteronomní princip pojímá i externí hierarchizaci přinášející hodnoty z dalších *polí*, a to převážně z ekonomického *pole*. Ve velkovýrobě jsou kulturní produkty vnímány jako zboží, jsou měřeny svým komerčním úspěchem, obvykle cílí na masová publika a jeho uznání dělá umělce slavným. Důraz na výdělečnost produktu obecně převažuje nad estetickými hodnotami. Kulturní produkty vyprodukované na straně heteronomního spektra se často nepovažují za umění a jsou označovány za zábavu nebo populární kulturu. U omezené produkce je prestiž spojována s oceněním kolegů a odborníků v oboru.⁵² Fenomén festivalů se rozšířil na evropském kontinentu v poválečné době a vymezil se oproti americkému trhu etablováním filmu jako uměleckého počinu posuzovaného dle jeho estetických kvalit na přehlídkách spojených s vysokým uměním např. Arts Biennale.⁵³

Zahrnutí kinematografie do oblasti vysokého umění na festivalech znamenalo z kulturně-sociologické perspektivy novou skladbu norem a principů. Bourdieu tyto podmínky popisuje jako: „*ideu kultury oproštěny od vlivu trhu a politiky (...)*.“⁵⁴ Festivity na jedné straně zastávají pozici umělecké formy, která dává důraz na estetické kvality ukazovaných filmových děl. Na druhé straně je jejich funkce spojována s kulturní a národní reprezentací upozorňující na geopolitické agendy v zájmu organizace festivalů. Festivity dále sehrávají důležitou roli při setkávání mezinárodních filmových profesionálů a jako důležité eventy filmového průmyslu tak dostávají funkci trhu. Důraz na estetiku filmových děl je však klíčový oproti mainstreamové distribuci. Uvedení filmu na festivalu se od komerčního uvádění v kinech liší právě v jejich ocenění za umělecké úspěchy. Promítnutí díla jako

⁵¹ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 101.

⁵² Tamtéž, p. 100-101.

⁵³ Dle De Valck: „*Spojením s vysokým uměním festival vytvořil nový mezinárodní prostor pro oslavu kinematografie, prostor, kde snímky nebyly pouze rozdány nebo nabízeny jako levná zábava pro masové publikum, ale byly předváděny a posuzovány podle svých estetických předností.*“ Viz DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 102.

⁵⁴ Tamtéž, p. 103.

součástí festivalového programu tak slouží kulturnímu, a ne ekonomickému záměru.⁵⁵ Festivaly jsou realizovány za specifických okolností s velice limitovanou příležitostí filmy shlédnout. Festivaly mají další zdroje příjmů oproti komerčním kinům a mohou programovat filmy více autonomně. Dle De Valck se tak festivaly převážně řadí k autonomnímu poli organizace: filmy jsou promítány za kulturním účelem a jejich přehlídka nevytváří konkrétní zisk.⁵⁶ Bourdieu vysvětluje jak sociální struktury, dispozice lidí a soutěživost mezi jednotlivými agenty tvoří základ kulturního *pole*. Organizace kulturního pole dle něj funguje jako ostatní sociální *pole* se svými pravidly, diskurzy a institucemi, které mohou být rozlišeny a analyzovány.⁵⁷ Dle Růžičky a Vašáta: „*Sociální pole Bourdieu vymezuje jako relativně autonomní část sociálního prostoru, která se řídí svými vlastními pravidly a je strukturován vlastním systémem distribuce forem kapitálu.*“⁵⁸ V této práci aplikuji Bourdieuho přístup na industry sekce a jejich jednotlivé industry aktivity. Industry sekce jsou jedním z hlavních důvodů přítomnosti filmových profesionálů na festivalech. Industry sekce mají ve vztahu k filmovým festivalům vlastní autonomii a jejich struktuře a pravidlům jsou přisuzovány a dokumentárním průmyslem uznávány symbolické a kulturní hodnoty. Pomocí konceptu *pole* se tak v práci zaměřuji na význam industry sekcí na zkoumaných festivalech a jejich reflexe organizátory a účastníky.

2.1.2 Kapitál

Pomocí svého konceptu *kapitálu* Bourdieu vytváří teorii různých odměn, které pohání sociální agenty. Základní premisou této teorie je přesvědčení, že všichni sociální agenti jsou motivováni osobním ziskem a touhou zaujmout nejlepší postavení ve svém oboru a rovněž tak následují jeho pravidla a usilují o nahromadění *kapitálu*, které jim pomůže v dosažení lepšího postavení.⁵⁹ Bourdieu rozlišuje čtyři

⁵⁵ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 103-104.

⁵⁶ Tamtéž, p. 104.

⁵⁷ Tamtéž, p. 112.

⁵⁸ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 130.

⁵⁹ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 104-105.

typy *kapitálu*: *ekonomický* (peníze, jmění a další ekonomické zdroje), *sociální* (zdroje zakládající se na sítích kontaktů a vztazích ve společnosti), *kulturní* (určuje sociální status jedince ve společnosti, je formován znalostmi, vzděláním, dovednostmi, postoji a vkusem) a *symbolický* (zdroje, které jsou k dispozici na základě prestiže, cti a uznání). Všechny projevy *kapitálu* slouží jako „energie sociální fyziky“.⁶⁰ Jednotlivci a skupiny je používají, aby posílili své pozice. Normy v sociálních prostorech určují, co se počítá jako legitimní *kapitál*. Každý je poháněn alespoň jednou formou *kapitálu*.⁶¹

Filmové festivaly mohou být chápány jako místa, kde filmaři nabývají *symbolický kapitál* a kontrastují tak s mainstreamovým filmovým průmyslem, ve kterém je naplňován především *ekonomický kapitál*. Filmové festivaly tak díky důrazu na kritéria výběru nabízejí kulturní legitimizaci. Výběr filmu do soutěže přináší jeho tvůrcům uznání a slouží tak jako známka kvality. Princip kulturní legitimizace tedy na festivalovém oběhu funguje, jak Thomas Elsaesser argumentuje: „*Jedna z klíčových funkcí mezinárodního festivalu se projevuje zejména každoroční kategorizací, tříděním, uspořádáním a třibením světové filmové produkce. Výzva spočívá (...) v podporování, výběru, oslavování a ocenění – zkrátka v přidání hodnoty a kulturního kapitálu navrch, chová se tak spíš jako laskavý gatekeeper⁶² než vyhazovač.*“⁶³ Filmy jsou tedy obvykle na festivalech zařazeny do specifických sekcí, které filmy a jejich tvůrce zasazují do širšího diskurzivního kontextu, je kolem nich podněcována diskuze, na festivalech tak probíhá reflexe jejich obsahu a estetiky.

⁶⁰ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 105.

⁶¹ Tamtéž, p. 105.

⁶² Termín *gatekeeper* je do festivalových studií převzatý z mediálních studií. Používá se k označení toho, kdo je bránou media, „dveřníkem“, „hlídačem“, tedy tím, kdo řídí výběr, zpracování a případné vyloučení. Pamela Shoemaker jej popisuje jako: „*proces třídění a zpracovávání enormního množství informací v omezené množství zpráv, které se dostanou k mediálnímu publiku.*“ Viz SHOEMAKER, Pamela; VOS, Tim. *Gatekeeping theory*. New York: Routledge, 2009. 184 pp. ISBN-13: 978-0415981385. P. 1.

Dle Jana Kyncla: „*Tento proces je pak jednou z centrálních úloh médií, neboť určuje nejen to, jaké zprávy se nakonec objeví ve zpravodajství, ale také jakým stylem a s jakým kontextem budou prezentovány.*“ Viz KYNCL, Jan. *Proměny české hudební publicistiky v důsledku rozvoje online žurnalistiky*. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Praha: 2015.

⁶³ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 106.

Filmy a jejich tvůrci mají možnost na festivalech vyhrát ceny, které představují nejhmatatelnější *symbolický kapitál*.⁶⁴ Soutěže a ocenění představují důležitou hodnotu k přilákání filmových kritiků, kteří díky svojí expertíze a psaní recenzí posilují kulturní legitimizaci představovanou festivalovým výběrem.⁶⁵ Bourdieu tvrdí, že festivaly udělují hodnoty, ceny a ocenění a umožňují tak vstup do pole kulturní produkce, který regulují. Tím udělují *kulturní a symbolický kapitál*.⁶⁶ De Valck považuje za zásadní analyzovat konkrétní festivaly s pomocí Bourdieuovo pojetí *kapitálu*. Role festivalů označuje De Valck pojmem *gatekeepers*, který můžeme vysvětlit funkcemi selekce filmů a jejich tvůrců a následného uvedení do festivalového oběhu na poli kulturní produkce.⁶⁷ Industry sekce svými specifickými vzdělávacími aktivitami, možnostmi prezentace a následného nabízení projektů sales agentům poskytují mnoho možností, jak získat *kapitál* uznávaný komunitou filmového průmyslu. Ve svém výzkumu se tak v této práci zaměřím na přínos industry aktivit pro budování kulturního a symbolického *kapitálu*.

2.1.3 Habitus

Další důležitou roli festivalů označuje De Valck pojmem *tastemakers*⁶⁸ neboli funkcí, ve které festivaly představují autoritu v ovlivňování a vytváření vkusu. Pomocí Bourdieuova konceptu *habitus* můžeme vysvětlit dynamiku tohoto procesu. *Habitus* zahrnuje způsob, jakým sociální normy ovlivňují chování a myšlení jedinců. Konstruktivisticko-strukturalistický přístup Bourdieuho věnuje pozornost

⁶⁴ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 106.

⁶⁵ Podle teoretika Jamese Englishe kulturní ceny potvrzují autonomii umění, ale jelikož je kulturní kvalita a hodnota subjektivně uplatňována, může být autorita, jíž byla udělena cena, snadno zpochybněna a dát příležitost jiným cenám. Viz ENGLISH, John F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008. 432 pp. ISBN: 978-0674030435.

⁶⁶ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 107.

⁶⁷ Tamtéž, p. 107-108.

⁶⁸ Termín „tastemaker“ je převzatý z Bourdieuho knihy *Distinction* (1984). V českém diskurzu jsem se prozatím nesetkala s českým překladem. Radim Procházka tento termín užívá v angličtině ve svém článku *Druhá čtení Pierra Bourdieua*. Viz PROCHÁZKA, Radim. *Druhá čtení Pierra Bourdieua. Illuminace*; Praha sv. 29, Čís. 2, (2017): 144-153. V této práci pojem chápu dle Schiødta: „(...) zahrnuje osobu či instituci, která je v pozici ovlivňovat, formovat nebo rozhodovat o vkusu ostatních lidí a jejich volbě kulturních produktů.“ Viz SCHIØDT, Thomas. *Strategic management of tastemakers in cultural productions: How involvement of tastemakers can benefit cultural productions*. Master thesis. Copenhagen Business School. Copenhagen: 2013. P. 5.

objektivním sociálním strukturám, ale rozlišuje i začleněné struktury zahrnující myšlenky, pocity a činy, které lidé o těchto strukturách mají a pomocí kterých je dále formují. *Habitus* odkazuje převážně k nevědomému fungování systémů, pravidel, kategorií, zákonů a hodnot ve společnosti.⁶⁹ Jen Webb, Tony Shirato a Geoff Danaher argumentují: „*Habitus je důležitý pro pochopení toho, co umělci dělají a jak rozumějí sobě a svému oboru, protože umělci soutěží a zaujímají pozice na základě dvou důležitých struktur: objektivních struktur (pole a jeho instituce), které vytvářejí pozice; a začleněných struktur (zvyk), které předurčují jednotlivce, aby vstoupili do určitého pole.*“⁷⁰

Jak filmové festivaly tedy ovlivňují chování filmařů? Festivaly umožňují a určují vstup konkrétních filmových děl do festivalového oběhu pomocí funkce gatekeepers. Tato funkce odkazuje k objektivním strukturám. Filmaři musí úspěšně projít festivaly, aby dosáhli expozice svých děl, uznání a také prestiže (výběr do speciálních programů, pocty, ocenění). Festivaly jakožto tastemakers jsou součástí začleněných struktur, které přispívají k udržování víry v autonomní hodnoty artové kinematografie a podněcují její další produkci. Industry sekce v tomto procesu svými aktivitami sehrávají klíčovou roli. S použitím Bourdieuho konceptu *habitu*, industry sekce: „(...) *zajišťují produkci agentů, kteří mají vštípené kategorie akce, výrazu, koncepce, imaginace a percepce specifické pro kultivovanou dispozici.*“⁷¹ Role expertů na poli omezené kulturní produkce je v tomto ohledu nesmírně důležitá. Díky vzdělávacím a dalším aktivitám industry sekcí jsou určité kinematografické estetické dispozice neustále potvrzovány, filmaři je následují a dále produkují filmy pro festivalový oběh. Festivaly se tak dle Bourdieuho stávají součástí systému reprodukce filmových tvůrců určitého typu kulturního zboží a reprodukce spotřebitelů, kteří tyto díla dokáží konzumovat. Filmové festivaly tohoto dosahují kultivací vkusu.⁷² Jak tvrdí Růžička a Vašát: „*Každý aktér postupně (a většinou „neuvědomovaně“) přijímá, a osvojuje si, způsoby vnímání, myšlení a jednání, která od něj vyžaduje sociální pozice, kterou okupuje. Postupem času se aktér se svojí pozicí pomyslně „sžívá“, přičemž časem dochází k většímu či menšímu souladu mezi*

⁶⁹ DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. P. 109.

⁷⁰ Tamtéž, p. 109.

⁷¹ Tamtéž, p. 109.

⁷² Tamtéž, p. 109-112.

*internalizovanými dispozicemi a okupovanými pozicemi.*⁷³ V této práci budu dále zkoumat, jak jednotliví sociální aktéři vnímají své role a reflektují nabízené industry aktivity.

2.2 Kategorie festivalových industry aktivit

V této diplomové práci realizuji případové studie industry sekcí zkoumaných festivalů. Pro přehlednost v analytické části využívám rozdělení industry aktivit dle Vallejo, která je dělí do sedmi kategorií. Pro potřeby této práce přidávám kategorii *vzdělávací aktivity*, do které zahrnuji workshopy koprodukce a developmentu. V této práci dále nezohledňuji kategorii *festivalové fondy*. Případové studie budu tedy realizovat v následujících zvolených kategoriích: *vzdělávací aktivity*, *pitching forum*, *filmové trhy*, *předvýběr filmů*, *propagační činnosti* a *networking*.⁷⁴ V následujícím textu zdůvodňuji výběr kategorií a zařazuji do nich konkrétní industry aktivity pořádané MFDF Ji.hlava a East Doc Platform.

Do kategorie *vzdělávací aktivity* zařazuji workshop koprodukce a developmentu pořádaný IDF Ex Oriente Film Workshop, vzdělávací aktivitu pro producenty Emerging Producers pořádanou MFDF Ji.hlava a formát masterclass, který je poskytován oběma institucemi. Vallejo definuje workshopy vzdělávání jako: „*Workshopy developmentu a koprodukce, které probíhají ve spojení s pitching fóry, mají za cíl pomáhat filmařům s vývojem dokumentárních filmů, s žádostmi o mezinárodní financování a s přilákáním koproducentů.*“⁷⁵ Trainingové workshopy nabízí program zaměřený na vývoj a spolufinancování dokumentárních filmů. Vybraní účastníci mají možnost pracovat na svých filmech spolu se zkušenými mezinárodními mentory. Producent a režisér pracují na vývoji námětu, vizuálního stylu, marketingových a distribučních strategiích nebo přizpůsobení obsahu a jsou následně hodnoceni mentory. Některé workshopy jsou časově omezené a některé se konají během tří nebo čtyř intenzivních týdnů rozmístěných v průběhu celého roku.

⁷³ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

⁷⁴ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 71.

⁷⁵ Tamtéž, p. 72.

Delší workshopy tedy nabízejí intenzivnější práci a mohou sledovat pokrok u svých projektů. Ve střední a východní Evropě si jedno z nejvlivnějších jmen vybudoval Ex Oriente Film Workshop od roku 2003 organizován IDF v Jihlavě při MFDF Ji.hlava a od roku 2012 se přesunul do Prahy a je nyní pořádán ve spolupráci s festivalem Jeden svět.⁷⁶ Jedna z jeho částí se však stále koná v průběhu MFDF Ji.hlava.

Jak uvádí Vallejo: „*Pitching forum je napůl veřejná akce obvykle určena pro delegáty, kteří jsou držiteli akreditace industry nebo press, kde tvůrci filmu pitchují (prezentují a nabízejí, pozn.) své projekty panelu odborníků.*“⁷⁷ Cílem této aktivity je poskytnutí platformy, na které se mohou propojit potenciální investoři a dokumentaristé. Publikum se tedy obvykle skládá z commissioning editorů⁷⁸ především z veřejnoprávních televizních stanic, distributorů a zástupců filmových fondů. Nejvíce jsou fóra navázána na filmový trh, jelikož těží z přítomnosti commissioning editorů hledajících nové projekty a nabízejí tak filmům předprodej a koprodukcí. Pitching fóra mohou být často součástí workshopů koprodukce a developmentu a mohou tak sloužit jako ukázka jejich výsledku. V České republice vznikl od roku 2000 East European Forum pořádaný v kooperaci IDF a MFDF Ji.hlava a stal se jedním z nejvýznamnějších fór ve střední a východní Evropě. Původně se East European Forum odehrávalo v Jihlavě, ale od roku 2012 se přesunulo do Prahy a stalo se součástí industry programu East European Platform festivalu Jeden svět.⁷⁹ Ve svém výzkumu se v této kategorii soustředím tedy na pitching forum pořádané při festivalu Jeden svět dnes nazvané East Doc Forum.

Filmové trhy jsou postaveny kolem filmů z oficiálního výběru festivalů a jsou tak obrazem jejich klíčového dopadu. *Filmové trhy* jsou jedním z hlavních důvodů,

⁷⁶ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 72.

⁷⁷ Tamtéž, p. 71.

⁷⁸ V českém diskurzu se termín commissioning editor užívá v jeho anglické podobě a skloňuje se. Anna Zoellner definuje tuto pozici jako: „*Commissioning editoři televizních stanic a vysílacích institucí jsou ti, kteří přidělují produkční rozpočty a rozhodují, které programové nabídky budou produkovány a vysílány jejich kanály. Vybírají z velkého množství návrhů projektů a musí brát v úvahu jak požadavky na slot, například tematickou oblast a formát, tak preference publika a profil kanálu.*“ Viz ZOELLNER, Anna. Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication and Society* [online]. 2009, 12(4), 503-536. P. 513. DOI: 10.1080/15205430903237840. ISSN 1520-5436. [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15205430903237840>

⁷⁹ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 71-72.

proč se profesionálové z filmového průmyslu festivalů účastní.⁸⁰ Festivaly vytvářejí katalog s filmy, kde představují obsah filmů, žánr a zemi původu a často také uvádí i kontakt na produkci a distribuci uváděných snímků. Jedním z nejdůležitějších trhů střední a východní Evropy je East Silver Market fungující v Jihlavě od roku 2004 pořádaném IDF. V Praze při festivalu Jeden svět je to pak East Doc Market fungující od roku 2012 pořádaný ve spolupráci s IDF.

Pro účely tohoto výzkumu přidávám zastřešující kategorii *distribuční strategie*, do které řadím kategorie Vallejo *předvýběr filmů* a *propagační činnosti*. Tyto dvě kategorie slučuji z toho důvodu, že obě souvisí s plánováním a získáváním distribuce připravovaných snímků. Ke kategorii *předvýběr filmů* Vallejo argumentuje, že: „*Několik distributorů využívá festivaly k získání informací o nově dokončených filmech a filmech ve vývoji (...) sales agenti využívají festivaly k zajištění distribučních dohod pro filmaře, které zastupují, a k propagaci jejich filmů.*“⁸¹ Vallejo argumentuje, že je spekulativní vnímat festivaly jako alternativní distribuční platformu. Festivalový okruh nelze sám o sobě považovat za distribuční síť. Festivaly nevytvářejí filmařům příjmy z filmových projekcí, přestože dokumentární snímky promítané na festivalech na sebe tímto způsobem mohou upozornit a dostat distribuční nabídku. Tato situace je možná díky přítomnosti commissioning editorů,⁸² sales agentů, zástupců distribučních společností a zástupců dalších festivalů. Pokud ale vnímáme distribuci v užším slova smyslu výnosu z projekcí filmů, tak festivaly skrze online distribuci, poplatek za projekci, filmy dodávají kinům a televizím tuto definici naplňují. Sales agenti, kteří zastupují filmy: „*si vytvářejí festivalové strategie, zohledňují, kdo se festivalů účastní, možnosti dostat festivalová ocenění a ohlas a také poplatky za projekce účtované festivaly.*“⁸³ Z tohoto důvodu lze tvrdit, že festivaly slouží jako distribuční platforma. Festivaly

⁸⁰ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 73.

⁸¹ Tamtéž, p. 74.

⁸² V českém akademickém diskurzu je tento termín užíván v jeho anglickém tvaru. Dle Ondřeje Kazíka jejich funkci můžeme přirovnat hlavně ke kreativnímu producentovi a také k dramaturgovi. Zjednodušeně řečeno commissioning editoři na pitching fórech představují funkci nákupčího nabízených projektů. Viz KAZÍK, Ondřej. *Dramaturgie a vývoj pořadů v systému tvůrčích producentů České televize*. Olomouc: 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

⁸³ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 75.

také fungují jako distributoři, když na jiných festivalech promítají některé filmy ze svých vlastních programů. Příkladem toho může být East Silver Caravan pořádaný IDF, který výběr svých filmů posílá na kanadský festival Hot Docs.⁸⁴ V této kategorii budu zkoumat festivaly jako alternativní distribuční platformy a reflexi tohoto fenoménu pořadatelů a účastníků. Jak uvádí Vallejo: „*S rozvojem mezinárodních festivalových sítí vyvíjející se jako platformy nepřímé distribuce, filmaři, distribuce a dalšími instituce zajistili, že do těchto akcí byly integrovány také propagační aktivity. Mezi takové aktivity patří sponzorované party, prezentace filmů v developmentu, výroba marketingových materiálů a široká škála PR strategií určených k propagaci filmů v různých médiích.*“⁸⁵ Instituce propagující dokumentární filmy a kinematografii konkrétních národů zvýšily svou viditelnost na festivalech prostřednictvím propagačních brožur a lobování svých zástupců pořadatelům, aby jejich filmům věnovali celé festivalové sekce.⁸⁶ V kategorii propagační činnosti se budu zabývat projektem *Docutalents from the East* představující prezentaci filmů work-in-progress pro filmaře z tohoto regionu. Projekt je pořádaný společnou iniciativou IDF a MFDF Ji.hlava.

Networking představuje klíčovou aktivitu poskytovanou industry sekce. Vallejo argumentuje, že: „*Industry profesionálové generují nepřímo příjmy z festivalů prostřednictvím nashromáždění symbolického kapitálu a prostřednictvím aktů reciprocity.*“⁸⁷ Události jako jsou slavnostní předávání cen, one-on-one meetingy nebo industry drinky věnované určité instituci nebo selekci filmů mohou vést k distribučním dohodám nebo k prodeji filmů televizním stanicím. Vytváření sítě profesionálních kontaktů také umožňuje zajistit příjem. Skrze festivaly je možné vytvářet dlouhodobé profesní vztahy, které mohou vést k budoucí spolupráci napříč profesemi. Samotné pozvání na určité eventy na festivalech také generuje hodnotu samo o sobě, protože pozvaným umožňuje přístup k určité síti kontaktů z průmyslu. Takto může vznikat spolupráce založená na vzájemných pozváních a reciprocity v průmyslu. Vallejo uvádí, že důležitost festivalů se zvyšuje od 90. let 20. století a jejich funkce se mění na významné místa setkání profesionálů z oboru v

⁸⁴ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 75-76.

⁸⁵ Tamtéž, p. 76.

⁸⁶ Tamtéž, p. 76.

⁸⁷ Tamtéž, p. 76.

daném regionu.⁸⁸ Industry sekce tak hrají aktivní roli při vymezování profesionálních vztahů, prostřednictvím akreditací a pozvánek, a především v zprostředkování večírků, ceremoniálů, zvláštních eventů, one-on-one meetingů, matchmaking sessions a dalších, na kterých mohou vznikat další profesní spolupráce a vztahy.⁸⁹ V této kategorii budu zkoumat aktivní roli organizátorů ve vytváření a usnadňování sociálních interakcí ve festivalovém oběhu a jejich reflexe a význam pro účastníky.

⁸⁸ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Iluminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 76-77.

⁸⁹ Tamtéž, p. 77.

3. Metodologie

Záměrem diplomové práce je realizovat dvě případové studie, jež odpovídají metodám kvalitativního výzkumu. Jak uvádí Jan Hendl: „*V případové studii jde o zachycení složitosti případu, o popis vztahů v jejich celistvosti. Případová studie v sociálněvědním výzkumu je podobná mikroskopu: její hodnota závisí na tom, jak dobře je zaostřená. Předpokládá se, že důkladným prozkoumáním jednoho případu lépe porozumíme jiným podobným případům.*“⁹⁰ V této práci provedu případové studie industry programů na festivalech MFDF Ji.hlava a Jeden svět v Praze. Následná analýza a interpretace dat proběhne za použití teoretických východisek představených v předchozí kapitole. Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole v analytické části textu vycházím z kategorií vytvořených Vallejo: *vzdělávací aktivity, pitching forum, filmové trhy, distribuční strategie a networking.*⁹¹

3.1 Výzkumné otázky

Dle Hendla představuje případová studie jeden ze základních přístupů kvalitativního výzkumu. V tomto výzkumu usiluji o porozumění určitého sociálního objektu představující industry sekce na dokumentárních festivalech v České republice a jejich vztahu k filmové produkci a distribuci v jeho jedinečnosti a komplexitě. Jak uvádí Hendl: „*Základní výzkumnou otázkou je, jaké jsou charakteristiky daného případu nebo skupiny porovnávaných případů.*“⁹² Za použití kulturně-sociologického přístupu Pierra Bourdieuho nastíněného v kapitole 2. *Teoretická východiska a základní pojmy* je cílem výzkumu přiblížit význam industry aktivit. Na základě výše zmíněného formuluji **tři výzkumné otázky** své práce takto:

1. Jaký význam mají industry sekce na poli dokumentárního filmu v ČR?
2. Jaký přínos mají industry aktivity pro budování (ekonomického, sociálního, kulturního a symbolického) kapitálu?

⁹⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 102.

⁹¹ VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Iluminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), p. 71.

⁹² HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 101.

3. Jaké postoje a praktiky zaujímají pořadatelé k účastníkům industry sekce a jak tito účastníci reflektují jednotlivé industry aktivity?

Práce zkoumá, jak fungují industry sekce jako místa kulturní legitimizace, jak může uvedení určitých děl a tvůrců jako součást svých programů přidávat na jejich hodnotě a jaké jsou perspektivy pořadatelů a jejich účastníků na tyto funkce. V diplomové práci pracuji s daty získanými zúčastněným pozorováním a polostrukturovanými rozhovory. Jejich sběr a následnou analýzu blíže představím v následujícím textu.

3.1 Metody sběru dat

3.1.1 Zúčastněné pozorování

Jak uvádí Hendl: „Zúčastněné (*participantni*) pozorování patří mezi nejdůležitější metody kvalitativního výzkumu. Zúčastněným pozorováním je možné popsat, co se děje, kdo nebo co se účastní dění, kdy a kde se věci dějí, jak se objevují a proč. Tato strategie se používá (...) v případových studiích, které se soustřeďují na hloubkový popis a analýzu nějakého jevu.“⁹³ Obou industry programů jsem se v letech 2018–2020 účastnila díky své pracovní pozici vedoucí industry sekce na festivalu AFO jakožto jedna z filmových profesionálek. Jako jeden z industry hostů jsem tak měla možnost účastnit se networkingových eventů, speciálních projekcí a přednáškových panelů, pitchingů nových projektů určených pro decision makery⁹⁴ a one-on-one meetingů. Poznatky a data jsem si zapisovala do terénních poznámek, které v analytické části využívám jako jeden z pramenů této práce.

⁹³ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 197.

⁹⁴ Pojem „decision maker“ (např. ředitel vývoje či programu, výkonný ředitel kanálu) v této práci chápu jako zástupce televize, který rozhoduje o uvedení projektu ve svých programech nebo ho plánuje finančně podpořit. V českém diskurzu se tento termín užívá v anglickém jazyce a skloňuje se. Viz KRÁLOVÁ, Lucie. Head and Stomach: Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Illuminace*. Roč. 28, č. 3 (2016), s. 61-95.

3.1.2 Vzorkování

Při osobní účasti na industry programech obou festivalů jsem se domluvila přímo s vedoucími těchto sekcí, jejich spolupracovníky a programovými řediteli festivalů na realizacích rozhovorů. Komunikační partnery z řad producentů jsem následně získávala pomocí metody sněhové koule.⁹⁵ Dle Biernackiho a Waldorfa: „(...) výzkumný pracovník musí aktivně a záměrně rozvíjet a kontrolovat iniciaci vzorku, postup, a ukončení.“⁹⁶ Již oslovení pořadatelé mi doporučovali další komunikační partnery, se kterými jsem následně navazovala kontakt nebo mě s nimi přímo seznámili.⁹⁷ Tato metoda je pro účely tohoto výzkumu vhodná z hlediska umožnění vzorkování přirozených interakcí a vyžaduje tedy znalosti zasvěcených k nalezení lidí pro studium vymezené problematiky.⁹⁸ Na základě těchto získaných kontaktů jsem se rozhodla provést rozhovory se třemi organizátory industry sekcí a čtyřmi filmovými tvůrci, kteří se tohoto programu účastnili. Celkem se tedy jedná o provedení 7 polostrukturovaných rozhovorů. S ohledem na důvěrnost a aktuálnost získaných informací jsem se rozhodla jít cestou anonymizace a v textu autory jednotlivých výroků neuvádět. Při identifikaci mluvčího tak využívám pouze označení jeho pracovní pozice.

3.1.3 Polostrukturované rozhovory

Pro účely této práce jsem zvolila metodu polostrukturovaných rozhovorů, která je označována jako jeden z nástrojů kvalitativního výzkumu. Dle Hendla: „Kvalitativní výzkumník jedná jako detektiv, který pečlivě zkoumá data, klade si nové otázky a opět vstupuje do terénu, aby získal nová data, která mu pomohou otázky zodpovědět.“⁹⁹ Prostřednictvím metody polostrukturovaných rozhovorů, které jsou na pomezí pevně strukturovaných a neformálních rozhovorů, jsem se mohla držet stanovených okruhů výzkumu v měnícím se pořadí. Rozhodnutí o pořadí otázek a

⁹⁵ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 154.

⁹⁶ BIERNACKI, Patrick, WALDORF, Dan. Snowball Sampling: Problems and Techniques of Chain Referral Sampling. *Sociological Methods & Research*, 1981, 10(2), pp. 141–163. P. 143.

⁹⁷ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 154.

⁹⁸ BIERNACKI, Patrick, WALDORF, Dan. Snowball Sampling: Problems and Techniques of Chain Referral Sampling. *Sociological Methods & Research*, 1981, 10(2), pp. 141–163.

⁹⁹ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 232.

jejich formě se odvíjelo od reakcí komunikačních partnerů a jejich ochoty odpovídat na více či méně citlivé dotazy.

Pro výzkum programu industry sekcí na dokumentárních festivalech jsou důležitá následující témata při dotazování:

1. **Důvody účasti na industry programech zkoumaných festivalů.** Otázky směřují k odhalení motivace a dalších faktorů ovlivňujících aktivní zapojování do nabízených industry aktivit.
2. **Vnímání přínosu industry aktivit a významu industry sekcí.** Mezi typické otázky patří: Proč je podle Vás relevantní se těchto sekcí účastnit (z pozice organizátorů i účastníků)? Co si z nich nejčastěji odnášíte?
3. **Oblast dokumentárního průmyslu v České republice.** Pomocí otázek se pokusím odhalit, jak jsou industry sekce vnímány v kontextu dokumentárního průmyslu v ČR. Zda dochází k podpoře vzniku nových projektů a jestli je toto prostředí vnímáno konkurenčně nebo kompetitivně.
4. **Spolupráce industry sekcí zvolených festivalů a jejich vztah k dalším institucím.** Příklady otázek: Jakým způsobem probíhá vzájemná spolupráce?
5. **Ambice industry programů.** Příklady typických otázek: Co industry aktivity reflektují z pohledu organizátora? Jaké jsou nejdůležitější složky industry aktivit? Co je podle vás nejvíce přínosné?
6. **Kritéria výběru do jednotlivých industry aktivit.** Prostřednictvím kladených otázek si kladu za cíl odkrýt procesy výběru. Příklady typických otázek: Na co výběrem upozorňujete? Probíhá v rámci sekcí kultivace vkusu jejich účastníků?
7. **Formy ohodnocení v rámci industry programů.** Jaký mají význam pro účastníka?

8. **Vztah k festivalům.** Vztah mezi organizátory a účastníky. Máte pocit, že se účastníci aktivně podílejí na tvorbě obsahu industry sekcí?
9. **Koprodukce.** Jak vnímáte jednotlivé formáty industry aktivit (one-on-one meetingy, pitching, networking, ad.)? Jsou podle vás funkční na napomáhají ke vzniku koprodukcí?
10. **Industry sekce jako prostředník pro distribuci filmů.** Otázky odhalí jaké festivalové strategie tvůrců v oblasti dokumentárního filmu a jaké mají tvůrci se svými projekty ambice.

3.2 Analýza dat

Při zpracovávání dat jsem přistoupila k analýze pomocí kódování tedy: „*systematickým prohledáváním dat s cílem nalézt pravidelnosti a klasifikovat jejich jednotlivé části. Na tuto fázi vždy navazuje snaha výsledky této analýzy interpretovat jako celek, aby bylo možné o nich vyprávět určitý příběh.*“¹⁰⁰ Kódování tak představuje klíčový bod při analýze. Kód slouží jako symbol, který jsem přiřadila k části dat za účelem jeho klasifikace. Při důkladném čtení přepisů rozhovorů jsem analyzovala povahy výpovědí a jejich významy. Na základě objevujících se témat jsem si vytvořila kategorie, které vypovídaly o perspektivách komunikačních partnerů a skupin pracovníků, které jednotliví komunikační partneři reprezentovali. Prostřednictvím kódování vztahujícím se k mému vytyčenému teoretickému rámci a výzkumným otázkám jsem data popsala, analyzovala a interpretovala v analytické části této práce.

3.3 Etické otázky

S ohledem na aktuálnost a citlivost tématu pracuji s výpověďmi komunikačních partnerů ohleduplně. Beru v úvahu možnost narušení vzájemných vztahů v pracovním prostředí dokumentárního průmyslu v České republice, ve

¹⁰⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. S. 230.

kterém jsou blízké vztahy časté. K větší otevřenosti jednotlivých aktérů mi pomohla moje pracovní pozice a navázané vztahy s jednotlivými komunikačními partnery. Z etických důvodů vynechávám citlivé informace a detaily z úryvků rozhovorů, na kterých demonstruji poznatky ve svém výzkumu. Při analýze a reflexi vymezeného pole se je však snažím reflektovat. V případových studiích výpovědi anonymizuji a věřím, že toto rozhodnutí dále neovlivňuje kvalitu výzkumu.

Výzkumná část

V této části práce přistupuji k samotnému výzkumu zkoumaných industry sekcí na dokumentárních festivalech v České republice. Cílem je provést případové studie a poskytnout tak odpověď na tři výzkumné otázky: Jaký význam mají industry sekce na poli dokumentárního filmu v ČR? Jaký přínos mají industry aktivity pro budování (ekonomického, sociálního, kulturního a symbolického) kapitálu? Jaké postoje a praktiky zaujímají pořadatelé k účastníkům industry sekcí a jak tito účastníci reflektují jednotlivé industry aktivity?

4. Industry sekce a jejich význam

„Já mám na to takovou jako metaforu, že já vždycky říkám, že to je takový, (...) mlejnek na maso, kterým ale musíme vlastně projít a věřit, že si zachováme vlastní tvář, ten vlastní projekt. Je to proces, který je jistým způsobem nezbytný. Je to to, jak dneska ten svět funguje, to, jak se ty filmy financují, jsou věci, který jsou v tomhle smyslu přátelštější v určitým řádu, určitým způsobem vyprávění. (...) A ten mlejnek jsem myslel v tom smyslu, že nikdy nevíte, kde je ta vaše osobní hranice, kdy už třeba náhodou nejste příliš, neuvažujete jako oni nebo teď to nechci úplně tak rozdělovat, ale trochu to tak taky je.“¹⁰¹

V této kapitole blíže představím podobu industry sekcí, jejich význam na poli dokumentárního filmu v českém prostředí a faktory ovlivňující praktiky a chování jedinců na základě ústředních témat, která se v datech objevují. Výše uvedená metafora, která zároveň představuje narativy, které si o světě tvoří jeho sociální aktéři, lze rozebrat dvěma způsoby. Na jednu stranu výrok vysvětluje hierarchii pozic moci, která je daným producentem interpretována jako nástroj užívaný na rozmělnění celku na menší části. Odkazuje tak na význam industry sekcí zahrnující všechny složky filmového průmyslu. Industry sekce jsou realizovány za účelem podpory vývoje dokumentárních snímků ve všech fázích tvorby a jejich distribuce. Předávají tak svým účastníkům nástroje v podobě vzdělávání v oblasti festivalových strategií,

¹⁰¹ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

inovativních postupů z hlediska formy a stylu a hrají důležitou roli ve vytváření prostoru pro setkávání industry komunity. Industry sekce tak vytvářejí řád, ve kterém platí jistá pravidla a mohou tak fungovat jako samostatné kulturní pole. Na druhou stranu výrok producenta reflektuje jeho sociální roli v tomto kulturním poli. Jak tvrdí Růžička a Vašát: „Každý aktér obsazuje v rámci sociálního prostoru určitou pozici, ze které vnímá svět. (...) způsob vnímání a myšlení sociálních aktérů se přizpůsobuje sociální pozici, kterou tito zaujímají.“¹⁰² Producentův výrok tak odkazuje k funkci industry sekcí tastemakers tedy kultivace účastníků z hlediska způsobu tvorby, estetických hodnot a případně vkusu. Zároveň si je vědom svojí sociální role, která vymezuje oproti roli organizátora industry aktivit. Pomocí této metaforické výpovědi je nám tak přiblížen habitus ovlivňující chování a myšlení jedince. Producent přijímá svou roli účastníka a je si vědom vlivu a dalšího formování v rámci industry programů.

Význam industry sekcí dále spočívá ve funkci gatekeepers. Pořadatelé těchto sekcí umožňují jeho účastníkům vstup do filmového průmyslu, který reprezentují. Industry sekce tedy představují prostor, ve kterém jeho aktéři mohou nabývat ekonomický, sociální, kulturní a symbolický kapitál. Důležitost sociálního statusu účastníka, který je v industry sekcích formován prostřednictvím vzdělání, dovedností a obdrženými znalostmi, se v souvislosti s významem industry aktivit v datech objevovala nejčastěji. „Když vlastně člověk nemá jasný žebříček, tak je právě strašně důležitý to making of self.“¹⁰³ Prostě ta sebe prezentace a utváření nějakého toho obrazu o sobě, který ve výsledku může potom tenhle sociální kapitál generovat posouvat ten finanční kapitál dál nebo aspoň ty projekty, když už ne nutně finance. No a potom já bych to v ideálním případě ráda vnímala jako takovou platformu i k diskuzi. A právě k otevírání témat, co tou industry¹⁰⁴ hýbou.“¹⁰⁵ Z tohoto výroku je patrné, že sociální aktéři jsou poháněni vícero formami kapitálu, které mohou účastí na industry programech získat. Potvrzuje se tak základní premisa teorie kapitálu, že všichni sociální agenti jsou motivováni osobním ziskem a usilují o dosažení lepšího postavení v dokumentárním průmyslu. Na poli industry sekcí se toto stanovisko týká

¹⁰² RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

¹⁰³ Budování sebe sama, vytváření identity v sociálním prostoru, pozn.

¹⁰⁴ Filmovým průmyslem, pozn.

¹⁰⁵ Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020

především získání koprodukce nebo finanční podpory pro svůj projekt ale také se vzdělávat a zlepšovat ve svém oboru. Industry sekce zprostředkovávají kontakt se zahraničním filmovým průmyslem, který představuje větší konkurenci v tomto oboru a slouží tak jako jeden z pohonů motivace pro sebezdokonalování.

4.1 Role producenta

Pro účely tohoto výzkumu jsem realizovala čtyři rozhovory s účastníky industry sekcí, a to konkrétně se třemi producenty a jednou producentkou, a se třemi organizátory a organizátorkami industry aktivit. Jako jedno z dílčích témat, které se objevilo při zpracování dat byla reflexe sociální role producentů a producentek na poli dokumentárního filmu. Pomocí Bourdieuva konceptu habitu tak můžeme pochopit nejen to, jakým způsobem o sobě tvůrci uvažují, ale také jak je jejich postavení vnímáno organizátory industry sekcí, kteří jejich pozice dále formují a ovlivňují.

„Já, když mluvím o roli producenta, tak ho někdy zase přirovnávám k překladateli. On vlastně překládá ty umělecké teze toho režiséra do jazyka normálních smrtelníků a také do jazyku čísel, aby vlastně to bylo realizovatelný, on vlastně se snaží tomu dát jako nějaký reálný kontury. A skrze tyhle akce (industry aktivity, pozn.) on poznává ty reálný kontury. On poznává nějakou tu mapu, jak je rozvržená a jak teda s ní dojit, s tím nákladem, kterým je ten režisér nebo ten jeho projekt do cíle.“¹⁰⁶

Role producenta je formována industry aktivitami a v porovnání s rolí režiséra si producent zachovává menší autonomii ve způsobu tvorby. Skrze industry aktivity sociální aktér získává vzdělání v oblasti dokumentárního filmu, estetických hodnot, principů a pravidel, na základě, kterých mohou vznikat další spolupráce. Producent je ovlivňován vícero faktory řídicími proud trhu. Je tak ovlivňován střety perspektiv odborníků, se kterými se na industry programech setkává, a to v rámci národních a mezinárodních pravidel, institucionálních nastavení či finančních aspektů. Producent je tedy ovlivňován z hlediska objektivních struktur. Jak uvádí Růžička s Vašátem:

¹⁰⁶ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

„Dispozice k tomu jednat, myslet a vnímat svět určitým způsobem neboli habitus, je odrazem vnějších struktur (...). Zároveň však, prostřednictvím praktického jednání aktéra, vnější svět produkuje.“¹⁰⁷ Způsob, jakým tvůrci reflektují svoje pozice v sociálním poli je důležitý z hlediska potvrzování habitu jejich sociální role. Pro výzkumníka je pak důležité pochopit faktory, které odkazují k nevědomému fungování mechanismů, na základě kterých sociální aktéři jednají.

Industry sekce podporují produkci filmových děl a přispívají tak k nastavení a udržování norem artové kinematografie. Prostřednictvím industry aktivit tyto sekce dále pěstují vkus svých účastníků. K tomu dochází prostřednictvím předávání znalostí v podobě festivalových strategií nezbytných k dosažení jakékoliv formy kapitálu v tomto poli. Organizátoři jsou si vědomi svojí aktivní role a v tomto ohledu industry sekce hrají roli prostředníka mezi filmovými školami a samotnými festivaly. Znalost festivalových strategií a jejich správné užití pro jednotlivé projekty tak přispívá k budování kulturního kapitálu. „*Producent je nějakým způsobem kreativním partnerem u toho procesu vzniku toho dokumentu. Není to jenom člověk, který sežene peníze a zajistí, že to vznikne, ale že je to zároveň člověk, který naopak přemýšlí o tom, kde to odpremiérovat, jak zařídí, že ten film bude vidět, kam s tím jít, kde to odprezentovat, koho s tím oslovit. A vlastně tyhle malý věci už jsou nějakým způsobem plánování tý strategie festivalový.*“¹⁰⁸ Poskytování vzdělávání v oblasti festivalových strategií pak odkazuje k funkci tastemakers. K roli producenta se ještě vrátím v následující kapitole.

4.2 Motivace

Motivace k účasti na industry aktivitách je důležitým faktorem pro objasnění forem kapitálu, které pohánějí sociální aktéry a které mohou prostřednictvím zapojení do industry programů nabývat. Industry sekce svým účastníkům nabízejí sociální kapitál, který mohou získat prostřednictvím networkingových aktivit, kulturní kapitál určující status jedince ve společnosti v podobě vzdělávacích aktivit, a především

¹⁰⁷ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 132.

¹⁰⁸ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

symbolický kapitál, který aktéři získávají výběrem do jednotlivých workshopů, pitching fór a v obdržení cen za své projekty a výkony. Industry sekce zároveň sehrávají roli prostředníka v získávání ekonomického kapitálu, jelikož v rámci meetingů a networkingových eventů dochází k navazování koprodukční spolupráce, případně k navržení konkrétních smluv finanční podpory vznikajících projektů. Finanční zdroje k dokončení projektů ve vývoji jsou také poskytovány industry sekcemi například v podobě finančních odměn za nejlepší prezentovaný projekt.¹⁰⁹ Z analyzovaných dat tedy vyplývá, že motivací pro účast je hned několik.

„Já si myslím, že to je strašně složitý z pozice režiséra a že to je o hodně přínosný z pozice producenta. Že to jsou vlastně jako dvě věci, aspoň vždycky jsem to tak jako vnímal. Když jsem tam byl v pozici režiséra, tak mě to vlastně strašně otravovalo a vadilo mi to, že mi někdo neustále jako ryje do toho tématu a snaží se mě jako ohnout směrem, který mi třeba úplně neseděl. Z pozice producenta si myslím, že je to hodně důležitý právě z toho důvodu, že ne že by člověk získal peníze v rámci těch industry programů, ale už upozorňuje na ten film, že vzniká. Navazuje první kontakt, oslovuje nebo může oslovit lidi z různých festivalů a ti si ten film můžou třeba už nějak si ho vyhlídnout dopředu, což se často tak děje.“¹¹⁰

Komunikační partneři nejčastěji vyzdvihovali funkci industry sekcí gatekeepers, jak vychází z výše zmíněné výpovědi. Tím, že byli vybráni do konkrétních workshopů a měli možnost své projekty prezentovat před odborníky a decision makery z oboru se jejich připravované snímky zviditelnili. Výběrem do industry aktivit tak budují svůj symbolický kapitál.

Při zpracování dat převažovala skepse ze strany producentů a producentky vůči efektivitě v nabytí ekonomického kapitálu prostřednictvím industry sekcí. Jak vyplývá z dat, tuto skutečnost producenti přisuzují svému plnému nasazení, investování veškeré energie, času a svých vlastních finančních prostředků k dokončení svých projektů. Byť se nejhmatatelnější motivací k účasti mohou zdát udělované ceny nebo loga workshopů, kterým jednotlivé projekty projdou, motivace

¹⁰⁹ Tomuto tématu se podrobněji věnuji v následující kapitole.

¹¹⁰ Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020

v rámci dalšího vzdělávání a navazování vztahů a sítí kontaktů byla účastníky neméně vyzdvihována. Blíže se těmto typům kapitálu věnuji v následující kapitole.

4.3 Komunitní rozměr

Industry sekce představují platformu pro setkávání profesionálů v oboru. Od filmových tvůrců a tvůrkyň, přes producenty a festivalové zástupce až po decision makery, sales agenty a distributory. V rámci industry aktivit si tak profesionálové mohou vyměňovat svoje zkušenosti, vzájemně se inspirovat a také motivovat k lepšímu postavení na poli dokumentárního filmu a k lepším výsledkům. Industry sekce tak dostávají komunitní rozměr, ve kterém je důležité reflektovat svoje vlastní postavení v oboru, cítit podporu svých kolegů nebo se proti nim naopak vymezovat. Industry aktivity dále nabízí možnosti, jak se setkat s komunitou dokumentárního průmyslu ze zahraničí. V rámci evropské sítě festivalů tak často dochází ke globalizaci skupin setkávajících se v rámci industry programů napříč festivaly. Ač v rámci komunit shlukujících se kolem industry sekcí dochází k pozitivnímu ovlivňování napříč profesemi, nese to sebou i negativní aspekty. Příkladem může být následující výpověď producenta, která se v datech objevila častěji.

„Je problematický, že v jeden moment ty lidi už jsou potom pořád stejný. Že najednou potkáte už pořád stejný lidi a už vás to vlastně přestane obohacovat. Už to začíná bejt vlastně jenom osobní a pak to je osobní se vším všudy i s těma negativníma věcmi. Což nemusí bejt vždycky úplně příjemný.“¹¹¹

4.4 Vztah industry sekcí a festivalů

„Je to takový festival na festivale.“¹¹²

Výše zmíněný citát představuje jednu z prvních poznámek, které jsem si zaznamenala do terénních poznámek při účasti na industry programu na MFDF Ji.hlava v roce 2018. Industry sekce představují autonomní subjekt v rámci festivalů.

¹¹¹ Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020

¹¹² Terénní poznámky. 27. 10. 2018

Mají svou interní hierarchizaci, kritéria výběru do jednotlivých programů a představovaná díla, která jsou nejčastěji projekty ve vývoji, se hodnotí jinými pravidly než hotová filmová díla. Mají svůj vlastní program, který se dále větví dle profesí nebo přístupnosti, kterou dávají najevo exkluzivitu nebo požadavek vyššího stupně odbornosti. „*Když to teda vezmeme podle profesí, tak to je Emerging producers pro producenty, Festival Identity je pro festivalový zástupce, Jihlava Academy je pro studenty, Konference Fascinace je pro filmaře experimentálních filmů a pak ještě Matchmaking ten je hlavně pro setkávání se všech těch profesí, producenti s koproducenty s distributory s festivaly a podobně.*“¹¹³

Industry sekce mají svoje programové brožury, harmonogram aktivit, které jsou z části uzavřené pro veřejnost. Z pravidla se odehrávají v průběhu¹¹⁴ festivalu na vyznačených místech. Na rozdíl od jiných tematických festivalových sekcí tedy nesoupeří o místa a časy projekcí se zbytkem programu na festivalu. Zpravidla mají jasně vymezené prostředí, kde se zástupci filmového průmyslu setkávají a tím poskytují vícero možností, jak navazovat profesní vztahy a případné spolupráce. Industry aktivity probíhají v průběhu jejich konání ve stálých venues. Účastí na nich se aktér dostane k databázi kontaktů expertů z pole filmového průmyslu. Z dat z realizovaných rozhovorů vyplývá, že jsou si výhod spojených s konáním industry programů po dobu festivalů vědomi obě strany a patřičně jich využívají. Cílí především na publikum složené z filmových profesionálů: „*(...) nejen když se teď bavíme o režisérech a producentech, tak zároveň cílíme i na to industry publikum, na ty lidi z těch televzí, na ty sales agenty, pro který vlastně jsme taky určený.*“¹¹⁵

Jejich cílem je oslovit publikum složené ze všech profesí na poli dokumentárního průmyslu. Jejich ambicí je často stát se jakýmsi pomyslným uzlem dokumentárního průmyslu, a právě přilákáním pozornosti odborníků z oboru industry sekce získávají prestiž a větší váhu v udělování kulturní legitimizace svým účastníkům.

¹¹³ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

¹¹⁴ Výjimku představují workshopy koprodukce a developmentu, které mohou trvat déle než samotný festival. Někdy se odehrávají v průběhu celého roku, aby monitorovali pokrok projektů a vstupovali do nich v různých fázích vývoje.

¹¹⁵ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

„Já myslím, že Česká republika má v tomhle docela výhodu a že má (...) rozhodně bohatý dokumentární rybníček. Ale vlastně výhoda je, že se všichni známe, protože ten rybníček je pořád malý. A my jsme s IDF začínali s téma našema aktivitama v Jihlavě. Takže vlastně až do roku 2011 veškerý industry v Jihlavě bylo vlastně IDF. Tam jsme vlastně přímo na klíč dělali naše aktivity, což byla v podstatě zjednodušená verze platformy, tak to probíhalo v Jihlavě a pak jsme se prostě v jedné chvíli rozhodli, že to přesuneme do Prahy, spíš hodně z pragmatických důvodů, protože vlastně Jihlava je malá a my jsme tam nemohli moc růst. Takže to je ten důvod, proč se to přesunulo do Prahy k Jednomu světu, i protože prostě spousta decision makerů spíš přijede do Prahy, byl to taky takový jako prvek, jak sem nalákat lidi. Každopádně to Jihlavu vedlo k tomu, že si udělali vlastní industry, který je ale postavený úplně jinak, takže vlastně v tomhle si nekonkurujeme, naopak spíš se snažíme spolupracovat. Což vlastně dokládá i to, že tam pořád máme ten market, pořád tam máme ten Ex Oriente workshop, který je vlastně součástí i nějakým způsobem ten otevřený program toho jihlavského programu. Podílíme se nějakým způsobem na hostech a na masterclass, (...) spolupracujeme a jako doplňujeme se, že si prostě vycházíme vstříct jako, nevidím to jako konkurenční boj vyloženě.“¹¹⁶

Výpověď programového ředitele považuji za stěžejní z hlediska chápání významu industry sekcí v českém prostředí. Do této diplomové práce jsem nezařadila podrobný historický vývoj vzniku obou zkoumaných industry sekcí, jelikož na toto téma již vzniklo vícero prací. Úsek z realizovaného rozhovoru je však z hlediska kulturně-sociologického přístupu pro tuto práci důležitý, jelikož ho můžeme rozebrat z hlediska sociálních struktur. Prostřednictvím této výpovědi můžeme pochopit motivace k přesunu z hlediska výhodnější polohy a zaměření na zahraniční hosty. Programový ředitel dále vyzdvihuje sociální vztahy na poli dokumentárního filmu a pokládá ho za přátelské nekonkurenční prostředí, což se v datech objevuje častěji a což je i jedním z důvodů výběru těchto dvou industry sekcí pro účely tohoto výzkumu. Industry sekce pořádaná IDF je tak vymezena oproti industry programu na MFDF Ji.hlava.

¹¹⁶ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

4.5 Problematika dokumentárního žánru

Jedním z důležitých aspektů tématu tohoto výzkumu je samotný žánr dokumentárního filmu. Ve výpovědích komunikačních partnerů se nejčastěji objevovalo téma percepce dokumentu ze stran diváků a problematika distribuce filmových děl masovému publiku. Dokumentární filmový průmysl v České republice a aktivity podporující vznik dokumentů, které jsou poskytovány industry sektory jsou podporovány dílčími institucemi průmyslu jako Státní fond kinematografie. Jak uvádí Magda Španihelová: *„Industry prostředí se (...) rozvíjí, přibývá networkingových platforem, podpůrných projektů produkce i post-produkce i různorodých distribučních možností (Vedle DAFilms.com, trhy East Silver, Kinedok). Došlo k zaplnění prostoru a multiplikaci podobných aktivit a workshopů. Prostorů dokumentárního filmu je nasyceno možnostmi. Žádná jiná oblast české kinematografie nemá tolik podpůrných aktivit a dílčích institucí.“*¹¹⁷ Což potvrzují i výroky jednotlivých aktérů.

*„Po tom restartu Státního Fondu, (...) státní fond začal podporovat vlastně i víc vývoj nebo respektive, jde chronologicky zrovna projekty podpořené na vývoj mají větší šanci dostat podporu na výrobu. Takže i v tomhle je pak pro ně důležitý podporovat třeba workshopy jako Ex Oriente nebo Dok Inkubátor, který vlastně nějakým způsobem zajišťují vývoj. Inkubátor potom tu postprodukcí. Takže vlastně Státní fond si uvědomuje tady ten nějaký proces, jakým způsobem ty filmy vznikají a jaký jsou jejich možnosti v jednotlivých fázích. Je dobrý, že to podporují. Stejně tak je tady podpora i jiných subjektů jako je třeba APA, která podporuje producenty, jejich mobilitu, podporuje jejich cesty na markety a festivaly. V tomhle to vlastně funguje dobře. Takže myslím, že ta podpora u nás je jako v tuhle chvíli dobrá pro dokument a myslím, že je to jako i vidět, jo že vlastně ty možnosti, který tady jsou, který filmaři mají, že využívají hojně.“*¹¹⁸

Přes podporu dokumentárního filmu, která je vnímána napříč pozicemi, však dílčí problém představuje samotné chápání a přijetí dokumentárního filmu běžným divákem. Toto téma představuje pro filmaře největší výzvu a z hlediska kulturně-

¹¹⁷ ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Iluminace*. 2019, Vol. 31, Issue 2, s. 21.

¹¹⁸ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

sociologického přístupu ho tak vnímám jako jeden z faktorů ovlivňující chování jedinců v kulturním poli. Organizátoři se snaží prostřednictvím svých aktivit filmy dostávat do festivalového oběhu, kde se jim může dostat větší pozornosti než při běžné kino distribuci. Festivaly pak na sebe berou roli alternativní distribuce a jakožto tastemakers se snaží kultivovat vkus diváků, zasazovat filmy do širších kontextů a popularizovat samotný žánr dokumentárního filmu.

„No a pak je ještě pořád pole neoraný, vnímání toho dokumentu tou širší veřejností. To je jako šílený, počínaje takovým tím klasickým, že spousta lidí si myslí, že dokument není film, dělají tu distinkci mezi dokumentem a filmem.“¹¹⁹

„Tam je ještě trochu jiný problém, a ten jde trochu hlouběji, a to až k těm divákům. (...) dokumentární film aspoň ve střední a východní Evropě by pořád potřeboval nějakým způsobem rehabilitovat, co se týká vlastně toho, co to vlastně je. Protože myslím si, že pro spoustu lidí dokumentární film pořád představuje zvířátka a druhou světovou válku. A jsou to takový ty jako history channel modely, kdy prostě nebo national geographic, že spousta lidí má pocit, že by to mělo být buď, když už je to o lidech tak aspoň nějaká reportáž nebo něco, z čeho se něco dozví, že je to nějaký vzdělávací prvek. Ale lidi vlastně nevnímají moc to, že ty dokumentární filmy můžou být na stejný úrovni jako hraný film, že je to něco, na co se chodí do kina. Že to jsou prostě osobitý, umělecký formy a tam je ten problém. Ty diváci nejsou zvyklý na to jít do kina chodit. (...) i třeba takový filmy jako Až přijde válka,¹²⁰ která vlastně měla premiéru v Berlíně, což prostě po dlouhý době byl velký úspěch českého filmu. Tak v kinech úplně prošuměla, (...) a přitom je to zrovna film, který je přesně ten typ na velký plátno a vidět to jako ve stejný úrovni, jako když jdeš na nový Avengers, když to řeknu takhle blbě. Takže si myslím, že tohle je jeden z těch problémů a prostě potom je pak těžký ty filmy nějakým způsobem distribuovat.“¹²¹

Podobné výroky se v datech objevují častěji. Reflexe tohoto problému představuje motivaci organizátorů industry sekcí hledat nová řešení z hlediska diváckého přijetí a nové cesty pro podporu vzniku dokumentu skrze další aktivity.

¹¹⁹ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

¹²⁰ Dokument *Až přijde válka* (2018, CZ, režie Jan Gerbert), pozn.

¹²¹ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

Tvůrci se prostřednictvím těchto aktivit učí o svých snímcích přemýšlet globálně a pomocí festivalových strategií cílit i na zahraniční diváky nejen na ty tuzemské.

4.6 Shrnutí

Pro přehlednost a lepší orientaci v poznatcích výzkumu na závěr každé kapitoly reflektuji dílčí závěry ke třem výzkumným otázkám této práce. V této kapitole jsem identifikovala klíčová témata významu programů zvolených industry sekcí vycházející z výpovědí komunikačních partnerů a terénních poznámek zúčastněného pozorování. Pro přiblížení významu industry sekcí na poli dokumentárního filmu v ČR se tak ukázalo jako klíčové pochopení role producenta, který se aktivně podílí na potvrzování estetických hodnot a norem uznávaných na tomto poli. Z kulturně-sociologického pohledu konceptu pole převažuje u industry sekcí autonomní princip. Industry sekce mají interní hierarchizaci, stanovený řád a následují vlastní pravidla. Pro dosažení prestiže a uznání v oboru se tak pro sociální aktéry v tomto poli stává klíčovým důraz na estetické kvality připravovaných děl na rozdíl od fikčních filmů vznikajících především ve velkovýrobě, kde se klade důraz na ziskovost. Industry sekce dále sehrávají klíčovou roli při setkávání filmových profesionálů a dostávají tak komunitní rozměr, který sebou nese i negativní aspekty z hlediska fluktuace stále stejných sociálních aktérů. V této kapitole jsme dále stanovili, že industry sekce motivují účastníky v získávání různých forem kapitálu. Pomocí funkce gatekeepers tak otevírají sociálním aktérům bránu na pole dokumentárního filmu. Této funkci se budu víc věnovat v následujících kapitolách. Zásadním tématem se v této kapitole ukazuje vzdělávání v oblasti festivalových strategií. Industry sekce tak navazují na filmové školy a pomáhají budovat kulturní kapitál z oblasti praktických znalostí o festivalovém oběhu. Z hlediska Bourdieuhovo konceptu habitu tak industry sekce zastávají funkci tastemakers. Dále jsem v této kapitole pojmenovala opakující se téma samotného žánru dokumentárních filmů a jeho výzvy.

5. Vzdělávací industry aktivity

V této kapitole identifikuji klíčové industry aktivity, které sociálním aktérům pomáhají v získávání sociálního, kulturního a symbolického kapitálu. Vzdělávací aktivity¹²² jsou jedním z hlavních pilířů industry programů a prozkoumání jejich chodu nám pomůže v objasnění postojů a praktik, jež zaujímají organizátoři ke svým účastníkům. Poznatky průběžně konfrontuji s kulturně-teoretickými koncepty Bourdieuho.

Prostřednictvím vzdělávacích aktivit na sebe industry sekce berou funkci tastemakers. Výběrem expertů, kteří v rámci těchto aktivit přednášejí na masterclass, vzdělávacích panelech či předávají své znalosti a zkušenosti z praxe pomocí případových studií, tak upozorňují na témata na poli dokumentárního průmyslu od uměleckých témat zabývající se podstatou dokumentárního žánru, nových trendů v oblasti formy a stylu až po praktická témata jako jsou způsoby financování, propagační strategie nebo specifika navázání koprodukčních vztahů.

„Ta kultivace je chápána teda ve smyslu, jak vzdělávat to místní industry, tu místní industry komunitu, tak určitě, protože jediný způsob, jak se dostat s tím filmem ven je, že prostě budou sledovat, co se děje, jak se točí filmy, jaký se točí filmy. Že budou prostě poznávat to, jak fungují třeba evropský televize, kdy je dobrý za nimi jít s námětem případně jak. Třeba takovýto, když chceš jít za německým ARTE, tak nejdřív si najdi německého koproducenta a ten německý koproducent tam půjde za tebe na to ARTE žádat, protože on tam má nějaký kredit a prostě on tam je známej. Ne že tam půjdeš ty prostě z Čech, protože tě nikdo nezná, a tak s tebou ani nikdo mluvit nebude. Jo tyhle praktický věci, a to už je součást toho workshopu Ex Oriente¹²³ (...).“¹²⁴

¹²² Tato kapitola neposkytuje výčet všech industry aktivit soustředujících se na vzdělávání.

¹²³ Ex Oriente Film Workshop, pozn.

¹²⁴ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

5.1 Masterclass

Masterclass je jeden z nejvíce užívaných formátů vzdělávacích aktivit uváděných na industry sekcích. Prostřednictvím těchto lekcí dochází ke kultivaci účastníků zahraničními experty. Jak tvrdí Králová: „*Masterclass je termín, jehož české překlady varíují od "mistrovské" přes "odbornou" až po "speciální" lekci, ale v kontextu audiovizu je většinou používán v anglickém tvaru a pro označení setkání, kde renomovaný umělec (master/"mistr", nejčastěji režisér) dalším umělcům či lidem "z oboru" (kolegům, filmařům) představuje svoje metody, způsob práce a myšlení.*“¹²⁵ Účastí na masterclass tak sociální aktéři získávají kulturní kapitál v podobě profesního a uměleckého rozvoje. Experti v oboru jsou zváni organizátory industry programů, aby předávali svoje know-how z praxe. Tím získávají nejvyšší společenský status na vymezeném kulturním poli. Jak už vyplývá z názvu jsou považováni za mistry ve svém oboru a mají tu moc ovlivnit umělecké smýšlení a jednání participantů. Z názvu je dále patrná jistá exkluzivita a známka kvality těchto lekcí. Tento formát většinou bývá přístupný i veřejnosti, ale jsou na něj především zváni (někdy je účast i povinná) účastníci workshopů koprodukce a developmentu. Témata těchto lekcí se soustřeďují například na problematiku dokumentárního žánru (na pomezí fikce a dokumentu, *Masterclass of Sergey Dvortsevov*, MFDF Ji.hlava nebo sociální experiment *V Síti: Vít Klusák*, *Barbora Chalupová*, MFDF Ji.hlava), dramaturgie (*Emotional Dramaturgy*, Niels Pagh Andersen, střihač, Denmark, MFDF Ji.hlava), nebo na způsoby střihu a inovativních podob vyprávění (*When Visual Narration Becomes a Social Syndrome: the Methodology Behind Producing and Editing a Non-fiction Story*, Atanas Georgiev, producent a střihač, Makedonie, MFDF Ji.hlava).

Z dat z terénních poznámek z účasti na Masterclass Nanfu Wang, která se konala v rámci East Doc Platform, vyplývá, že princip masterclass neslouží pouze k inspiraci či sdílení své umělecké vize, ale také upozorňuje na praktické aspekty produkce a distribuce snímků. V rámci formátu masterclass mohou jeho účastníci v průběhu nebo na konci pokládat otázky. V tomto případě většina z nich směřovala

¹²⁵ KRÁLOVÁ, Lucie. Head and Stomach: Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Illuminace*. Roč. 28, č. 3 (2016), s. 61-95. S. 85.

k praktickému know-how režisérky, jaká byla její cesta k úspěchu s dokumentem *One Child Nation* (2019). Dotazy tak směřovaly na metody a postupy, kterých se autorka držela od počátku jeho vývoje. Od způsobu pitchingu, kolikrát a kterých se účastnila, přes způsob dokumentárního vyprávění až po postprodukcii, kde byly otázky mířeny na formy střihu a někdy nezbytné dotáčení scén. Na závěr této masterclass padl dotaz ohledně distribučních strategií a v jaké fázi vývoje začala režisérka uvažovat o distribuci. Odpověď zněla tak, že nad tím umělkyně nepřemýšlí, ale to, nad čím uvažuje, je, na kterém festivale chce svůj film premiérovat. Svoji odpověď dále specifikovala, jelikož na velkých festivalech typu *Sundance*, *SXSW* nebo *Berlinale* je největší frekventovanost filmového průmyslu a šance na odkoupení filmu distribucemi se statusem premiéry v jejich soutěžích se tak zvyšuje. Touto výpovědí tedy autorka implicitně považuje festivaly za alternativní distribuční platformu. Z analýzy dat terénních poznámek dále vyplývá, že formát masterclass slouží ke kultivaci vkusu jeho účastníků v podobě předávání festivalových strategií tedy získávání kulturního kapitálu. V článku Králové autorka tento formát nazývá jako „masterclass jako kultivační rituál“.¹²⁶ V tomto výzkumu tuto formulaci přejímám a rituálnost tohoto formátu spatřuji z hlediska předávání osvědčených a prověřených pravidel a norem, které jsou tak v dokumentárním poli neustále potvrzovány a produkovány dále. Tento formát má svá pevná pravidla a představuje tak tradiční způsob, kterým dochází ke stanovení a šíření estetických hodnot, které se tímto prostřednictvím industry sekcí legitimizují. Masterclass jsou přínosné z hlediska budování kulturního kapitálu. Z dat vyplývá, že význam této aktivity na poli dokumentárního filmu je z hlediska úspěšnosti a efektivitě předávání znalostí uznávají z pohledu všech sociálních aktérů.

5.2 Ex Oriente Film Workshop

Ex Oriente Film pořádaný IDF se dle kategorií Vallejo řadí k workshopům koprodukce a developmentu. Na tento mezinárodní trainingový program se mohou

¹²⁶ KRÁLOVÁ, Lucie. Head and Stomach: Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Illuminace*. Roč. 28, č. 3 (2016), s. 61-95. S. 77.

hlásit projekty ve vývoji. Workshop je určen pro autorské dokumentární filmy, které během tří týdnů v průběhu roku mají možnost na svých projektech pracovat v oblastech storytellingu, vizuálního stylu, produkčních a distribučních strategií projektů a také forem jejich prezentace. Ex Oriente Film je určen pro režiséry a producenty. „*Součástí vzdělávacího programu jsou také přednášky a konzultace o základních právních a ekonomických aspektech dokumentární produkce, řada inspiračních autorských masterclasses a praktických případových studií.*“¹²⁷ Tato aktivita významně přispívá k budování kulturního a sociálního kapitálu.

„Open call je určen tvůrcům autorských celovečerních dokumentárních projektů a dokusérií ve fázi vývoje a rané výroby, kteří se nebojí experimentovat s hranicemi žánrů, formátů a filmového média. Přihlašovat se mohou evropští režiséři a producenti se svými projekty, které se tematicky týkají středo a východoevropského regionu, nebo tvůrci (režisér, producent či oba), kteří z tohoto regionu pocházejí.“¹²⁸

Z výroku výše vyplývá, že tato aktivita je úzce geograficky profilovaná. Tím získává na exkluzivitu a významu pro daný region. Tato aktivita umožňuje pomocí funkce gatekeepers projektům vstup do dokumentárního průmyslu. Projekty, které si tímto workshopem projdou získávají uznání profesionálů v oboru a svým důrazem na kritéria výběru a estetiku připravovaných snímků účast na workshopu přispívá k budování symbolického kapitálu.

*„Začínáte pracovat na dokumentárním filmu? Promýšlíte, jak uchopit jeho téma a jak svůj připravovaný film správně prezentovat? Chtěli byste, aby váš trailer, synopse a producentská strategie zaujala i ty nejnáročnější dramaturgy a fondy? Chcete se lépe orientovat v právních i ekonomických otázkách koprodukce a moderních formách distribuce?“*¹²⁹

Z odstavce propagující tuto aktivitu na webu vyplývá, že ambicí tohoto programu je zasazování děl do širší institucionálních, národních a mezinárodních

¹²⁷ Institut dokumentárního filmu, 2020 [online]. *Ex Oriente Film: O projektu*. [cit. 1.5.2020].

Dostupné z: <https://dokweb.net/aktivity/ex-oriente-film/2020/o-projektu>

¹²⁸ Zýková, Veronika, 2020. *Ex Oriente: Uzávěrka Ex Oriente Film 2020 již 30. dubna!* In: Dokweb.net [online]. 15.4. [cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://dokweb.net/clanky/detail/864/uzaverka-ex-oriente-film-2020-jiz-30-dubna>

¹²⁹ Institut dokumentárního filmu, 2020 [online]. *Ex Oriente Film: O projektu*. [cit. 1.5.2020].

Dostupné z: <https://dokweb.net/aktivity/ex-oriente-film/2020/o-projektu>

kontextů dokumentárního průmyslu. V tomto workshopu je podněcována debata o připravovaném obsahu a probíhá jejich reflexe. Prostřednictvím této aktivity dochází ke kultivaci účastníků v oblasti festivalových strategií.

5.2.1 Kritéria výběru

Organizátoři na workshop vybírají dvanáct projektů, které jsou na začátku vývoje. Završením tohoto workshopu je prezentace projektů na pitching fóru East Doc Platform. Abychom pochopili, jak tyto workshopy pomáhají v nabývání kulturního, a především symbolického kapitálu, je nutné představit kritéria selekce a jejich vnímání samotnými pořadateli. Důraz převažuje na estetické kvality plánovaných snímků, ale organizátoři se řídí i praktickými aspekty.

„(...) je to program, který funguje celý rok. Jsou to tři workshopy v jednom a s těma projektama se pracuje mnohem víc. Takže těch 12 projektů, který přicházej opravdu na začátku vývoje, v úplně nějaký raným fázi, s těma se pracuje jinak. Tam zohledňujeme, že tenhle film třeba není ještě zatím tak dobrý, má třeba slabší vizuál, vypadá dost neumětelsky, ale zároveň je to silný příběh a je tam dobrá postava nebo něco a řekneme si oukej, tak tohle, když se tomu dá trochu práce, tak to bude dobrej film. Jo ale to už je prostě z principu, že to je workshop, tak se pracuje s tou představou, že s tím filmem se bude dál pracovat a je tvárnej.“¹³⁰

Z dat z rozhovorů s programovým ředitelem a vedoucí Ex Oriente tak vyplývá, že kritéria výběru odkazují na objektivní sociální struktury, které tato aktivita vytváří. Organizátoři tak předávají svůj pohled na dokumentární žánr a jeho estetické kvality. Důraz je kladen na téma, kreativní postupy a vizuální stránku a celý proces probíhá v konzultaci s kmenovými tutory, čímž získává vývěr do tohoto programu na legitimitě.

¹³⁰ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

5.2.2 Reflexe dokumentárního průmyslu

Organizátoři kultivují vkus účastníků tohoto workshopu a střetávají jejich perspektivy se zahraničním dokumentárním průmyslem. V rámci doprovodného programu na East Doc Platform pořádají pro participanty sérii přednášek, panelů, masterclass, případových studií a prezentací a upozorňují tak na nové možnosti a formáty tohoto žánru.

„Co se týká toho doprovodného programu, který je navázaný z velké části na workshop Ex Oriente, tak v tomhle určitě nějakým způsobem sledujeme, co se děje. Vlastně to je ten důvod, proč jsme se rozhodli víc se věnovat televizním sériím, nebo sériím obecně, sériím, minisériím, prostě novým formátům, který jako teď hodně se rozšířením VOD se streamingama jsou docela žádaný a evropský televize na to slyší. Takže to je vlastně jenom krok, že to chceme taky reflektovat a když to vyjde dobře, tak bychom mohli od podzimu začít dělat takový trainingovej versus market access projekt na sérii, který by vlastně byl na třech marketech během roku, takže to uvidíme, jak to dopadne. Ale jako určitě se to snažíme sledovat.“¹³¹

Specifické mechanismy vývoje dokumentárních snímků jsou v rámci programu reflektovány a industry aktivity tak ovlivňují jaké estetické dispozice jsou formovány a rozvíjeny u začínajících režisérů a producentů. Působí tak na zacházení s tímto žánrem napříč těmito profesemi a výslednou podobu, která často vzniká pro festivalový oběh, ale také pro televize.

„Jak jsem zmínil, pracujeme hlavně s debutanty, ale zároveň hledáme, co můžeme přinést novému producentům, kteří jsou už etablovaný a kam se vlastně můžou posouvat oni. Protože samozřejmě jak oni se vyvíjí, tak narážej na jiný problémy, na jiný otázky, který potřebují řešit. Ted' vlastně zvažujeme pro ten workshop, jak to tam zakomponovat, a s tím souvisej třeba i ty nové věci, jak jsem už neřekl s těma sériema (...) my jsme vlastně pro východní Evropu chtěli být taková jako odrazná plocha, jak ty série vlastně dělat, kdo je dělá, za kým jít, jak máš vůbec připravit nějaký návrh vlastně, jestli máš mít pilot, nebo co k tomu máš mít vlastně, jak to představit do těch televizí a kdo jsou ti hráči. (...) série už jsou zaměřený víc

¹³¹ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

na ty etablovanější producenty, který za sebou už něco mají. Protože většinou nezačneš rovnou se sérií, ale prostě od nějakého jako studentského filmu, absolventáku, a postupuješ dál a jak sbíráš ty zkušenosti, tak děláš ty větší projekty. Takže tohle je taky jedna z těch cest, jakou se chceme vydat i na jiný formát a zároveň to cítím i nejen když se bavím teď o režisérech a producentech, tak zároveň my cílíme i na to industry publikum vlastně na ty lidi z těch televizí, na ty sales agenty, pro který jsme taky určený. ¹³²

Jak již bylo zmíněno v kapitole 4. *Industry sekce a jejich význam*, festivalové strategie je jedno z opakujících se témat, které se v rozhovorech objevovalo. Jak už z názvu vyplývá je to jakýsi dlouhodobý plán činností směřující k dosažení cíle, kterým je efekt úspěšného dokončení snímku a jeho další distribuce na festivalovém oběhu. Kultivace vkusu režisérů a praktických znalostí producentů je z toho hlediska nevyhnutelná. Workshopy koprodukce a developmentu tak na základě objektivních struktur v tomto smyslu přispívají k budování kulturního a symbolického kapitálu.

„Ex Oriente druhá session, která je v Jihlavě, tak ta je vyloženě, ten program se v jednu chvíli jako rozdělí. Režiséři mají vlastní program a producenti mají vlastní program. (...) jako režiséra nemusíš trápit tím, kdy mu dáš tři hodinovou přednášku se Stefanem Rüllem o veškerých legálních aspektech smluv a všeho možného. Ale zároveň oni v tu chvíli můžou pracovat prostě s režisérem, který jim vysvětlí, jak pracovat se svými postavama ve filmu. Takže určitě ta kultivace tam je a je důležitá. Protože přesně je to i o tom, my pracujeme hodně i s debutanty s mladýma tvůrci, který prostě přicházejí, a ať už jako jsou to producenti nebo režiséři, s tím projektem a mají za sebou jeden projekt nebo je to debut, a pro ty je vlastně důležitý poznat, jak to funguje. Jakým způsobem se teď točí, kam mají jet pro to, aby sehnali někoho na koprodukcí, který festivaly jsou důležitý a nachystat festivalové strategie. Že vlastně o festivalových strategiích mají uvažovat už prostě v době vývoje, stavět ten film tak. Takže to určitě tam tenhle rozměr je. To bereme v potaz. ¹³³

¹³² Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹³³ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

5.2.3 Mobilita

Dalším klíčovým aspektem tohoto workshopu je povzbuzení jeho účastníků k vycestování do zahraničí a k mobilitě tvůrců se svými projekty. Ze získaných dat a z analýzy dostupných zdrojů vyplývá, že dokumentární průmysl je v českém prostředí podporován (mimo festivaly) společným úsilím několika subjektů, jakými jsou Státní fond kinematografie, APA (Asociace producentů v audiovizí) či samotným IDF. Tvůrci tak mohou této podpory využívat ve spojení s workshopem developmentu a koprodukce, díky kterému se také o těchto možnostech mohou dozvídat.

„Ex Oriente, který vlastně má program jak pro producenty, tak pro režiséry, tak v podporuje mobilitu svých projektů a tvůrců a jako má to dopad na to český prostředí. A souvisí to přesně s tím, že ta podpora tady je, že ty producenti mají od APy¹³⁴ tu možnost cestovat. Od Státního fondu mají tu možnost cestovat, zároveň jsou podporovaný ty workshopy, takže v tomhle jako určitě tady je jako dobrá situace.“¹³⁵

Jeden z klíčových aspektů obou industry sekcí je internacionalizace. Prostřednictvím industry aktivit tak dochází ke střetu národních a mezinárodních perspektiv na dokumentární žánr a jeho tvorbu a český dokumentární průmysl se tak otevírá většímu konkurenčnímu prostředí. Industry sekce tak upevňují svůj globální aspekt nejen v užívání anglické terminologie a anglického jazyku jako hlavního komunikačního prostředku. Pomocí těchto aktivit jsou dále upevňovány a předávány znalosti v oblasti festivalových strategií.

„Spíš teda jako ty mladší generace, aspoň teda ty nastupující, řekněme od generace Jihlava, když vezmu teda tenhle konstrukt, který vznikl před pár lety, tak vlastně od této generace bych řekl, že jako víc je otevřená tomu cestování a k tomu jako být, i jakože slyší víc na to, co se děje venku. Nejsou omezený tak, že by dělali filmy jenom pro Jihlavu, ale naopak už přemýšlejí o tom, kde to odpremiérují a to vlastně souvisí s tím, jak je tady to podhoubí, že vlastně vidí ty možnosti a že to funguje. Zároveň si myslím, že i tím, že tady jsou workshopy jako Ex Oriente a co

¹³⁴ Asociace producentů v audiovizí, pozn.

¹³⁵ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

dělá Andrea,¹³⁶ že jsou tady jako akce typu Emerging Producers, který dělá Jihlava, tak i díky tomu se ustanovilo víc nebo rehabilitovalo trochu ta role toho producenta.¹³⁷

5.3 Emerging Producers

Do kategorie vzdělávací aktivity jsem zařadila i projekt pořádaný MFDF Ji.hlava Emerging Producers. Jedná se o program zaměřený na vzdělávání a propagaci evropských dokumentárních producentů. Každoročně organizátoři vyberou osmnáct producentů, kteří se v průběhu *MFDF Ji.hlava* a *Berlinale* mohou dále vzdělávat. Cílem tohoto programu je propojit talentované evropské producenty s dalšími profesionály z oblasti dokumentárního průmyslu. Účastí na programu je poskytnut přístup k informacím v oblasti audiovizuálního průmyslu, hlubší a širší orientace na filmovém trhu, a také možnost navázat kontakty s producenty z jiných zemí, čímž si projekt klade ambice zvýšit potenciál budoucí evropské spolupráce v oblasti produkce dokumentů.

„Co je hrozně důležité na tomhle projektu je, že většina evropských programů pro vzdělávání producentů je zaměřená na vývoj konkrétního projektu filmu. Což my nejsme project based. Jo to je opravdu výjimečný a ojedinělý. Všechny ostatní programy jsou zaměřené na konkrétní jeden film, s kterým oni tam přijedou a na kterém pracují. My právě říkáme, že jsou tím projektem oni, ti producenti. Pracují na sobě.“¹³⁸

Přínos této aktivity účastníci reflektují z hlediska nabývání sociálního kapitálu. V rámci programu se mají možnost setkávat se sociálními aktéry, kteří mají podobné zkušenosti, mohou se tak vzájemně inspirovat a motivovat k dosahování lepších výsledků. Emerging Producers tak poskytují komunitní rozměr industry sekcí, který jsem zmínila v předchozí kapitole. Tento aspekt je reflektován i samotnými organizátory.

¹³⁶ Andrea Prengyová zakladatelka workshopu dok.incubator, pozn.

¹³⁷ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹³⁸ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

„Ten program bych řekla, že je ještě specifický v tom, že nabízí a aktivně buduje tu komunitu toho ročníku. Takže ve výsledku je to taková skupinová terapie. Lidí, který jsou podobně mladý nebo starý, v podobný pozici a v podobných finančních obtížích. A z tohoto hlediska je to moc přínosný. Tím, že to nějakým způsobem jde dovnitř a nejenom ven.“¹³⁹

„Program Emerging Producers je na to, že ty producenti zaprvé tam mezi sebou nesooupeří o nějakou výhru v rámci pitchingu o nejlepší projekt nebo tak. Takže velmi jako uzavřená přátelská atmosféra, kdy naším cílem je, aby se navzájem poznali.“¹⁴⁰

5.3.1 Kritéria výběru

Emerging Producers je unikátní program, který na MFDF Ji.hlava vznikl po přesunu IDF do Prahy. Jedním z faktorů vybudování vlastní industry sekce, která je zaměřena především na autorský dokument, bylo vymezit se oproti existujícím industry aktivitám v českém prostředí. Industry program na MFDF Ji.hlava se tak oproti pitching fóru projektů ve vývoji, kolem kterého je budován program East Doc Platform, soustředil na vyzdvihnutí jednotlivých profesí v oboru a to konkrétně na roli producenta. Kritéria výběru do tohoto programu jsou navázána na estetické normy uznávané festivalem MFDF Ji.hlava. Na webových stránkách tohoto projektu jsou vyjmenována následující kritéria:

Selection criteria

- Producer with a several years' practice on the local market (i.e. not a student or recent graduate) with a capacity for future professional growth and with ambitions to be active on the European market
- At least one realized film (fiction or documentary, mid-length or feature) which has entered theatrical distribution, has been screened at festivals
- Previous experience in other workshops is considered an advantage

¹³⁹ Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020

¹⁴⁰ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

- The programme is not project-oriented, i.e. the applicants do not apply with their concrete film, but as individuals seeking professional growth
- Eligible countries: EU Member states (Austria, Belgium, Bulgaria, Croatia, Cyprus, Czech Republic, Denmark, Estonia, Finland, France, Germany, Greece, Hungary, Ireland, Italy, Latvia, Lithuania, Luxembourg, Malta, Netherlands, Poland, Portugal, Romania, Slovakia, Slovenia, Spain, and Sweden), Switzerland, Island, UK, Liechtenstein, Norway, countries of Western Balkans (Albania, Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, Kosovo, Montenegro, Serbia) and Eastern Partnership countries (Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Moldova, Ukraine) and Russia.
- Guest Country of Emerging Producers 2021: Israel
- Each year, eighteen Emerging Producers are selected. Selected participants will be announced in July 2020.¹⁴¹

Organizátoři však oproti praktickým kritériím vyzdvihují funkci této industry aktivity jakožto tastemakers. Pomocí objektivních struktur jsou industry sekce poskytovány pozice v sociálním poli. Samotný výběr účastníků se pak řídí kategoriemi, které jsou stanoveny organizátory a jejich pojetí dokumentárního žánru. Důraz je tedy kladen na kategorie akce, výrazu, koncepce, imaginace a percepce chápání dokumentární kinematografie z pohledu organizátorů. Výsledná podoba dokumentárních filmů je produktem komplikovaných procesů, které formuje celá řada faktorů. Organizátory je podtrhováno prolínání subjektivních a institucionálních faktorů ovlivňující vznik snímků, podle kterých klasifikují producenty při výběru do programu. Poznatky jsou demonstrovány v následujícím výroku.

„Na základě divácky zaměřeného profilu našeho festivalu. Takže vlastně je toho hodně. Ty projekty si vybírá programový oddělení na Jihlava Film Fund nebo Docutalents a je to vyloženo v rámci toho, jestli je to v kategorii filmů, který my máme rádi a chceme ukazovat. (...) To hlavní kritérium je souznění ve stylu nebo náhledu na dokumentární filmy. Těch kritérií, podle kterých je vybíráme je strašně moc, ale

¹⁴¹ Emerging Producers, 2020. Application and selection criteria [online]. DOC.DREAM services s. r. o. [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ep.ji-hlava.com/application-selection-criteria>

ve výsledku, když už ten adept je tak daleko, že už ho zvažujeme do toho úzkého a finálního výběru, tak se díváme na jeho filmy (...). Jde o to, jak vnímají dokument, jestli se snaží o nějakou tvůrčí invenci, jestli se snaží to dělat vizuálně zajímavý, přijít s něčím novým, jestli chtějí ty producenti pracovat s mladými nadějnými debutanty nebo už se zaběhlými známými jmény. Opravdu je toho spousta, neumím vám úplně jednoduše říct podle čeho všechno.¹⁴²

Působením funkce tastemakers projekt Emerging Producers produkuje tvůrce se stejným či podobným vnímáním dokumentárního žánru. Industry sekce tak představuje autoritu v ovlivňování a vytváření vkusu. Mezi praktické aspekty působící na výběr tedy patří například grantové specifikace nebo gender.

„Máme tam nějaká praktická omezení právě třeba v rámci toho grantu, že můžeme třeba mít půl na půl země, (...) kategorii low production capacity country, a to je seznam zemí a v rámci té výzvy je půlka participantů je z těchto zemí. Takže třeba tímhle jsme limitovaný. Ale my chceme naopak tímhle těm producentům pomáhat, takže to není, jakože nás to limituje, my bychom to i tak dělali jo, ale už se musíme na to dívat z hlediska i počtu, protože prostě přesný konkrétní číslo toho a toho druhu producentů a teď ještě do toho chceme, aby to byli samozřejmě půl ženy a půl muži, co se nám skoro daří, že máme často víc žen, takže v tomhle jsme úspěšnější, než jako co jsme si přislíbili. No a potom věk třeba vůbec nerozhoduje. Jo máme opravdu mladý producenty začínající, kterým je přes dvacet a potom zkušenější bardi, kterým je přes padesát. Jde o to, že ti producenty chtějí sami na sobě pracovat a někam se posouvat, takže už to že se přihlásili je dobrý znamení.“¹⁴³

5.3.2 Přínos

Z dat vyplývá, že hlavní přínos této aktivity spočívá v reflexi svojí sociální role na poli dokumentárního filmu. Organizátoři i účastníci v rámci programu vyzdvihli možnost úvahy nad vlastní pozicí v oboru. Z hlediska kulturně-

¹⁴² Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

¹⁴³ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

sociologického přístupu tak tento program hraje důležitou roli v uvědomování a formulování si vlastního konceptu habitu.

„Je to čas, který investují oni sami do sebe. A kromě toho, že dostávají úplně jasné vzdělávací programy, tak se snažíme, aby měli čas i na nějakou reflexi a přemýšlení nad tím, jestli ještě opravdu dělají to, co chtěli dělat. Jestli vstoupili do toho být producentem s nějakou úvodní myšlenkou a jestli je ten systém nezpracoval, nepřeválcoval natolik, že vlastně už teď poslouchají ten systém, a ne tu svojí původní vizi. Nebo jestli si založit vlastní firmu nebo jakým směrem se vydat. A protože producentství je hodně jako samostatný nebo osamělý zaměstnání, kde právě ti producenti bývají často sami v kanceláři mnoho hodin, tak pro ně je úžasný, že se setkají s jinými producenty, kteří zažívají úplně to samý. Takže ta jejich sounáležitost a sdílení, že se poznají a jsou šťastní, že prostě ty lidi mají úplně stejné problémy i na opačném konci světa. To jim hrozně pomáhá a dodává jim to inspiraci (...).“¹⁴⁴

Dalším přínosem tohoto vzdělávacího programu je zasvěcení do praktické role producenta v dokumentárním průmyslu. V datech se tento význam často objevuje v opozici k vzdělávacím institucím jako jsou filmové školy.

„Protože když ten film se dostane do Nyonu na pitching a je tam odprezentovanej, tak potom Nyon samozřejmě mnohem spíš ten film potom vezme do soutěže, protože se chce samozřejmě ty filmy, který si našel potom taky premiérovat. A to všechno je to, co se učí i ty producenti a vlastně si musí tohle uvědomit a projít si tím, a to je vlastně něco co jim na FAMU úplně neřeknou a co si člověk musí jako zažít, takže. Myslím si, že díky tomu přesně jako Emerging Producers to jako pomohli jako zvednou roli toho producenta.“¹⁴⁵

Výběrem producenta do tohoto programu dochází k získávání kulturního a symbolického kapitálu. Tento projekt nabývá na exkluzivitu mimo výhody spojené s programem v oblasti vzdělávání, propagace a navázání profesních vztahů, zejména z důvodu omezené kapacity účasti.

¹⁴⁴ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

¹⁴⁵ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

„U Emerging Producers (...) největší ocenění je, že byli vůbec vybráni. Někteří se hlásají i několik let, než budou vybráni. Protože těch zemí v Evropě je víc než 17 a z každý země je jenom jeden.“¹⁴⁶

5.3.3 Katalog

„European film industry needs experienced and open-minded film producers dedicated to their work, willing to share their know-how and to collaborate with other professionals across Europe, able to improvise and react to changes present in the digital era. (...) They are people who shape documentary cinema of today and we very much recommend keeping an eye on them and their future work.“¹⁴⁷

Nejhmataelnější podobu symbolického kapitálu představuje na programu Emerging Producers katalog. Tento produkt je zcela zásadní pro uchopení producenta a jeho role. Prostřednictvím katalogu ukazují a dále propagují nejen úspěchy těchto tvůrců, ale kladou důraz i na začleněné struktury, díky kterým můžeme poznat uměleckou a lidskou stránku producentů. Mezi informace zveřejňované o tvůrcích tak patří například oblíbený citát či kniha, barva a píseň. Výše zmíněný úryvek z úvodu v katalogu znázorňuje moc a dopad tohoto výběru do tohoto programu neboli funkce gatekeepers. Tato aktivita se stává autoritou v oblasti produkce dokumentárního průmyslu a upozorňuje svým výběrem na sociální aktéry, kteří se tak stávají aktivními hráči v ovlivňování vkusu dalších kulturních producentů a pomáhají tak v reprodukci estetických hodnot, které tyto sekce vytvářejí a regulují. Zařazením do katalogu tvůrci prostřednictvím kulturního zasvěcení získávají kulturní legitimitu.

„Ten katalog, (...) kterým oni se prezentují není jenom o těch jejich filmech ale i o tom jací jsou oni. Jaký mají rádi filmy, jaký mají rádi zvířata, jaký mají rádi knihy a jakou písničku a tak. A to jim pomáhá tahle informace, i lidem, který se nezúčastnili Emerging Producers, ale když hledají koproducenty, tak se můžou podívat prostě už do naší databáze, kterou máme na webové stránce

¹⁴⁶ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

¹⁴⁷ Jihlava Industry Programme, 2019 [online]. [cit. 26. 4. 2020]. Dostupné z:

https://www.jihlava.cz/media/editor/soubory/downloads/2019/Ji_23_INDUSTRY_pr_gram.pdf

www.emergingproducers.com. Jsou rozpracovaný po všech těch ročnících a slouží to právě jako databáze, když si hledáte koproducenty v jiných zemích. Takže tohle byla ta původní myšlenka, že ty producenti se poznají mezi sebou natolik, že začnou mezi sebou koprodukovat. Což se ukazuje jako výborný výsledek. Takový jako side effect toho původního našeho snažení a že už teď vidíme vítězný filmy v Berlíně, v Cannes produkovaný v koprodukcích našich Emerging Producers. ¹⁴⁸

Z výroku vyplývá, že funkce kategorizování a tvoření databází je neméně důležitá při procesu kulturního zasvěcení sociálních aktérů. Podoba vnímání sociálních aktérů, jejich vkusu a uměleckých vizí je tak dostupná pro zpětnou reflexi účastníků ale i pro budoucí ročníky. Na základě osobních známostí pak mohou vznikat profesní vztahy, čemuž se věnuji v následujícím textu.

„Funguje jako taková obří vizitka a myslím si, že když se do toho člověk ponoří, tak skutečně pokračuje v té individuální producentův praxi. Myslím si, že ten katalog vlastně asi i přesáhne ty jako jiný výhody účasti. Jako ten program samotný je velice dobrý v tom, že propaguje svoje účastníky a konkrétně ten produkt toho katalogu bych řekla, že je na tom to nejlepší. ¹⁴⁹

5.3.4 Koprodukce

„Když přestali fungovat ty pitching fóra na získávání peněz z televizí. Takže ta myšlenka u nás z naší strany byla taková, že když teda nemůžeme sehnat peníze na dokumentární filmy u televizí, tak další možnost je začít koprodukovat. A aby ti producenti se mezi sebou poznali a mohli jako s důvěrou vstoupit do nějakých koprodukcí mezi sebou tak proto je vytvořen tenhle projekt ty Emerging producers. ¹⁵⁰

Možnost navazování koprodukcí je z hlediska účastníků i organizátorů nejvýznamnější efektem tohoto programu. Koprodukční vztahy komunikační partneři charakterizovali jako křehké vztahy, ve kterých důležitou roli hraje osobní vazba

¹⁴⁸ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

¹⁴⁹ Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020

¹⁵⁰ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

mezi zúčastněnými stranami. Sociální kapitál získávaný v rámci této aktivity se tak jeví jako jeden z nejdůležitějších z hlediska kulturně-sociologického přístupu. Jelikož koprodukční vztahy jsou závislé na finančních zdrojích, osobní i profesní znalost sociálních aktérů je nezbytná. Producenti v rámci neformálních aktivit pořádaných tímto programem mají šanci vzájemně poznat, vyměnit si své přístupy k tvorbě dokumentárních filmů, které spoluvytvářejí představy jednotlivých aktérů o podobě, významu, smyslu, účelu a definici dokumentárního žánru.

5.4 Shrnutí

V této kapitole jsem identifikovala přínosy industry sekce v rámci budování kapitálu a jeho formy. Z hlediska kulturně-sociologického přístupu jsou industry sekce chápány jako: *„Sociální prostor s jeho specifickou strukturou distribuce forem kapitálu je zároveň nutné chápat jako prostor sociálních pozic, mezi kterými existuje nejen relační, nýbrž dokonce vzájemně antagonistický vztah. Sociální prostor je prostorem relačním: zaujímat vysokou pozici v kapitálu je možné pouze tehdy, když někdo jiný zaujímá pozici nízkou.“*¹⁵¹ Význam těchto sekcí tedy spočívá i v motivaci účastníků k dosahování lepších výsledků. V rámci kategorie vzdělávacích aktivit tak aktéři mají možnost budovat sociální a kulturní kapitál. V rámci programu Emerging Producers tak industry sekce umožňují prohlubovat sociální kapitál, ze kterého se může stát ekonomický kapitál v podobě koprodukcí a navázání dlouhodobých profesních vztahů.

V rámci funkce gatekeepers tak prostřednictvím workshopů koprodukce a developmentu umožňují industry sekce získat ocenění, prestiž a uznání z řad kolegů a expertů v oboru, čímž tvůrce zasvěcují do pole dokumentárního průmyslu. Dle Allena a Lincoln: *„Konkrétně ke kulturnímu zasvěcení dochází vždy, když jsou uloženy rozdíly, které slouží oddělit jednotlivce a úspěchy, které si zaslouží obdiv a respekt od těch, které nejsou. Podle Bourdieu je kulturní zasvěcení aktem „sociální magie“, která vytváří „diskontinuitu z kontinuity“. Nejdůležitější rozdíly jsou samozřejmě ty, které ukládají kulturní instituce, které si tuto funkci mohou legitimně*

¹⁵¹ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

nárokovat.“¹⁵² Producenti v rámci tohoto soupeří o kulturní legitimitu, kterou získávají různými oceněními. Industry sekce nabízejí kulturní legitimitu z hlediska důrazu na kritéria výběru do těchto programů.

Industry sekce představují autoritu v ovlivňování a vytváření vkusu. Pomocí Bourdieuva konceptu habitu jsou tyto procesy reflektovány pořadateli ale především účastníky vzdělávacích aktivit. Díky zvaným autoritám z oboru tak industry sekce ovlivňují přemýšlení a chování aktérů ve vztahu k estetickým hodnotám, forem dokumentů ale i vkusu. Jedním z úspěšných formátů, kterému jsem věnovala část této kapitoly, je masterclass představující kultivační rituál. Industry sekce tak zastávají funkci tastemakers.

¹⁵² ALLEN, Michael Patrick, LINCOLN, Anne E. Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Social Forces*. Volume 82, Issue 3, March 2004, p. 872.

6. Pitching forum

Pitching fóra představují další ze stěžejních industry aktivit. Pitching fóra umožňují tvůrcům a jejich projektům vstoupit do pole kulturní produkce. Často jsou vrcholem workshopů koprodukce a developmentu. V českém kontextu se první pitching forum East European Forum odehrálo v roce 2001 v Jihlavě ze společné iniciativy IDF a MFDF Ji.hlava. V roce 2011 se forum přesunulo do Prahy a nyní probíhá pod názvem East Doc Forum při festivalu Jeden svět. Jejich primární funkcí je přilákat investory k projektům ve vývoji a pomáhají tak budování ekonomického kapitálu.

6.1 East Doc Forum

V rámci industry programu pořádaného IDF s názvem East Doc Platform představuje East Doc Forum jeho každoroční pomyslný vrchol. K tomuto bodu směřují všechny další industry aktivity (Ex Oriente Film Workshop, Masterclasses, Guests Meet Guests, ad.) pořádané IDF na festivalu Jeden svět. Presentace a nabízení projektů moderované Mikaelem Opstrupem a Iikka Vehkalahti přilákává pozornost celé tuzemské i zahraniční industry komunity, od sales agentů, distributorů, decision makerů, přes producenty a tvůrce až po festivalové dramaturgy a zástupce dalších workshopů. Režiséři a nezávislí producenti v rámci tohoto formátu nabízejí své projekty ke koprodukci, koupi práv, budoucí distribuci a dalším formám finanční podpory a spolupráce. Z hlediska Bourdieuho přístupu tedy tento formát získává funkci tastemakers. Prostřednictvím pitching fóra je zajišťována produkce projektů, které mají vstřípené kategorie estetických kvalit, které jsou stvrzovány experty v oboru díky úspěšnému navazování spoluprací.

6.1.1 Motivace

Pojmenování a pochopení motivací k účasti nám pomůže osvětlit objektivní a začleněné struktury, které jejich reflexí sociální aktéři o této industry aktivitě vytváří. Jak tvrdí Růžička a Vašát: *„Z dlouhodobého hlediska pak objektivní pozice*

v sociálním prostoru postupně „sedimentuje“ do mysli a těla příslušného sociálního aktéra. Jinými slovy způsob vnímání a myšlení sociálních aktérů se přizpůsobuje sociální pozici, kterou tito zaujímají.¹⁵³ Producenti jsou tedy schopni vnímat přínos této aktivity pouze ze svých pozic na poli dokumentárního průmyslu.

„Ale pro mě jako producenta je to jako důležitý pro tu, pro to přemýšlení o tom filmu jako takovém. Co s ním, jak s ním. Takže to určitě je a je to i v určitý fázi to byla i vzdělávání to určitě bylo, protože o spoustě věcí jsem nikdy neslyšel. Jakým způsobem, prostě o těch různých formách distribucí, i když často potom nefungují, ale člověk o tom nějak může uvažovat.“¹⁵⁴

Motivace k účasti na pitching fóru svědčí o volbě vstupu do dokumentárního pole. Nejčastěji se v datech objevovalo dosažení expozice svých děl a prestiže spojené se samotným výběrem do tohoto programu. Účastníci na pitching fórech získávají symbolický kapitál.

„To má důležitý dvě roviny, tam můžete potkat a dostat se k nějaké spolupráci, ale taky si tím vlastně testujete ten projekt, respektive sama sebe, získáváte tím zkušenosti, ale později už řekněme tohle nehraje takovou roli. Testujete spíš ten projekt, jak ty lidi ho vnímají i ve smyslu, jak ho prezentovat, ale jdete i k té podstatě.“¹⁵⁵

Získávání uznání od zahraničních expertů představuje pro producenty jednu z forem symbolického kapitálu. Na East Doc forum se organizátorům daří zvat zajímavé osobnosti v oboru, kteří představují autority v institucích, které zastupují. Často tedy díky navazujícím meetingům dochází k podepsání smluv o budoucí spolupráci. Internacionalizace je tak jeden z pozitivních aspektů, který kolem sebe pitching fóra vytvářejí. Z následujícího výroku je patrné, že i dosah z hlediska kvantity je klíčový pro potenciální úspěšnost projektu. Prezentace ve verbální a vizuální podobě tak splňuje účel oproti psané anotaci v katalogu nebo zaslání scénáře.

¹⁵³ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

¹⁵⁴ Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020

¹⁵⁵ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

„(...) na tom pitching fóru oslovíte 300-500 lidí najednou vlastně, který byste si třeba ani vy nevytipovala, že byste si s nima chtěla dát schůzku, oni by si s váma možná schůzku předtím nechtěli dát, že je natolik nezaujal třeba ten projekt nebo ani neprocházeli, tenhle určitě typ člověka katalog, že by si zaškrtoval, ale díky té prezentaci vlastně ten zásah je jako docela velkej.“¹⁵⁶

6.1.2 Přínos

Účast na pitchingu producentům pomáhá i v získávání kulturního kapitálu. Jednou z festivalových strategií je naučit se stručně, cíleně a efektivně svůj projekt prezentovat. Sociální aktéři se tak často porovnávají s kolegy v oboru a pomocí jejich chyb a úspěchů formují způsob představení svých projektů v developmentu. K důležitým znalostem v této aktivitě patří aktuální trendy, prezentační schopnosti a zkratkovitost.

„Pro mě je to právě hodně důležitý sledovat i jako jaký typy projektů vznikají, jaký vznikají formáty, a i třeba ten způsob tý prezentace a myslím si, že asi i jednu dobu jako tak, jako jsem si i vedla takový třeba poznámky, co jsem vypožorovala třeba právě kolegy a psala si jako co dělat, co nedělat, když člověk pitchuje. Nebo v tom byla jako velká škola, vlastně i v těch špatnejch i jako dobrejch postupech si myslím. Takže jako obecně si myslím, že to může přinést jako inspiraci, a to následně potom ovlivnit i ten vkus.“¹⁵⁷

Přínos této aktivity dále spočívá v prezentování projektů na vícero festivalech. Producent tak upozorňuje na jejich vznik a přímo úměrně tak stoupá šance na navázání koprodukce či koupi distribučních práv. Decision makeři svá rozhodnutí k oslovení odkládají, až když vidí vývoj u některých projektů z časového odstupu, tak přistupují k nabídkám.

„Já myslím, že pitching může být přínosný, ale z mý zkušenosti vlastně fungoval řekněme, až když jsme to utáhli i na tý kvantitě. Že jsme vlastně museli jet asi na pět různých pitchingů během půl roku, abychom věděli, že o tom projektu se ví

¹⁵⁶ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

¹⁵⁷ Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020

napříč Evropou a že s téma decision makerama jsme se už potkali několikrát, už jsme se s nimi i zdravili nějakým způsobem osobněji a myslím si, že dokud tam není ta osobní vazba a dokud nemáte vybudovaný ten network, jako ten nezávislý producent, tak Vám vlastně jako málokdy pomůže sebelepší pitching no. Pokud teda nejste v té pozici, že se o vás ví nebo někdo ví o někom.¹⁵⁸

Osobní vztahy jsou vyzdvihovány napříč komunikačními partnery. Prostřednictvím pitching fór účastníci budují síť profesních vztahů, o které dále na networkingových aktivitách pečují. Účast na vícero pitching fór na dalších Evropských festivalech díky funkci industry sekcí gatekeepers je tak nezbytná pro zviditelnění projektů a postupu jejich vývoje.

„Je důležitý to, že vás někdo donutí a já jsem taky jako režisér jsem nenáviděl ty pitche, kde vás někdo donutí během 5 minut odprezentovat film a pustit 2 minuty ukázky. Ale potom si uvědomíte a já třeba jako producent na to hrozně tlačím, že chci aby ten režisér si to udělal úplně na začátku, ještě vůbec než jdeme na ten pitch, aby si napsal ten logline. Aby si prostě řekl, o čem to je. Aby si to dokázal, aby mě dokázal vlastně během těch 3-5minut přesvědčit o tom, že má smysl věnovat dalších x hodin čtení toho scénáře. A je úplně jedno, jestli je to dokumentární film nebo hraněj. Protože nikdo jako nikdo nedá rovnou jako x hodin času tomu, že se bude probírat stovkami stránek prostě nějakých papírů. Prostě prve vás jako musí zaujmout ten logline, pak vás musí zaujmout treatment, synopse a pak jdete číst scénář, jinak to prostě těch scénářů je tolik, že byste vlastně. Takže jo, je to z pohledu různých filmařů je to prostě jako zjednodušování a osekávání toho zajímavého světa, ale mě připadá, že pokud nemáme my v hlavě jasno, co vlastně natáčíme, tak to pak nikdy nepochopí ten divák.“¹⁵⁹

6.1.3 Kritéria výběru

Specifická kritéria výběru jsou zcela určující z hlediska budování kulturního, a především symbolického kapitálu sociálních aktérů. Díky důrazu na kritéria selekce se výběr projektů stává výrazem prestiže a industry sekce tak projektům a tvůrcům

¹⁵⁸ Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020

¹⁵⁹ Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020

nabízejí kulturní legitimizaci. Díla jsou posuzována odborníky z dokumentárního průmyslu a důraz na estetické hodnoty je klíčový a generuje uznání v oboru. Zařazením projektů na forum tak industry sekce můžou regulovat jaké nové filmy budou vznikat. Svým výběrem upozorňují na nové talenty, které účastí na pitchingu získávají symbolický kapitál a fóra se tak stávají prostředníkem k získání ekonomického kapitálu v podobně smluv se sales agenty. Kritéria výběru a jejich dodržování ze stran sociálních aktérů organizátorů i účastníků legitimizují významnost výběru na pitching forum. Platforma tak zároveň díky své funkci gatekeepera upozorňuje na nově vznikající díla. Samotným výběrem dochází k vytvoření symbolické hodnoty pro filmová díla a jejich tvůrce.

Jedním z nejdůležitějších aspektů, který se objevil v datech z rozhovorů je pluralita pohledů při výběru projektů na pitching a dialogický průběh selekce všech angažovaných aktérů. „*My ty filmy vlastně vybíráme v širším kruhu, (...) z těch přihlášek, který přijdou, kterejch bejvá třeba kolem 200 tak na podzim vlastně vybírá nejdřív jako první vlna, to vyberou selektoři, který vlastně každěj projekt hodnotí minimálně dva lidi udělají posudky na základě posudků my pak v užším kruhu uděláme shortlist a tam je nás potom 6 včetně jako kmenovejch tutorů vlastně Ex Oriente, který moderují Mikael Opstrup a Iikka Vehkalahti, tak ty už jsou prostě už tady v tom výběru a snažíme se tam vzít i víc lidí zvenčí.*“¹⁶⁰ Rozdíl od uvedení již hotového snímku v soutěži festivalu a zařazení připravovaného projektu do pitching fóra spočívá v tom, že výběr na pitching slouží jak kulturnímu tak ekonomickému záměru. Připravované projekty tam mají možnost oslovit potenciální koproducenty, sales agenty, decision makery a distributory. Programový ředitel institutu rozděluje kritéria selekce do několika nepsaných kategorií: praktická, estetická a mezinárodní.

Mezi kritéria praktického formátu patří země původu. „*Ono vlastně k těm 12 projektům, který jsou na Ex Oriente, který tvoří to jádro toho fóra, toho pitchingu, tak vybíráme ještě další 8–12. Letos to bylo celkem asi 11 projektů. Tím pádem my musíme nějakým způsobem zohledňovat projekty, který se hlásěj k těm, co jsou už Ex Oriente, aby spolu fungovali, protože zároveň ty projekty, který přicházejí zvenčí jsou už nějakým způsobem jinak developovaný. Jsou třeba dál, jsou v různých fázích, takže to je taky jedna z věcí, kterou zvažujeme, jak to bude fungovat dohromady a snažíme*

¹⁶⁰ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

*se i to namíchat trochu ve smyslu toho, aby nebylo třeba příliš filmů z jedné země. Abysme neměli třeba z 21 filmů 5 polskéjch.*¹⁶¹ Samotným výběrem na pitching získávají projekty v developmentu hodnotu a jejich tvůrcům je tak udělována kulturní legitimizace. U kritérií selekce je vyzdvihován důraz na mezinárodní přesah.

Estetická kritéria výběru zahrnují důraz na formu, žánrovost a téma. Organizátoři se snaží pokrýt širokou škálu projektů od experimentálních, vizuálních, artových filmů (Burial - r. Emilija Skarnulyte, prod. Dagne Vildziunaite, LT, NO) až po projekty s např. environmentální tematikou či investigativní formou (Black Spot Karabash - r. Olga Delane, prod. Frank Müller, DE, PL). Důležitou roli při výběru hraje pestrost konečného výběru a pokrytí „šíře filmů co vznikají“.¹⁶²

Posledním důležitým kritériem pro East Doc Forum je vybírat projekty na základě jejich mezinárodního přesahu. Dle slov programového ředitele: „(...) ty filmy musí mít nějakou mezinárodní jako přesah. Musej prostě nějakým způsobem být srozumitelný i mimo zemi svého vzniku. Zároveň musí tam být nějaký potenciál proto, aby když už tohle nabízíme zahraničním commissioning editorům, lidem z televizí, distributorům, tak vlastně musí ty filmy nějakým způsobem mít v sobě něco, co zaujme lidi i jinde. Takže to je vlastně asi to největší kritérium, který zvažujem, že spíš jako věci lokálního charakteru, tam nebereme.“¹⁶³

6.1.4 Ocenění

*„Takže si myslím, že je to důležitý, aby jezdili i protože, že se jim jednak rozšiřují obzory, potkávají nové kontakty a otevírají se jim tím nové teritoria. Takže myslím si, že v tomhle rozhodně ty ceny mají smysl a myslím si, že je důležitý, aby ty projekty cestovaly. Takže rozhodně v tom přínos vidím.“*¹⁶⁴

Ceny v rámci East Doc Forum představují nejhmatatelnější formu symbolického kapitálu. Oceněné projekty dostávají ceny v podobě finanční podpory k jejich dokončení a pak jsou to servisové ceny. Ty jsou v podobě výjezdů na další

¹⁶¹ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹⁶² Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹⁶³ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹⁶⁴ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

markety a pitching fóra, pomocí kterých účastníci nabývají na sociálním a kulturním kapitálu. Na Evropském festivalovém oběhu se tak projekty zviditelňují a ceny tak splňují funkci gatekeepers. Mobilita projektů je pak důležitá ke střetu se zahraničními perspektivami a estetickými hodnotami. Z hlediska kulturně-sociologického přístupu industry sekce udělují hodnoty, ceny a ocenění a umožňují tak vstup do pole kulturní produkce, který regulují.

1. **Cena East Doc Platform** (Mezinárodní porota ocení nejlepší projekt ve fázi vývoje a výroby Cenou East Doc Platform v hodnotě 5 000 Eur. Institut dokumentárního filmu ve spolupráci s Current Time TV udělí finanční podporu filmařům, jimž pomůže v dalším vývoji jejich dokumentárního filmu.)
2. **Koprodukční cena ČT** (Generální mediální partner Česká televize vyhlásí vítěze Koprodukční ceny ČT spojenou s finanční podporou v hodnotě 150 000 Kč. O vítězi rozhodne porota složená ze zástupců ČT: Markéta Štinglová, Petr Morávek a Věra Krincvajová.)
3. **Cena HBO Europe** (Všechny projekty vybrané na East Doc Platform 2020 budou soutěžit o Cenu HBO Europe v hodnotě 2 000 Eur, věnovanou na vývoj projektu. Cenu předá Hanka Kastelicová, vedoucí výroby dokumentárních filmů HBO Europe.)
4. **Cena Sunny Side of the Doc** (Tato cena zajistí dvě akreditace a ubytování na dvě noci tvůrčímu týmu, vybranému z prezentujících na East Doc Fóru 2020. 31. ročník Sunny Side of the Doc se uskuteční ve francouzském La Rochelle 22.-25. června 2020.)
5. **Cena Zlatý trychtýř** (Každoročně je udělena týmu, který v rámci ročního cyklu workshopu Ex Oriente Film prošel se svým projektem nejvýraznějším vývojem. Vítězný tým získá 1000 eur na další vývoj a mezinárodní propagaci svého připravovaného dokumentárního filmu.)
6. **Ex Oriente Fine Cut Award** (Projekt workshopu Ex Oriente Film vybraný vedoucími tutory obdrží konzultace hrubého střihu s předním střihčem v hodnotě 3 000 Eur.)
7. **Projektová cena IDFA** (Představitelé prestižního festivalu IDFA vyberou jeden projekt prezentovaný na East Doc Fóru a Marketu. Cena

zahrnuje akreditaci na IDFA Forum a IDFAcademy. IDFA rovněž uhradí náklady na cestu a ubytování v Amsterdamu.)

8. **Cena DOK Leipzig Co-Production Meeting a Cena DOK Preview** (DOK Leipzig tradičně uděluje dvě ceny. Jedna z nich výhercům zajistí účast na DOK Co-Pro Marketu. Projekt bude mít šanci představit se zhruba 70 decision makerům na předdomluvených schůzkách v říjnu 2020. Druhá cena zajistí účast na prezentaci DOK Preview. Obě ceny zahrnují festivalovou akreditaci zdarma a ubytování na 3 noci pro filmařský tým. O vítězích rozhodne Roland Löbner, koordinátor DOK Film Marketu.)
9. **Cena DocsBarcelona** (In cooperation with the DocsBarcelona, one of the projects presented at the East Doc Forum is selected for the Speed Meetings at the 2019 DocsBarcelona. The meetings will be arranged previously depending on financiers and projects preferences. The award enables the filmmakers to additionally present their project to the international decision makers and thus soon follow up on and broaden the deals and cooperation initiated at East Doc Platform. The project will be selected by Mikael Opstrup.)
10. **Cena Sheffield Doc/Fest** (One of the Czech projects presented at the East Doc Platform will be selected by Sheffield Doc/Fest representatives and awarded a free full Sheffield Doc/Fest pass. The award will be presented by the Interim Director Melanie Iredale.)
11. **Cena DAE Pitch Talent Encouragement** (The newly established Documentary Association of Europe is bringing to East Doc Platform the DAE Pitch Talent Encouragement Prize. The award consists of two free memberships for 12 months, valued at 100 € each and 4 mentoring sessions with DAE members, depending on the needs of the project team. The award will be presented by Heleen Gerritsen (goEast Filmfestival).)
12. **Cena Pitch the Doc** (One of the projects presented at the East Doc Platform will get the Pitch the Doc Award. The award includes dedicated consultation session on development, promotion or outreach strategy. This consultation will be provided within a year, by one of renowned

experts associated with Pitch the Doc. The award will be presented by platform founders, Katarzyna Szarecka and Adam Papliński.)¹⁶⁵

6.1.5 Regionální fokus

Jeden z klíčových aspektů podtrhující význam industry sekce East Doc Platform je její zaměření na region střední a východní Evropy. Toto téma se při zpracování dat objevilo několikrát. Industry sekce díky úzké profilaci nabývá na autoritě a přilákává pozornost aktérů dokumentárního průmyslu nejen z tohoto regionu.

„Takže určitě jednak pro účastníka, když to vezmu účastníka jako z té role decision makera, tak je to právě už nějaký předvýběr a selekce projektů, který třeba on už předtím někde mohl vidět. Teď jsou už nějakým způsobem vyvinuté, už jsou prostě prezentovaný buď v rámci toho pitchingu, což je taková vlajková loď, kde vlastně přesně ty projekty jsou takový jako čerstvý a dá se do nich vstoupit, anebo už potom v podobě těch maketových schůzek, kde ty projekty jsou třeba už v nějaký pokročilejší fázi, což je zase zajímavější pro sales agenty, který třeba už je viděli na pitchingu dřív a teď se rozhodují do toho vstoupit a prostě potřebují vědět, že se to někam posunulo, což je přesně tenhle moment.“¹⁶⁶

6.2 Shrnutí

V této kapitole jsem se zabývala formátem prezentace a nabízení připravovaných dokumentárních snímků, jeho významem a reflexí pořadatelů i účastníků a poznatky jsem demonstrovala na případové studii East Doc Forum pořádaného IDF. Význam této aktivity lze chápat několika způsoby. Za prvé, prostřednictvím účasti na tomto industry programu účastníci získávají praktické znalosti prezentací, ujasňují si námět svého projektu a zjišťují aktuální efektivní trendy z hlediska komunikace projektů publiku složenému z profesionálů, ale také trendy z hlediska specifické formy a střihu krátkých filmových ukázek neboli

¹⁶⁵ Institut dokumentárního filmu, 2020 [online]. *East Doc Platform: Ceny EDP*. [cit. 1.5.2020]. Dostupné z: <https://dokweb.net/aktivity/east-doc-platform/2020/ceny-edp>

¹⁶⁶ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

pitchingových trailerů. Díky účasti na East Doc Fóru, tak aktéři budují svůj kulturní, sociální a symbolický kapitál. Symbolický kapitál získávají díky ocenění svých projektů. V některých případech se jedná o finanční ohodnocení pro dokončení projektů a tím pádem o budování ekonomického kapitálu. V této aktivitě je kladen důraz na kritéria výběru a prostřednictvím tohoto eventů tak industry sekce nabízejí kulturní legitimitu. Programový ředitel srovnává industry sekce a filmový festival z hlediska výběru, který sám o sobě generuje pro tvůrce hodnotu.

„To je vlastně dost těžko říct no vlastně, to je prostě ten problém, který jako řeší i filmy na festivalech. Samozřejmě velký festivaly, jako IDFA si vyberou nějaký filmy, který potom se jako opakují na těch menších festivalech, který to tam přebírají. Vlastně to programování nějakým způsobem pak přechází na ty menší festivaly ve stylu sněhový koule. Já si nemyslím, že my bychom něco takového s těma projektama dělali, přece jenom je to jiná fáze. Samozřejmě se snažíme vybírat projekty, který si dovedeme představit, že tohle je přesně pro IDFU (...), ale nemyslím si, že bychom vybírali filmy s tím, že chceme být třeba jako nějaký trendsetteři ve smyslu tenhle film měl projektovou premiéru u nás na pitchingu, že vlastně tuhle variantu v tom nevidím, protože naopak jde o ty filmy a tam jde o to, aby nějakým způsobem vznikly a pro ten vznik je důležitá ta mobilita.“¹⁶⁷

I když z pohledu organizátora selekce nefunguje stejně jako u soutěží hotových filmů, z pohledu účastníků je důležité objíždět všechny pitching fóra za účelem důkladné propagace svých projektů a představení postupu v jejich vývoji. Tak zvyšují šanci na získání ekonomického kapitálu skrze tuto aktivitu.

¹⁶⁷ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

7. Filmové trhy

V této kapitole se můj výzkum týká kategorie filmových trhů. Filmové trhy jsou postaveny kolem filmů z oficiálního výběru festivalů a jsou tak obrazem jejich klíčového dopadu a jsou jedním z hlavních důvodů, proč se profesionálové z filmového průmyslu festivalů účastní. Prostřednictvím industry sekcí má účastník možnost získat kontakty na produkci a distribuci snímků ve vývoji i těch již premiérováných v soutěžích.

7.1 East Silver Market

East Silver Market je jedním z nejdůležitějších trhů střední a východní Evropy. Koná se v Jihlavě a je pořádán IDF od roku 2004. V Praze při festivalu Jeden svět je to pak East Doc Market fungující od roku 2012 pořádáný ve spolupráci s IDF. Do trhu je každoročně zařazeno na 280 nejnovějších dokumentárních titulů festivalového i televizního formátu z desítek zemí.

„Filmaři vlastně s tím projektem můžou začít ideálně na Ex Oriente a pak zase pokračovali dál, a to se v podstatě nějakým způsobem děje. Když jsou ty filmy jsou před dokončením nebo jsou dokončený. Potom je bereme do East Silveru do trhu, ale to neznamená, že jsou jenom v tý videotéce, ale zároveň s některými pracujeme i přes rok jako že jim pomáháme na festivaly v rámci jako festivalových strategií a takhle jako jsme schopni třeba prodloužit i nějakou ten festivalovej život jako třeba i o rok a půl.“¹⁶⁸

Filmy zařazené do trhu jsou po dobu jednoho roku k dispozici i v online videotéce přístupné festivalovým dramaturgům, distributorům, zástupcům televizí a dalším filmovým profesionálům z celého světa na streaming.eastsilver.net.

Mezi klíčové celoroční aktivity trhu East Silver patří zejména East Silver Karavana. Pod tímto názvem East Silver celoročně prezentuje výběr

¹⁶⁸ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

východoevropských dokumentárních filmů na nejvýznamnějších mezinárodních filmových festivalech a trzích a napomáhá tak jejich festivalové distribuci.

7.2 Shrnutí

Industry aktivita filmových trhů je důležitá z hlediska podporování distribuce již dokončených dokumentů. Jak bylo zmíněno v úvodu percepce dokumentárního žánru z hlediska diváckého přijetí je jedním z hlavních výzev tohoto pole. Pořadatelé se aktivně zapojují do řešení tohoto problému a snaží se najít nové cesty, jak podpořit vzniklé snímky. Prostřednictvím filmových trhů tak dochází k budování ekonomického a symbolického kapitálu.

8. Distribuční strategie

Industry aktivity pomáhají účastníkům plánovat i distribuční strategie. V této kapitole zkoumám industry sekce jako prostředníka pro festival představující alternativní distribuční platformu a přínos industry aktivit k formování tohoto pole. Sales agenti využívají festivaly k navázání distribuční spolupráce. Tito účastníci zastupují své filmy a aktivně si sjednávají schůzky s filmovými profesionály v rámci industry sekcí. Několika takových meetingů jsem se jakožto zástupkyně festivalu v rámci výzkumu zúčastnila. Z dat z terénních poznámek vyplývá, že sales agenti prostřednictvím industry sekcí si budují sociální a ekonomický kapitál. Sjednávají si schůzky s festivalovými zástupci a propagují tak svoje filmy za účelem distribuce na festivalech, z čehož získávají příjmy v podobě poplatků za projekce.

Z dat z realizovaných rozhovorů dále vyplývá, že díky distribuci filmů na festivalech se tak snímky dostávají k většímu počtu diváků než při běžné distribuci.

„Ten artovej okruh. To je složitější věc v tom smyslu, že dneska opravdu 90 % téhle produkce funguje jenom v tomhle okruhu jo plus mínus. Jsou samozřejmě filmy, který jsou opravdu jenom festivalový a jsou to třeba velmi festivalově úspěšný a do televizi je neprodáte.“¹⁶⁹

Komunikačními partnery je dále reflektován budování sociálního kapitálu prostřednictvím industry sekcí. Přínos pro ně spočívá i v přátelských vztazích s organizátory těchto aktivit. Postoje a praktiky v podobě profesních vztahů v datech pozitivně reflektují i pořadatelé.

„Tak pak samozřejmě ten osobní vztah ze strany toho festivalu k tomu filmaři je docela důležitý. A může být v nějaký moment rozhodující. Tam se vytvářej vlastně vztahy mezi těma hlavníma selektorama a těma filmařema a může to mít vliv na premiéru toho filmu.“¹⁷⁰

¹⁶⁹ Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020

¹⁷⁰ Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020

8.1 Předvýběr filmů

East Silver Karavana je projektem IDF zaměřeným na podporu festivalové distribuce dokumentárních snímků ze střední a východní Evropy. Výběr filmů z regionu je prostřednictvím této industry aktivity distribuován na kanadském festivalu *Hot Docs*. Upozorňuje tak na tvorbu a nové talenty ve střední a východní Evropě. Organizátoři tedy sehrávají důležitou roli v budování symbolického a ekonomického kapitálu tvůrců vybraných distribuovaných filmů. Z dat vyplývá, že je opět pořadatel i účastníky vyzdvihován potenciál mobility projektů a úspěšnost na zahraničním trhu. Uvedeným snímkům se tak zvyšuje možnost zahraniční distribuce i na dalších festivalech.

8.2 Propagační činnosti

Do kategorie propagační činnosti se dle Vallejo řadí sponzorované party, prezentace filmů v developmentu, výroba marketingových materiálů a další PR strategie určené k propagaci filmů v různých médiích. Z dat ze zúčastněného pozorování na MFDF Ji.hlava vyplývá, že instituce propagující filmový průmysl, produkční společnosti a další organizace související s dokumentárním filmem této propagace hojně využívají. Od propagačních materiálů v podobě letáků a brožur v taškách, které účastník obdrží při akreditaci na Guest Service až po sponzorované večírky, které blíže rozebírám v následující kapitole.

Docu Talents from the East je projektem, který je pořádán MFDF Ji.hlava a IDF. Režiséři a producenti představí 10 vybraných projektů v osmiminutových prezentacích, jejichž součástí je i třiminutový trailer. Po skončení prezentací následuje neformální večírek a one-to-one setkání prezentujících se sales agenty a zástupci filmových festivalů. Každý rok jsou k účasti na akci zváni festivaloví dramaturgové, distributoři, nákupčí a místní i zahraniční novináři. Díky účasti na tomto projektu tak aktéři budují svůj sociální a ekonomický kapitál. Industry sekce pak fungují jako gatekeepers pro talenty z regionu.

8.3 Shrnutí

V této kapitole jsem se zabývala formami distribučních a propagačních strategií a funkcí industry sekcí v rámci těchto aktivit. Význam těchto aktivit spočívá v zprostředkování ekonomického a sociálního kapitálu. Industry sekce využívají svou funkci gatekeepers pro uvedení nových talentů na pole dokumentárního průmyslu a v jejich další propagaci. Prostřednictvím těchto aktivit tak industry sekce získávají na autoritě pro sales agenty, commissioning editory a další zástupce z průmyslu. Pořadatelé si zauímají vůči institucím zaměřujícím se na dokument strategické pozice z hlediska vzájemné propagace a finanční podpory.

9. Networking

V této kapitole se budu zabývat industry aktivitami, které Vallejo řadí do kategorie networking. Prostřednictvím aktivit jako jsou one-on-one meetings, večerní sdružovací eventy, matchmaking nebo slavnostní ceremoniály může účastník budovat svůj sociální a nepřímo i ekonomický kapitál. Industry sekce vytvářejí platformu pro setkávání profesionálů z oboru a pořadatelé networkingových aktivit se tak stávají aktivními kurátory potenciálních profesních vztahů.

9.1 East Doc Platform

V rámci účasti na East Doc Platform 2020 jsem jako jedna z filmových profesionálek obdržela pozvánku na následující industry networkingové eventy: *Czech-German Networking Dinner*, *Czech Docs...Coming Soon*, *HBO Networking Dinner* a *Industry Party*. Bohužel ne všechny se z důvodu pandemie COVID-19 konaly. Jak je patrné z názvů některých eventů některé z nich se konají za podpory televizních stanic, z důvodu propagace českých projektů nebo z důvodu podpoření koprodukčních vztahů konkrétních zemí. Pozváním na eventy samo o sobě vytváří sociální kapitál, neboť organizátoři z pozice moci mohou regulovat, kdo se těchto eventů účastní. Některé akce tím získávají na exkluzivitu a pokud jsou na ně pozvaní významní hosté, status pozvaných účastníků tak stoupá. Z dat z rozhovorů s pořadatelem vyplývá, že důraz je kladen na neformální propojování hostů.

„Když to vezmu z pohledu toho účastníka. Takže vlastně my se snažíme nějakým způsobem ty lidi ze střední a východní Evropy dostat na západ. Není tolik možností, jak se potkat s industry publikem zvenčí, pokud nejedeš na IDFu, kde je to velký, drahý a tam nevíš, kde ty lidi potkat. Nebo si nemůžeš dovolit jet do Nyonu (Vision du Réel, pozn.) kde jako nemáš úplně jistotu, že potkáš všechny ty lidi, který potřebuješ. Tak se snažíme nějakým způsobem tohle jako mediovat. Že pozveme ty lidi sem, aby se potkali. Takže určitě u nás ten networking je hodně důležitý. A slyšeli jsme to vlastně i od těch účastníků z minulosti, z dotazníků, nějaký výzkum, co jsme

jim posílali. Tak se nejvíc ozývali, že vlastně by chtěli mít víc nějakého neformálního networkingu. ¹⁷¹

Z hlediska začínající pandemie v průběhu mého výzkumu se tak v datech objevovalo srovnávání výhod a nevýhod industry aktivit, které mohou probíhat i online. Networking mezi ně nepatří a komunikační partneři tak vyzdvihovali pozitiva neformálního a někdy náhodného setkávání, ke kterému na poli industry sekcí dochází.

„Což je v podstatě to, o čem jsme se bavili na začátku, že ten online sice je dobřej, ale vlastně ti odebere tuhle možnost se s těma lidma potkat neformálně představit ty projekty v nějakým jako lepším momentě než pod stresem v tom pitchingu nebo v rámci toho meetingu, který má nějaký omezený čas. Takže tyhle networkingový aktivity rozhodně jsou plus, a to bych řekl jako každý akce tohoto typu. ¹⁷²

9.2 MFDF Ji.hlava: Matchmaking Accelerator

V rámci matchmakingu se na MFDF Ji.hlava mohou účastníci napříč všemi profesemi. Mohou si domluvit schůzku na konkrétní čas. Na tyto meetingy je vyhrazen speciální prostor. Prostřednictvím služby Matchmaking pomáhají organizátoři propojovat zástupce festivalů, režiséry, producenty a další filmové profesionály z oblasti dokumentárního průmyslu, a tím budovat sociální kapitál jeho účastníků.

„Networking se snažíme dělat každý rok v rámci industry drinků (...). Takovej neformální způsob setkávání (...). Networkingový akce máme jako i zvlášť pro Emerging Producers s tím, že ještě pro ně speciálně vybíráme nějaký zajímavý hosty z festivalu. Jsou taky na závěr Konference Fascinace, Czech Joy in the Spotlight, (...) snažíme se tak lidi hodně propojit. ¹⁷³

Z dalších networkingových aktivit proběhly v rámci mého výzkumu při účasti na MFDF Ji.hlava 2019 následující eventy *Industry drink with endorfilm*, *Industry*

¹⁷¹ Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹⁷² Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020

¹⁷³ Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020

drink with czech joy, Industry drink with Národní filmový archiv. Na těchto akcích je pořadatelé upozorňováno na nové tuzemské talenty, propagace produkční společnosti, nebo propagace instituce z filmového průmyslu.

9.3 Shrnutí

Networkingové aktivity jsou zdrojem příjmů v podobě navázání profesních vztahů, tedy sociálního kapitálu. Účastníci tak prostřednictvím těchto eventů budují dlouhodobé profesní vztahy, které mohou vést k potenciální spolupráci napříč profesemi. Organizátoři hrají aktivní roli ve vytváření a usnadňování sociálních interakcí ve festivalovém světě. Pozváním na určité akce se tak účastník může dostat k profesionálům z oboru, kteří by se jinak v množství účastníků na festivale a omezené době jejich pobytu, ztratili. Ze získaných dat vyplývá, že účastníci reflektují networkingové aktivity jako klíčovou část industry programů.

„Ten základní vlastně důvod, proč to ty lidi dělají, nebo myslím si, proč to dělám já je ten networking. Je zajímavý, že tyhle akce byly kdysi vyvinuté, pro (...) newcomers, ty debutanty, ty nově příchozí, aby jim usnadnili ten vstup.“¹⁷⁴

Ve výzkumu docházím k závěru, že i již etablovaným profesionálům v oboru networkingové aktivity umožňují přístup k určité síti kontaktů z průmyslu, a tedy vstup do pole dokumentárního filmu. Význam industry sekcí tak spočívá i poskytování platformy pro setkávání profesionálů z oboru v daném regionu. Industry sekce tak hrají aktivní roli při vymezování profesionálních vztahů, prostřednictvím akreditací a pozvánek, a jsou tak přínosné v řízeném budování sociálního kapitálu účastníků.

¹⁷⁴ Rozhovor s producentem 3. 22. 4. 2020.

Závěr

V této části diplomové práce bych se nejprve ráda vrátila na její samotný začátek. Čtenář je uveden do problematiky mého výzkumu citátem Slavoje Žižka, ve kterém autor výstižně charakterizuje jeho povahu. Cílem této diplomové práce bylo přiblížit význam industry sekcí na poli dokumentárního filmu v českém prostředí, identifikovat klíčové oblasti a jednotlivé industry aktivity v těchto sekcích a zmapovat postoje a praktiky pořadatelů k jejich účastníkům. Když se vrátím ke slově slovinského filozofa, v této práci jsem vsuktu testovala hodnotu industry sekcí, zkoumala jsem jejich význam a vliv na jednání jejich sociálních aktérů. Ve svém výzkumu jsem vycházela z dat nasbíraných zúčastněným pozorováním na programech MFDF Ji.hlava a East Doc Platform, dostupných materiálů poskytnutými na webových stránkách a informací z katalogů, a z dat získaných polostrukturovanými rozhovory s organizátory a účastníky těchto sekcí. Ve svém výzkumu jsem následně realizovala případové studie těchto dvou industry sekcí.

Teoretický rámec této práce se opíral o festivalová studia, produkční studia a ve výzkumu jsem využívala kulturně-sociologický přístup Pierra Bourdieuho. Z hlediska jeho konceptů pole, kapitálu a habitu jsem si kladla za cíl osvětlit procesy jakými sociální aktéři nabývají různých forem kapitálu a tím mohou získat kulturní legitimizaci na poli dokumentárního filmu. Mým záměrem bylo porozumět souvztažnostem ve vymezeném sociálním prostoru industry sekcí, reflexí rolí jeho aktérů a podob distribuce kapitálu. Na základě této teorie jsem v metodologické části práce formulovala tři výzkumné otázky, na které jsem průběžně ve svém výzkumu odpovídala. Pro přehlednost a orientaci v diplomové práci jsem v závěru každé kapitoly refletovala zjištěné poznatky v podkapitole *Shrnutí*. Na základě poznatků ze stanoveného výzkumu jsem dospěla k následujícím závěrům.

Jaký význam mají industry sekce na poli dokumentárního filmu v ČR? Význam těchto sekcí spočívá ve vytváření prostoru pro setkávání komunity dokumentárního průmyslu. Prostřednictvím těchto sekcí tak mohou jeho aktéři dosahovat prestiže oceněním kolegů a odborníků v oboru. Industry sekce tvoří autonomní pole a dle Bourdieuho dělení spadají do pole omezené produkce. Dle Růžičky a Vašáta: „*Sociální pole je univerzem, které se řídí svými vlastními zákony*“

*fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu.*¹⁷⁵ V rámci industry aktivit je tak kladen důraz na estetické kvality vybraných děl ve vývoji. Významným aspektem tohoto pole je i regionální fokus a specifické pojetí dokumentárního žánru. Význam industry sekcí na poli dokumentárního filmu je dále vzdělávání jejich účastníků a poskytování různých forem kapitálu.

Jaký přínos mají industry aktivity pro budování (ekonomického, sociálního, kulturního a symbolického) kapitálu? Dle Bourdieuho nahromaděním kapitálu může sociální aktér dosáhnout lepšího postavení ve společnosti. Industry sekce motivují účastníky v získávání všech forem kapitálu. Pomocí funkce gatekeepers industry aktivity pomáhají aktérům vstoupit na pole dokumentárního filmu. Ekonomický kapitál mohou účastníci nabývat skrze účast na pitching fórech, one-on-one meetingech či filmových marketech. V rámci těchto aktivit dochází k navazování spolupráce, která může vést k odkoupení práv či finančnímu podpoření projektů. Ekonomický kapitál dále účastníci budují při obdržení cen za své projekty v rámci jejich prezentace. Budování ostatních forem kapitálu však v rámci industry sekcí převažuje nad ekonomickým kapitálem. Sociální kapitál industry aktivity pomáhají budovat skrze networkingové akce, jakými jsou večerní eventy, one-on-one meetingy, matchmaking, ale také vzdělávací aktivity v rámci se účastníci mají možnost setkávat a poznávat hlouběji. Kulturní kapitál je pak budován vzdělávacími aktivitami, a především předáváním znalostí z oblasti festivalových strategií. Pro dosažení prestiže a uznání v oboru se tak pro sociální aktéry v tomto poli stává klíčovým důraz na estetické kvality připravovaných děl na rozdíl od fikčních filmů vznikajících především ve velkovýrobě, kde se klade důraz na výdělečnost snímků. Symbolický kapitál mohou účastníci budovat pomocí všech poskytovaných industry aktivit. Nejhmataelnější formou jsou důkazy účasti na workshopech v zahrnutí loga institucí do svých propagačních materiálů. U producentů je to katalog v rámci programu Emerging Producers.

¹⁷⁵ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

Jaké postoje a praktiky zauímají pořadatelé k účastníkům industry sekce a jak tito účastníci reflektují jednotlivé industry aktivity? Tato část výzkumu se týkala prozkoumání habitu neboli: „*souboru individuálních a individualizovaných (...) dispozic, předpokladů k tomu vnímat, myslet a jednat ve světě určitým způsobem. Tyto dispozice jsou výsledkem působení objektivních struktur, kterým je příslušný aktér dlouhodobě vystaven.*“¹⁷⁶ Z hlediska Bourdieuho konceptu habitu tak industry sekce zastávají funkci tastemakers.

¹⁷⁶ RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133. S. 131.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

1. Rozhovor s programovým ředitelem. 7. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
2. Rozhovor s vedoucí industry oddělení. 6. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
3. Rozhovor s vedoucí Ex Oriente Film a East Doc Fóra. 7. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
4. Rozhovor s producentkou. 21. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
5. Rozhovor s producentem 1. 16. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
6. Rozhovor s producentem 2. 21. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
7. Rozhovor s producentem 3. 22. 4. 2020. Rozhovor vedla Ivana Formanová, přepis v archivu autorky.
8. Zýková, Veronika, 2020. *Ex Oriente: Uzávěrka Ex Oriente Film 2020 již 30. dubna!* In: Dokweb.net [online]. 15.4. [cit. 30.4.2020]. Dostupné z: <https://dokweb.net/clanky/detail/864/uzaverka-ex-oriente-film-2020-jiz-30-dubna>
9. Institut dokumentárního filmu, 2020 [online]. *Ex Oriente Film: O projektu*. [cit. 1.5.2020]. Dostupné z: <https://dokweb.net/aktivity/ex-oriente-film/2020/o-projektu>
10. Jihlava Industry Programme, 2019 [online]. [cit. 26. 4. 2020]. Dostupné z:

https://www.jihlava.cz/media/editor/soubory/downloads/2019/Ji_23_IN_DUSTRY_pr_gram.pdf

11. Emerging Producers, 2020. Application and selection criteria [online]. DOC.DREAM services s. r. o. [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ep.ji-hlava.com/application-selection-criteria>
12. Institut dokumentárního filmu, 2020 [online]. *East Doc Platform: Ceny EDP*. [cit. 1.5.2020]. Dostupné z: <https://dokweb.net/aktivita/east-doc-platform/2020/ceny-edp>
13. Terénní poznámky. 2018-2020.

Literatura

ALLEN, Michael Patrick, LINCOLN, Anne E. Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Social Forces*. Volume 82, Issue 3, March 2004, pp. 871–894.

BIERNACKI, Patrick, WALDORF, Dan. Snowball Sampling: Problems and Techniques of Chain Referral Sampling. *Sociological Methods & Research*, Vol. 10, Issue 2, 1981, pp. 141–163.

BIJEDIČOVÁ, Andrea. *MFDF Jihlava a Jeden svět: Festivaly dokumentárního filmu v České republice*. Bakalářská práce. Vysoká škola ekonomická v Praze. Praha: 2012.

BOSMA, Peter. *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. WallFlower Press, 2015. 144 pp. ISBN: 978-0231174596.

BOSMA, Peter. *Additional Notes 2017 Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Published at www.peterbosma.info, February 2017.

CALDWELL, John Thornton; Mayer, Vicki and Banks, Miranda J. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Routledge, 2009. 255 pp. ISBN: 9780415997966.

CALDWELL, John Thorton. *Production Culture: Industria reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008. ISBN 978-0-8223-4092-8.

CZACH, Liz. Film Festivals, Programming, and the Building of a national cinema. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2004. n. 1, pp. 76-88. ISSN: 15323978.

DE VALCK, Marijke. *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 250 pp. ISBN: 978-9053562161.

DE VALCK, Marijke a LOIST, Skadi. *Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field*. In: Iordanova, Dina a Rhyne, Ragan (ed.). *The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009. Film Festival Yearbook, n. 1.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brenan a LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, 2016. 256 pp. ISBN: 978-0415712460.

ENGLISH, John F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008. 432 pp. ISBN: 978-0674030435.

HAVENS, Timothy. *Towards a Structuration Theory of Media Intermediaries*. In: *Making Media Work: Cultures of Management in the Entertainment Industries*. University Press, 2014. ISBN: 9780814764695.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016. 440 s. ISBN: 978-80-262-0982-9.

CHALUPOVÁ, Kateřina. *Analýza mediálních výstupů filmových festivalů Finále Plzeň a MFDF Ji.hlava*. Diplomová práce. Vysoká škola ekonomická v Praze. Praha: 2019.

IORLANOVA, Dina. *The Film Festivals Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2015. 258 pp. ISBN: 978-1908437082.

IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, Volume 1, Issue 3, 2015, p. 7-11. ISSN: 2373-9037.

JÁNOVÁ, Lucie. *Prezentace filmového projektu na pitchingu aplikovaná na český filmový průmysl*. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Zlín: 2016.

KAUFMAN, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství (Slon), 2010. 117 s. ISBN: 978-80-7419-033-9.

KAZÍK, Ondřej. *Dramaturgie a vývoj pořadů v systému tvůrčích producentů skupin České televize*. Olomouc: 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

KENNEDY, Karen. *Deeply Felt, Reflections on Religion & Violence within the Anarchist Turn*. Sparsnäs: Irene Publishing, 2015. 238 pp. ISBN: 978-1326422295.

KRÁLOVÁ, Lucie. Head and Stomach: formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Illuminace*. Roč. 28, č. 3 (2016), s. 61-95.

KYNCL, Jan. *Proměny české hudební publicistiky v důsledku rozvoje online žurnalistiky*. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Praha: 2015.

LANŠPERKOVÁ, Jitka. *Produkční strategie dokumentárního filmu v České republice od roku 2012 do roku 2016*. Brno: 2018. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.

MAŠKOVÁ, Tereza. *Jeden svět vs. MFDF Jihlava – komparace festivalů s důrazem na mediální obraz*. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta AMU. Praha: 2010

MOERAN, Brian and Strandgaard Pedersen, Jesper. *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge University Press, 2011. 376 pp. ISBN: 978-1107004504.

MCQUAILL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN: 80-7178-714-0.

PATERSON, Chris; Lee, David; Saha, Anamik and Zoellner, Anna. *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Palgrave Macmillan UK, 2016. 256 pp. ISBN: 978-1-137-54193-2.

PROCHÁZKA, Radim. Druhá čtení Pierra Bourdieua. *Illuminace*. 2017, Sv. 29, Čís. 2, pp. 144-153.

ROSENTHAL, Alan and ECKHARDT, Ned. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. Southern Illinois University Press, 2015. 440 pp. ISBN: 978-0809334582.

RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieua: pole – kapitál – habitus. *AntropoWEBZIN*, Sv. 7, Čís. 2 (2011): 129-133.

SCHIØDT, Thomas. *Strategic management of tastemakers in cultural productions: How involvement of tastemakers can benefit cultural productions*. Master thesis. Copenhagen Business School. Copenhagen: 2013. SCHIØDT

SHOEMAKER, Pamela; VOS, Tim. *Gatekeeping theory*. New York: Routledge, 2009. 184 pp. ISBN-13: 978-0415981385.

SILVERMAN, David. *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar, 2005. 328 s. ISBN: 80-551-0904-4.

ŠILAROVÁ, Hana. *Industry program Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava a jeho přínos pro producenta*. Praha: 2016. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Filmová a televizní fakulta.

ŠPANIHELOVÁ, Magda. Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití. *Illuminace*. 2019, Vol. 31 Issue 2, pp. 7-24.

VALLEJO, Aida. Industry sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution. *Illuminace*, Vol. 26, 2014, No. 1 (93), pp. 65-82.

ZOELLNER, Anna. Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication and Society* [online]. 2009, 12(4), 503-536. DOI: 10.1080/15205430903237840. ISSN 1520-5436. [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15205430903237840>

NÁZEV:

Program industry sekcí dokumentárních festivalů v ČR a jejich vztah k filmové produkci a distribuci

AUTOR:

Bc. Ivana Formanová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D. - KDU

ABSTRAKT:

Předmětem zkoumání diplomové práce jsou industry sekce mezinárodních dokumentárních festivalů MFDF Ji.hlava a Jeden svět v Praze, jehož industry program je pořádán v kooperaci s Institutem dokumentárního filmu (IDF), a jejich vztah k filmové produkci a distribuci. Cílem práce je přiblížit význam industry sekcí na poli dokumentárního filmu v českém prostředí, identifikovat klíčové oblasti a jednotlivé industry aktivity v těchto sekcích a zmapovat postoje a praktiky pořadatelů k jejich účastníkům. Teoreticky je tato práce ukotvena v oborech festivalových studií a produkčních studií a také využívá kulturně-sociologické koncepty Pierra Bourdieuho. Industry sekce mají přínos ve vytváření prostoru pro setkávání komunity dokumentárního průmyslu. Prostřednictvím těchto sekcí tak mohou jeho aktéři dosahovat prestiže oceněním kolegů a odborníků v oboru. Industry sekce tak práce interpretuje jako místa kulturní legitimizace.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Industry sekce, industry program, industry aktivity, filmové festivaly, dokument, festivalová studia, producent, pole, kapitál, habitus, Pierre Bourdieu

TITLE:

Program of Industry Sections of Documentary Festivals in the Czech Republic and the Relation to Film Production and Distribution

AUTHOR:

Bc. Ivana Formanová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D. - KDU

ABSTRACT:

The subject of the diploma thesis is industry sections at the international documentary festivals Jihlava IDFF and One World in Prague which is organized in cooperation with the Institute of Documentary Film (IDF), and their relationship to film production and distribution. The aim of the thesis is to present the importance of industry sections in the field of documentary film in the Czech Republic. The secondary goal is to identify the key areas of industry activities in these sections and to map the attitudes and practices of organizers to their participants. Theoretically, this work draws on the fields of festival studies and production studies and uses the cultural and sociological concepts of Pierre Bourdieu. The importance of industry sections consists in creating a platform for the documentary industry community meetings. Through industry sections, the participants can achieve prestige and recognition from experts and colleagues in the field. Thus, the industry sections are interpreted in this work as places of cultural legitimacy.

KEYWORDS:

Industry sections, industry program, industry activities, film festivals, documentary, festival studies, producer, field, capital, habitus, Pierre Bourdieu