

# **Proplétání světů**

## **Mezinárodní filmový festival**

### **Karlovy Vary v období studené války**

Jindřiška Bláhová (ed.)

Praha 2023

**Klíčová slova:** Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, filmové festivaly, filmová kultura, kulturní transfer, kulturní diplomacie, studená válka, socialistický internacionalismus, globalizace

**Keywords:** International Film Festival Karlovy Vary, film festivals, film culture, cultural transfer, cultural diplomacy, cold war, socialist internationalism, globalization

Proplétání světů : Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války / Jindřiška Bláhová (ed.).  
-- Vydání první. -- Praha : Národní filmový archiv v Praze, 2023. -- 523 stran  
Anglické resumé  
Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstříky

ISBN 978-80-7004-201-4 (vázáno)

\* 791.65.079 \* 316.7:32 \* 316.72/.75 \* 327.54 \* 327.3 \* 791.622 \* (437) \* (1-664) \* (100) \* (437.318) \* (048.8:082)  
- Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary  
- filmové festivaly a přehlídky -- Československo -- 1945-1990  
- filmové festivaly a přehlídky -- dějiny  
- kultura a politika -- Československo -- 1945-1990  
- kultura a společnost -- Československo -- 1945-1990  
- studená válka (1945-1989)  
- internacionalismus -- socialistické země -- 1945-1990  
- kinematografie -- socialistické země -- 1945-1990  
- kinematografie -- země světa -- 1945-1990  
- Mariánské Lázně (Česko)  
- Karlovy Vary (Česko)  
- kolektivní monografie

791 - Film. Cirkus. Lidová zábava [3]

„Tato publikace byla připravena s finanční podporou grantu poskytnutého Grantovou agenturou České republiky, č. 18-27994S, s názvem Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, 1946–1992: kulturní, (geo)politické a institucionální dějiny v (trans)nacionální perspektivě, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.“

<b>státní</b>	Publikace byla vydána s podporou
<b>fond</b>	Státního fondu kinematografie.
<b>kinematografie</b>	Děkujeme.

© Národní filmový archiv, 2023

Text © Jindřiška Bláhová, Jaromír Blažejovský, Ewa Ciszewska,  
Martin Franc, David Čeněk, Jakub Jiříš, Martin Mišúr, Richard Nowell,  
Elena Razlogova, Lukáš Skupa a Vítězslav Sommer, 2023

Grafický design © Michal Krůl, 2023

Fotografie © Národní filmový archiv, ČTK

Recenzenti: M.A. Veronika Pehe, Ph.D., Mgr. Petr Bilík, Ph.D.,  
dr hab. Mariusz Guzek

ISBN 978-80-7004-201-4



- 17      Úvod  
Tenkrát v Karlových Varech  
Jindřiška Bláhová

## I. MEZI-NÁRODY: EVROPSKÁ FESTIVALOVÁ KULTURA, VIZE MEZINÁRODNOSTI A HLEDÁNÍ PUBLIKA

- 29      Svět? Domov!  
Vznik mezinárodního filmového festivalu v Československu:  
očista pohraničí, znárodnění a první vlna evropských  
filmových přehlídek  
Jindřiška Bláhová
- 54      Hledání národních duší  
Politika ocenění a poroty na festivalu v Karlových Varech  
Jaromír Blažejovský
- 78      Kde festival nestačí  
MFF Karlovy Vary, Filmové festivaly pracujících a distribuční synergie  
Martin Mišúr
- 98      Od řízené ke spontánní návštěvnosti  
Diváci karlovarského festivalu v období normalizace  
Lukáš Skupa

## II. UVNITŘ VÝCHODNÍHO BLOKU: POKROKOVÝ FILM, ZÓNA KONTAKTU A SOCIALISTICKÁ MODERNITA

- 124      Třináct Křišťálových glóbů  
Sovětská kinematografie v karlovarské soutěži  
Jaromír Blažejovský
- 146      „Do Karlových Varů se nejezdí za hvězdami“  
Hvězdy a konstrukce socialistické modernity na MFF Karlovy Vary  
v padesátých a šedesátých letech  
Jindřiška Bláhová
- 171      Slovanské krásy  
Strategie formování socialistických hvězd na příkladu polských  
hereček na MFF Karlovy Vary  
Ewa Ciszewska

- 188 Malé a menší  
Středoevropské socialistické kinematografie v karlovarské soutěži  
Jaromír Blažejovský
- 210 Rozmarné léto karlovarského festivalu  
Přísliby a skutečnost reformního ročníku 1968 a jeho doznívání  
na začátku normalizace  
Jakub Jiříš

### III. VÝCHOD - ZÁPAD / ZÁPAD - VÝCHOD: FESTIVALOVÁ POLITIKA, KULTURNÍ TRANSFER A SOCIALISTICKÁ KONZUMNÍ KULTURA

- 232 Historie jednoho sporu o písmeno  
Karlovarské peripetie s FIAPF a udělení kategorie A  
David Čeněk
- 248 Perly ukryté na dně festivalu  
Československé filmy v Karlových Varech v šedesátých letech  
Lukáš Skupa
- 270 Zaprášená výkladní skříň  
Péče o hosty karlovarského festivalu a jejich volný čas  
Martin Franc
- 290 „Všichni se nudili“  
Přijetí MFF Karlovy Vary v týdeníku *Variety*, 1956-1962  
Richard Nowell

### IV. SVĚT: SOCIALISTICKÝ INTERNACIONALISMUS, HOLLYWOOD A GLOBÁLNÍ JIH

- 306 Se zbraní filmu po boku  
MFF Karlovy Vary a pokus o alternativní festivalový model  
v období stalinismu  
Jindřiška Bláhová
- 326 Blízká setkání tří kontinentů  
Karlovy Vary a socialistické filmové festivaly jako okruh pro  
kinematografie globálního Jihu  
Elena Razlogova



344	Hádej, kdo přijde do Československa Vytváření „značky Hollywood“ na MFF Karlovy Vary během studené války Richard Nowell
364	Festival na rozcestí Politika MFF Karlovy Vary mezi přestavbou a postsocialistickou transformací Vítězslav Sommer
389	Poznámky
433	Seznam vyobrazení
441	Rejstřík filmových děl
459	Rejstřík jmenný
473	Rejstřík věcný
487	Bibliografie
523	Summary

# Blízká setkání tří kontinentů Karlovy Vary a socialistické filmové festivaly jako okruh pro kinematografie globálního Jihu

Elena Razlogova

Karlovarský festival obecně nemá pověst průkopníka. V roce 1962 ale přibyla do jeho programu položka, která takovou představu částečně koriguje – Sympozium mladých a nových kinematografií Asie, Afriky a Latinské Ameriky. Nápad na Sympozium se zrodil v hlavě A. M. Brousila, který jej také organizoval.<sup>1</sup> Z karlovarského festivalu se tak stal první skutečný prostor pro debaty a filmovou výměnu napříč třemi kontinenty, jejichž státy procházely po druhé světové válce zásadními politickými a společenskými změnami a které výrazně figurovaly v zahraniční politice Sovětského svazu i Spojených států.

V roce 1955 – v návaznosti na Afro-asijskou konferenci v indonésckém Bandungu, jíž vyvrcholilo úsilí o dekolonizaci zemí Asie a Afriky – oznámil sovětský ministerský předseda Nikita Chruščov politiku solidárnosti s antikoloniálním úsilím asijských a afrických států.<sup>2</sup> Sovětské a východoevropské filmové festivaly tzv. politiku socialistického internacionalismu přejaly, jak ukázala Jindřiška Bláhová v případě Karlových Varů a Caroline Moine u festivalu dokumentárních filmů v Lipsku.<sup>3</sup> Podpořit kinematografie Asie, Afriky a Latinské Ameriky a propojit jejich zástupce pak bylo rovnou hlavním cílem Festivalu asijských a afrických kinematografií v Taškentu založeném v roce 1968. Indický filmový kritik Devendra Kumar otevírá svou reportáž z III. ročníku tohoto festivalu právě zmínkou o sovětské pomoci zemím třetího světa v boji za nezávislost.<sup>4</sup> Historici Rossen Djagalov a Masha Salazkina pak popsali Taškent jako „místo, kde je možné shlédnout největší počet a největší výběr filmů reprezentujících svět za hranicemi Evropy a Severní Ameriky“.<sup>5</sup> Jak ale píše Kumar:

Bohužel, zbývající část [třetího světa], Latinská Amerika, není na festivalu široce zastoupena. Největší prostor latinoamerickým filmům poskytuje festival v Karlových Varech, jeho program zahrnuje celý třetí svět. V Karlových Varech účastníci debatují o problémech třetího světa, aby našli řešení. Už úplně první československý festival k tomu položil základy. Taškent tomuto cíli dává větší praktický rozměr, protože hraje větší roli jako historické kulturní a náboženské centrum asijského kontinentu.<sup>6</sup>

Kumarův postřeh je klíčový. Taškent přejal praxi, kterou rozvinuly další socialistické festivaly a festivaly v zemích třetího světa. Karlovarská přehlídka, založená v roce 1946, přitom festival v Taškentu předcházela o plných dvacet dva let.

Řada festivalů po druhé světové válce usilovala o kinematografickou „třetisvětovost“ (Third Worldism – zastoupení zemí třetího světa). Rivalita mezi Asijským filmovým festivalem (AFF), který se s podporou americké vlády konal poprvé v roce 1954 v Tokiu a následující ročníky cestoval po dalších městech regionu, a Afro-asijským filmovým festivalem iniciovaným Čínou a SSSR přeskupila studenoválečný konflikt z konfrontace Východ-Západ na konfrontaci Sever-Jih, když do něj vtáhla boj za dekolonizaci.<sup>7</sup> Filmaři z Evropy a Latinské Ameriky křižovali Atlantik a účastnili se debat a filmových projekcí na řadě dalších festivalů – počínaje mezinárodním festivalem v Montevideu a festiva-



Obr. 15.1. Zahájení Symposia mladých a nových kinematografií Asie, Afriky a Latinské Ameriky na XX. MFF 1976. U mikrofonu ředitel Československého filmového ústavu Slavoj Ondroušek



Obr. 15.2. Zahájení Symposia

lem experimentálního filmu Festival del Sode v Uruguayi po festival Rassegna del Cinema Latino-Americano v Itálii.<sup>8</sup> Nicméně tvůrce, který by se některého z nich účastnil, pravděpodobně neměl tušení o existence ostatních. Situaci změnilo právě až založení Symposia mladých a nových kinematografií Asie, Afriky a Latinské Ameriky v Karlových Varech. (Obr. 15.1. a 15.2.) Tím, že karlovarský festival zaštil kinematografie všech tří kontinentů na začátku padesátých a šedesátých let, pomáhal formovat éru militantních kinematografií třetího světa „dlouhého roku 1968“.

## PLATFORMA PRO ASIJSKÝ FILM

Příběh Karlových Varů jako prostoru pro kinematografie tří kontinentů se odvíjel mimo rytmus národního narativu festivalu. Z národní perspektivy, kterou předkládají oficiální historie, procházel festival obdobími relativní svobody, následovanými obdobími nuceného sovětského dohledu. Vznikl jako nesoutěžní přehlídka českého a slovenského filmu. Po komunistickém převratu v roce 1948 se dostal pod sovětskou nadvládu, z níž se vymanil během pražského jara a československé nové vlny. Záhy po invazi vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 se pod ni znovu dostal, aby se definitivně osvobodil po pádu komunismu.<sup>9</sup> Trikontinentální historie Karlových Varů ale sleduje jinou chronologii. Začíná zkraje padesátých let v období stalinismu. V roce 1950 na festivalu poprvé zasedla mezinárodní porota a byly uvedeny filmy z Číny, Severní Koreje a Mexika.<sup>10</sup> Během sedmi let se z Karlových Varů stal model skutečně globálního socialistického filmového festivalu, který ovlivňoval i další globální akce. Například úspěch filmové části na VI. Světovém festivalu mládeže a studentů v Moskvě v roce 1957 vděčil za mnohé zkušenosti a globálním kontaktům vzešlým z Karlových Varů. Prezidentem filmové poroty se na Světovém festivalu mládeže a studentů stal Antonín M. Brousil, dlouholetý předseda mezinárodní poroty v Karlových Varech.<sup>11</sup> Festival mládeže měl na programu filmy ze třiceti zemí světa včetně Japonska, Číny, Indie, Mexika, Egypta, Mongolska a Libanonu.<sup>12</sup> Držitel Zlaté medaile z hlavní soutěže, snímek japonského režiséra Tadašiho Imaie *Poslední soumrak* (*Mahiru no ankoku*, 1956), vyhrál rok předtím Hlavní cenu v Karlových Varech.

Karlovy Vary se staly zvláště cennými pro socialistickou a trikontinentální filmovou diplomacii, protože byly turistickým letoviskem podobně jako Cannes. Filmy se sice dostaly do programu díky jejich socialistickému a levicovému ladění, ale byly promítнутé v uvolněné atmosféře. Na večírcích se pila vodka a zahraniční hosté získali zdarma vstup do lázní.<sup>13</sup> Festival přitáhl některé umělce a filmové kritiky, zejména levicově orientované, kteří pravidelně jezdili na západní festivaly a psali pro média v Římě, Paříži nebo Londýně. Pravidelnými hosty byli italský neorealistickej režisér Cesare Zavattini, francouzský marxistický filmový historik George Sadoul a kritik časopisu *Sight and Sound* John Gillet. Filmy se promítaly ve velkém sále předválečného hotelu s „měděnými lustry v rokokovém stylu [a] freskami zachycujícími panovníky a vévodkyně

v nabíraných rukávech u lázeňských pramenů“.<sup>14</sup> V soutěži se v roce 1956 vedle zmíněného *Posledního soumraku* objevila tradiční revoluční čínská huangmei opera *Sňatek princezny víl* (*Tianxian pei*, Š Chuej, 1955), hit v pevninské Číně i mezi čínskými exulanty ve východní Asii; dobové drama indického režiséra Bimala Roye o třídní nerovnosti v Bengálu *Devdas* (1955), dnes považované za klasiku populární hindské kinematografie; a *Rio 40 stupňů* (*Rio 40 graus*, 1955) režiséra Nelsona Pereiry dos Santose, předchůdce brazilského hnutí Cinema Novo. Karlovy Vary „představovaly možnost zmapovat asijské filmy a přitom zůstat v Evropě“, psal kritik amerického časopisu *Variety* Gene Moskowitz, který sledoval hlavně filmový průmysl Japonska, Číny a Indonésie.<sup>15</sup>

Karlovy Vary pomohly revolučním čínským a později severokorejským filmařům prosadit se na evropské festivalové scéně. Od svého vzniku v roce 1949 vnímala Čínská lidová republika (ČLR) užitečnosti filmu v mezinárodních vztazích, jak dobře vystihovalo motto premiéra Čou En-laje z roku 1955 „nejdříve kultura, potom diplomacie“.<sup>16</sup> Byl to obtížný úkol. Studenoválečné rozdělení světa ovlivňovalo festivaly na obou stranách železné opony. V roce 1957, uprostřed Druhé krize v Tchajwanské úžině, stáhla Čína film z Cannes, protože byl pozvaný i Tchaj-wan, zatímco italské ministerstvo zahraničí stáhlo pozvánku Číny do Benátek.<sup>17</sup> Naproti tomu Karlovy Vary od samého začátku zařazovaly čínské filmy do programu. Georges Sadoul vyšel ve svém dvoudílném článku o čínském revolučním filmu otištěném v roce 1955 v klíčovém francouzském filmovém časopise *Cahiers du Cinéma* převážně ze svých zkušeností z Karlových Varů. Svoje první setkání s čínskými filmy v roce 1950 popsal následovně: „Čtyři celovečerní čínské filmy – a několik dlouhých dokumentů – uvedl letos filmový festival Karlovy Vary. Zpočátku jsme je sledovali s vlídnou pozorností, jež by měla být vyhrazena hostům, kteří přijeli zdaleka, aby se s vámi setkali. Záhy se ale tahle pozornost změnila v nadšení. Století lámající se v půli nám přineslo odhalení nezměrných důsledků.“<sup>18</sup> Všechny filmy, které Sadoul viděl, byly válečné výpravné snímky a válečné dokumenty, včetně *Dcer Číny*, oceněných v Karlových Varech Cenou bojovníků za mír. Ve své původní zprávě Sadoul vychvaloval tento „svěží a upřímný“ příběh o partyzáncích z venkova, které obětovaly život pro svou zemi. Film mu připomínal „monumentální malby“ a byl plný „tisíc let staré“ čínské kultury.<sup>19</sup> Nebyl jediným, na koho čínské filmy udělaly dojem. Umělecký ředitel východoněmecké společnosti DEFA Kurt Maetzig vzpomíná: „Byli jsme připraveni shlédnout něco divného, exotického, možná dokonce primitivního, ale náš rychlý úsudek napravilo obrovské a ohromující umělecké dílo. Publikum, které tvořili převážně filmaři, vstalo ze sedadel a sledovalo některé části vestoje. Nebylo to jen gesto slušnosti, ale spontánní vyjádření hlubokého obdivu k uměleckému ztvárnění příběhu.“<sup>20</sup> Následující rok získaly Cenu míru v Karlových Varech čínský snímek *Ocelový voják* (*Kang tchie čang š'*, Čen Jin-a, 1950) a Zvláštní čestné uznání *Dívka s bílými vlasy* (*Pajmao-nü*, Wang Pin, Šuej Chua, 1950), oba militantní filmy o revoluci a třídním boji.

Karlovy Vary se pro čínské filmy staly odrazovým můstkem do distribuce ve východní Evropě a Sovětském svazu. *Ocelový voják* se promítal na III. Světovém festivalu mládeže a studentů ve východním Berlíně v roce 1951.<sup>21</sup> I druhý



film má bohatou distribuční historii a přitahoval rozmanité publikum.<sup>22</sup> V roce 1951 se *Dívce s bílými vlasy* vedlo tak dobře na I. Týdnu čínského filmu v Sovětském svazu, že ho kina nadále nasazovala i dlouho po konci přehlídky. Jedno kino v arménském Jerevanu jen díky uvedení *Dívky s bílými vlasy* splnilo během dvou týdnů svůj plán na 135 %.<sup>23</sup> Začátkem šedesátých let Čína distribuovala týž film s velkým úspěchem ve Vietnamu, Alžíru, Mali, Bolívii nebo na Kubě.<sup>24</sup>

Karlovy Vary netoužily jen po „objevech“. Poskytly trvalou platformu řadě asijských kinematografií, zejména indické.<sup>25</sup> Indické filmy se občas objevily na západoevropských festivalech. Jako zásadní průlom je často uváděn úspěch filmu *Žalozpěv stezky* (*Pather Pančali*, 1955) Satjádžita Ráje v Cannes v roce 1956. Karlovy Vary zařadily do každého ročníku několik indických filmů, částečně díky obrovské oblibě indických melodramat ve východní Evropě a Sovětském svazu.<sup>26</sup> Své filmy obvykle doprovodili režiséři a hvězdy. Bimal Roy například získal v Karlových Varech Cenu boje za sociální pokrok za snímek *Dva akry země* (*Do bigha zamín*, 1953) jen pár měsíců poté, co získal Mezinárodní cenu v Cannes 1954. Do Karlových Varů byl pozvaný znovu v roce 1956 s filmem *Devdas* a v roce 1964 se snímkem *Bandini* (1963). Poté co Khwaja Ahmad Abbas získal několik cen za *Město a sen* (*Shehar aur sapna*, 1963), byl pozvaný znovu s filmem *Nebeský palác* (*Aasman Mahal*, 1966) v roce 1966. Při své druhé návštěvě Abbas uspořádal spolu s Devendrou Kumarem, indickým kritikem zmíněným v úvodu a dalším z účastníků karlovarského festivalu, večírek pro zvané.<sup>27</sup> Indická hvězda Rádž Kapúr zavítala do Karlových Varů v roce 1957 se snímkem *Pod rouškou noci* a odnesla si cenu. O tři roky později zasedl týž herec v porotě. Nargis získala v roce 1958 cenu pro nejlepší herečku za snímek *Matka Indie* (*Bhárat Mátá*, Mahbúb Chán, 1958; jediná cena, kterou si tato klasika hindské kinematografie z karlovarského festivalu odnesla) a následující ročník zasedla v porotě. Po návštěvě Karlových Varů hosté často pokračovali do Západního Berlína nebo Londýna, zatímco jejich filmy byly uváděny v Československu prostřednictvím Filmového festivalu pracujících, který promítal festivalové filmy masovému publiku.<sup>28</sup> Díky téhle trvající spolupráci se o karlovarském festivalu hodně psalo v indickém tisku a v šedesátých letech byly snímky československé nové vlny dostupné v indických filmových klubech.<sup>29</sup>

Jako platforma pro asijské kinematografie byly Karlovy Vary nejzápadnějším bodem afro-asijské festivalové sítě. Ta zahrnovala několik jednorázových festivalů v Číně a Indii, stejně jako uvedení afrických a asijských filmů na festivalu v Moskvě. Jejím centrem byl Afro-asijský filmový festival uznávaný Organizací solidarity afrických a asijských národů (AAPSO). Sdílel filmy s Karlovými Vary: snímek *Nevlastní bratři* oceněný Velkou cenou v Karlových Varech se promítal na prvním ročníku Afro-asijského festivalu. Indické filmy programu dominovaly spolu se snímky japonskými a egyptskými.<sup>30</sup> Pravidelný návštěvník Karlových Varů Bimal Roy předsedal mezinárodním porotám II. ročníku Afro-asijského filmového festivalu v Káhiře v roce 1960 a III. ročníku v Jakartě o čtyři roky později. Za sebou už měl v té době zkušenost jako člen poroty na I. ročníku festivalu v Moskvě v roce 1959. Japonský levicový filmař Sacuo Jamamoto poprvé přijel do Karlových Varů v roce 1954 se svým



Obr. 15.3. Indonéský režisér Basuki Effendi (vpravo) na MFF v roce 1954



filmem *Ulice bez slunce* (1954) v kufru. Filmové kotouče se ale ztratily cestou do Paříže a do Varů dorazily až po udílení cen. Nicméně předseda poroty Antonín M. Brousil zorganizoval zvláštní projekci a udělil filmu Čestnou cenu předsedy mezinárodní poroty. Jamamoto si také dohodl návštěvu Moskvy se sovětskou delegací.<sup>31</sup> O deset let později se zúčastnil třetího Afro-asijského festivalu v Jakartě, kde získal několik cen za snímek *Niguruma no uta* (1959).<sup>32</sup> V roce 1954 získal v Karlových Varech Zvláštní mezinárodní čestné uznání indonéský režisér Basuki Effendi za debut *Návrat (Pulang)*, 1952).<sup>33</sup> (Obr. 15.3.) O deset let později zorganizoval filmový festival v Jakartě a byl tajemníkem indonéské delegace.<sup>34</sup> Cestovní pořádky zmíněných filmařů vytvořily sdílené okruhy napříč kontinenty. Tyto okruhy pak ovlivnily prohlášení a debaty během karlovarského Sympozia.

### SYMPOZIUM A KINEMATOGRAFIE LATINSKÉ AMERIKY

Karlovarské Sympozium mladých a nových kinematografií Afriky, Asie a Latinské Ameriky vytvořilo prostor pro uvedení filmů z „rozvojových zemí“ – sovětský termín pro země třetího světa – a pro debaty s nimi spojené. Sympozium se konalo každé dva roky počínaje rokem 1962 a konče rokem 1978, s dramaticky osekáným programem v roce 1966 a pauzami v letech 1968 a 1970.<sup>35</sup> Mělo částečně odlišit Karlovy Vary od festivalu v Moskvě. Mezinárodní federace filmových producentů povolila jen jeden socialistický festival kategorie A a Karlovy Vary a Moskva se střídaly ob rok. Sovětský svaz měl silné vazby na kinematografie Asie a Afriky, ale Karlovy Vary mohly využít svých kontaktů s Latinskou Amerikou k založení akce, která zahrnovala tři kontinenty.

Dlouhodobé vazby Karlových Varů na latinskoamerické kinematografie byly zárukou, že Sympozium bude úspěšné. Ve čtyřicátých a padesátých letech na festival jezdili filmaři z Mexika, Argentiny a Brazílie. Z Karlových Varů si odvezli cenu uznávání tvůrci jako v Brazílii narozený Alberto Cavalcanti nebo mexický kameraman Gabriel Figueroa – ten dokonce třikrát v řadě. Co je důležitější, festival podporoval mladé filmaře ovlivněné neorealismem, kteří propojovali drama a dokument. Nelson Pereira dos Santos byl komunista a amatérský filmař se zkušeností asistenta režie, když začal s malým filmovým kolektivem natáčet *Rio 40 stupňů*. Skupina zachytila příběh z chudinské favely v Rio de Janeiru v dokumentárním stylu a na ruční kameru. Autority snímek nejdříve zakázaly, ale místní i mezinárodní povyk mu pomohl do široké distribuce, kde si vedl skvěle.<sup>36</sup> Renomovaný francouzský kritik André Bazin viděl *Rio 40 stupňů* během své cesty do Latinské Ameriky s doporučením, že jde o „neorealistický brazilský film“. Bazin snímek obdivoval a snažil se mu zajistit pozvání do Benátek.<sup>37</sup> Místo toho jej Brazílie přihlásila do Karlových Varů. Na své cestě na festival v Československu se dos Santos s filmem zastavil v Paříži na Rencontre internationale des créateurs de films. Mezinárodního setkání organizovaného Francouzskou komunistickou stranou se tehdy zúčastnil i Khwaja Ahmad Abbas spolu s dalšími levicovými filmaři z celého světa.<sup>38</sup> Dos

Santos se setkal s Cesarem Zavattinim, jenž se stal jeho přítelem a patronem. Ve společné konverzaci pokračovali o měsíc později v Karlových Varech, kde též režisér získal Cenu mladých tvůrců. Cavalcanti údajně během festivalu pro- nesl: „S chlapci jako on brazilský film nikdy nezemře!“<sup>39</sup> Tato pochvala upevni- la reputaci mladého brazilského filmaře v socialistických zemích i jeho kontakty. V roce 1963 byl členem poroty na festivalu v Moskvě.

Od roku 1956 Karlovy Vary soustavně podporovaly brazilské Cinema Novo a dokumentární experimenty z Latinské Ameriky. Tato podpora se vy- rovnala setkáním na festivalech v Latinské Americe, hlavně na festivalu do- kumentárního a experimentálního filmu v Montevideu v Uruguay. Následující dos Santosův film *Severní předměstí Ria* (*Rio Zona Norte*, 1957), druhý díl tri- logie, se promítal v Karlových Varech v roce 1958. V témž roce byly oba filmy o Riu uvedeny v Montevideu spolu s dokumentárními snímky zachycujícími boj domorodých obyvatel od Bolívie po Peru. Mariano Mestman a María Luisa Ortega ukázali, že diskuze během festivalu v Montevideu posunuly sociálně investigativní estetiku dokumentů promyšlenou prostřednictvím vztahu mezi radikálním filmařem a státem.<sup>40</sup> V letech 1960 a 1962 Karlovy Vary zařadily do programu filmy peruánského režiséra Manuela Lópeze Chambiho a Bo- livijce Jorgeho Ruize, dvou aktivních účastníků debat v Latinské Americe.<sup>41</sup> V programu se objevily i kubánské snímky natočené bezprostředně po kubán- ské revoluci v roce 1959 – částečně kvůli geopolitickým zájmům Českosloven- ska. V roce 1960 se v Karlových Varech hrál dokument Josého Massipa *Zro- zení revoluční armády* (*¿Por qué nació el Ejército Rebelde?*, 1959), v téže době, kdy si kubánský ministr obrany Raúl Castro prohlížel nedaleké českosloven- ské vojenské základny. Castro se údajně zastavil i v Karlových Varech.<sup>42</sup> Od roku 1962 se kubánské filmy staly stálíci karlovarského programu. Například v roce 1968 organizátoři do soutěže zařadili *Vzpomínky* Tomáše Gutiérreze Aley, v roce 1976 snímek *Kantáta o Chile* kubánského režiséra Humberta So- láse festival vyhrál. (Obr. 15.4. a 15.5.)

Karlovy Vary také těžily z vazeb mezi Itálií a Latinskou Amerikou. V le- tech 1960–1964 navázal festival v Československu spolupráci s Rassegna del Cinema Latino-Americano, který se konal v Santa Margherita Ligure v letech 1960–1961, v Sestri Levante v letech 1962–1964 a v Janově v roce 1965. Festival pořádala katolická organizace Columbianum, ale dorazila na něj řada levico- vých filmařů z Itálie a Francie a mnozí usedli také v porotě.<sup>43</sup> Antonín M. Brou- sil cestoval na Rassegnu, aby vybíral filmy pro Karlovy Vary.<sup>44</sup> Během Sympo- zia v roce 1964 Brousil vzpomínal na venezuelský snímek *Povídky pro dospělé* (*Cuentos para mayores*, Román Chalbaud, 1963), který rok předtím vybral do Karlových Varů v Sestri Levante: „Takový je třídní film Romána Chalbauda *Povídky pro dospělé*, známý z loňského festivalu v Sestri Levante, kde zůstal nedoceněný; film podnětný, ale nevyrovnaný, s prvním příběhem značně spo- lečensky kritickým, s druhým poněkud povrchním a tradičním, zobrazujícím zábavu maloměstské mládeže, a třetím živoucí politickou satirou ve stylu naší soutěže.“<sup>45</sup> Karlovy Vary doplnily Rassegnu, co se týkalo uvádění kubánských filmů. Kubánské delegace na italský festival jezdily od začátku, ale některé



Obr. 15.4. Kubánský režisér Humberto Solás na festivalu v roce 1976, kde soutěžil – a vyhrál – jeho snímek *Kantáta o Chile*. Na fotografii s ředitelem Československého filmového ústavu Slavojem Ondrouškem



Obr. 15.5. Propagace snímku *Kantáta o Chile*

kubánské filmy státní orgány cenzurovaly nebo je celníci blokovali.<sup>46</sup> Druhý ročník konaný v Santa Margherita Ligure nemohl promítnout čtyři dokumenty z revoluční Kuby.<sup>47</sup> Řada latinskoamerických snímků se promítala na obou festivalech zároveň: *Pedro odchází od Sierry* (*El joven rebelde*, 1961) kubánského filmaře Julia Garcíi Espinosa a *Barravento* (1961) Brazilce Glaubera Rochy byly na programu v roce 1962. Oba si vysloužily chválu a ceny v Karlových Varech. Festival stál u zrodu Rochovy reputace jako průkopníka Cinema Novo a na festivalu se zrodilo přátelství mezi ním a Pierem Paolem Pasolinim, který získal Hlavní cenu za snímek *Accattone*.<sup>48</sup> Časopis *Variety* otiskl toho roku recenze obou filmů z obou festivalů na téže stránce.<sup>49</sup> Debata o latinskoamerickém filmu konaná v Sestri Levante, vzpomínal kubánský kritik Ambrosio Fornet, „otevřela nekonečné umělecké a ideologické možnosti nového filmu jako vyjádření latinskoamerické reality“. <sup>50</sup> Karlovy Vary plnily tu samou roli minimálně tím, že sváděly dohromady tytéž filmy a filmaře.

Karlovarské Symposium a Rassegna del Cinema Latino-Americano sdílely jeden klíčový infrastrukturní rys: čas vyhrazený pro teoretické diskuze mezi filmaři a kritiky. V roce 1958 se konala poprvé v Karlových Varech Volná tribuna jako prostor pro otevřené debaty. Touto tradicí se budou inspirovat festivaly v Moskvě a Lipsku a v roce 1968 model převezme Taškent. Od svého založení Rassegna přijala stejnou praxi. Po jejím zániku v roce 1965 ji převzala Mostra Internazionale del Nuovo Cinema v Pesaru, založená v témže roce.<sup>51</sup> „Základ výměny názorů mezi kritiky – diskusní tribunu – nabízejí jen čtyři festivaly: Moskva, Karlovy Vary, Lipsko a Mar del Plata,“ napsal v roce 1963 americký kritik Gideon Bachmann, „Montréal, Cannes, Edinburgh a Porretta Terme nabízejí jiné veřejné akce, ale všechny velké západní festivaly ještě musejí přijít s iniciativou zorganizovat Volnou tribunu tak vzrušující a polemickou, jako je například ta na komunistickém festivalu v Karlových Varech. Je to politická i umělecká ztráta.“<sup>52</sup>

Přesně vymezené otevřené debatní fórum bylo pro Symposium zásadní. Proto museli organizátoři zajistit přítomnost filmařů z Asie, Afriky a Latinské Ameriky. Cesta peruánského barevného filmu *Kukuli* (Cesar Villanueva, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, 1961) je příkladem naplněných možností, které tento prvek festivalové infrastruktury nabídl filmařům z globálního Jihu. *Kukuli* byl prvním celovečerním filmem natočeným v jazyce kečua a obsahoval dokumentaristické záznamy života původních obyvatel v Andách. Jak zmiňuje řada dějin peruánské kinematografie, Georges Sadoul ve své zprávě z Karlových Varů v roce 1964 prohlásil *Kukuli* za příklad „cuzské školy“ (Escuela del Cuzco), skutečného filmového umění původních obyvatel.<sup>53</sup> Následně akademici přejali tento termín jako označení pro důležité umělecké hnutí latinsko-amerického filmu.<sup>54</sup> Tento filmový „objev“ se nicméně udál až v Karlových Varech, přestože *Kukuli* byl už v roce 1961 zařazený do soutěže moskevského festivalu, kde se mu dostalo menší pozornosti. *Variety* se o něm zmínil jako o soutěžním titulu a Sověti jej koupili do národní distribuce.<sup>55</sup> Ale filmoví kritici v Moskvě, včetně Sadoula, který byl aktivním účastníkem festivalu, *Kukuli* přehlédli. Protože Peru do Moskvy neposlala žádnou delegaci, snímek se hrál



poslední festivalový den bez tiskové konference a jediné zmínky ve festivalovém zpravodajství. Peru neuvedli ani tři kritici z Argentiny, Chile a Brazílie ve svém jinak zevrubném dvoudílném článku o latinskoamerických kinematografiích.<sup>56</sup> Naproti tomu organizátoři Karlových Varů pozvali spolu s filmem i delegaci, aby se účastnila debat. Jeden z režisérů *Kukuli*, Luis Figueroa, přijel na festival a potkal Sadoula, který se od něj dozvěděl o kontextu celého hnutí.<sup>57</sup> Sadoul následně začal svoji recenzi obvyklou objevitelskou rétorikou: „Pro mě byl poslední týden v Karlových Varech ve znamení objevu mongolského a indického filmu.“ Pokračoval ale časovým a místním zasazením *Kukuli*. Přirovnal *Kukuli* k tvorbě Jorgeho Ruize, která se dříve na festivalu promítala. Také je srovnal s mongolským filmem uvedeným na Sympoziu, čímž zasadil cuzskou školu do kontextů tvorby tří kontinentů.

### FÓRUM PRO KINEMATOGRAFIE TŘÍ KONTINENTŮ

První dva ročníky Sympozia byly zvláště významné, protože se během nich konaly debaty reprezentantů kinematografií z tří kontinentů a vznikaly manifesty. Pan-africká, afro-asijská a společná africko-latinskoamerická filmová setkání se odehrávala ve sledovaném období jinde, třeba i v rámci Afro-asijského filmového festivalu a Terzo Mondo e comunita mondiale, kongresu Afrických a latinskoamerických filmařů v Ženevě v roce 1965.<sup>58</sup> Ale karlovarské Sympozium bylo prvním kulturním fórem, kde se potkaly všechny tři kontinenty. Dokonce časově předcházelo slavné Konferenci tří kontinentů v Havaně v roce 1966, kde vznikla Organizace jednoty lidu Asie, Afriky a Latinské Ameriky.<sup>59</sup> Někteří čeští novináři označovali filmy uváděné na Sympoziu termínem „třetí svět“.<sup>60</sup>

Sympozium rozšířilo záběr filmů promítaných v Karlových Varech. Na programu mělo v roce 1962 šestnáct snímků z Alžírska, Argentiny, Cejlonu (Šrí Lanky), Indie, Izraele, Konga, Kuby, Řecka, Spojených arabských emirátů, Senegalu, Somálska, Súdánu, Vietnamu a sovětského Tádžikistánu; a k tomu italské a francouzské filmy odehrávající se ve třetím světě. Dorazily delegace z Brazílie, Číny, Indonésie, Iráku, Severní Koreje, Maroka, Uruguaye a Velké Británie.<sup>61</sup> Vůbec poprvé organizátoři v roce 1960 zařadili – ovlivněni vznikem nových afrických států – filmy a filmaře ze subsaharské Afriky.<sup>62</sup> Program a filmy delegátů znovu opisovaly nadnárodní spojnice. Blaise Senghor, synovec senegalského prezidenta Léopolda Sédara Senghora se zúčastnil kongresu Terzo Mondo e comunita mondiale v Ženevě v roce 1965. Kongres se konal během Rassegna s podporou UNESCO, kde Blaise Senghor v šedesátých letech zastupoval Senegal. Program Sympozia zahrnoval i krátký dokumentární film *Zrodil se národ* (*Une Nation est née*, 1962) senegalského režiséra a akademika Paulina Soumanou Vieyry, který se také účastnil Ženevy. Somálský dokument *Řeka života* (*Descek Uano*), jenž si v roce 1962 odvezl cenu z Karlových Varů, zvítězil na III. Afro-asijském festivalu v Jakartě v roce 1964.<sup>63</sup> V témž roce se na karlovarském Sympoziu promítal krátký snímek Ousmana Sembèneho *Dobrák vozík* (*Borrom Sarret*, 1963) poté, co vyhrál cenu na festivalu doku-



Obr. 15.6. Senegalský režisér Ousmane Sembène s A. M. Broušilem v roce 1980



Obr. 15.7. Kritik *Rudého práva* Jan Kliment předává cenu etiopskému filmaři Solomonu Bekelemu v roce 1976

mentárních filmů ve francouzském Tours. (Obr. 15.6.) I přesto byla Afrika na Sympoziu zastoupena sporadicky, protože si jen málo států mohlo dovolit poslat své delegáty a festival nedisponoval dostatečnými fondy, aby jim mohl hradit cestu a pobyt. V roce 1962 organizátoři neměli zdroje na pozvání hostů z Mali, Ghany, Toga a Guineje.<sup>64</sup> (Obr. 15.7.)

Sympozium také nabídlo větší prostor socialistickým kinematografiím Kuby, Severního Vietnamu a asijských republik Sovětského svazu. Filmy tvůrců ze zmíněných zemí se mohly promítat v hlavní soutěži, a navíc na Sympoziu, což vadilo některým filmařům z východní Evropy. Některé festivaly v západní Evropě v padesátých letech cenzurovaly filmy z Číny a později z revoluční Kuby. Podobný osud potkal i některé filmy z Demokratické republiky Vietnam. V roce 1963 cenzurovala západoněmecká meziresortní komise pro otázky kinematografie Východ-Západ tři severovietnamské filmy během Týdne asijského filmu ve Frankfurtu kvůli tomu, že „negativně vykreslovaly vojáky jižního Vietnamu“. Antikomunistické snímky z Jižního Vietnamu byly naproti tomu promítnuté podle plánu.<sup>65</sup> V tomhle ohledu představovaly Karlovy Vary, Moskva a festival v Jakartě obzvlášť důležité místo. V roce 1962 Severní Korea promítla v Karlových Varech tři filmy, které natočili studenti ázerbájdžánského režiséra Ajdara Ibrahimova, jenž od šedesátých let vyučoval film v Severním Vietnamu (své studenty do Karlových Varů nedoprovodil). Přestože se snímky ze Severního Vietnamu promítaly ve Varech od roku 1957, toto trio vyvolalo „senzaci“. Krátký snímek *Dva vojáci* (*Hai ngoui ling*, Vu Son, 1962) se podělil o 1. Cenu sympozia. Druhý krátký film *Střízlík* (*Côn chim vang khuen*, Nguyen Van Thông, Tran Vu, 1962) získal Zvláštní cenu poroty v hlavní soutěži.<sup>66</sup>

Vietnamská demokratická republika byla úspěšná i v roce 1972, kdy na Symposiu zvítězil snímek *Rodný kraj* (*Duong ve que me*, Bui Dinh Hac), v roce 1978 se z tamní produkce promítala *První láska* (*Moi Tinh Dau*, Nguyen Hai Ninh). (Obr. 15.8. a 15.9.) Sovětskou střední Asii zastupoval v roce 1962 na Sympoziu uzbeký tvůrce Latif Fajzijev. Přivezl tádžické melodrama *Zumrad* (Aleksandr Davidson, Abdusalom Rakhimov, 1962). Hrál se na Sympoziu, zatímco v Moskvě usazený Michail Romm získal Velkou cenu, v podstatě automatickou pro sovětský film, za *Devět dnů jednoho roku*. Dva filmy ze Střední Asie, které měly na programu Karlovy Vary, byly uvedeny v roce 1964 na jiných festivalech. *Pot*, studentský film ukrajinské režisérky Larisy Šepit'ko natočený v Kyrgyzstánu s ruskými a kyrgyzskými spolupracovníky, získal cenu na Sympoziu i na frankfurtském Týdnu asijského filmu. *Příběh o matce* (*Skaz o materi*, Aleksandr Karpov, 1963), natočený v Kazachstánu, byl uvedený – a silně kritizovaný – v Jakartě. Afro-asijský festival, karlovarské Sympozium a festival ve Frankfurtu tak začaly definovat sovětské filmy ze Střední Asie jako součást asijské filmové mapy – tato identita vykrystalizuje v roce 1968 na festivalu v Taškentu.

Stejně jako Vietnam i Kuba profitovala z možnosti dvojí prezentace v Karlových Varech. Zatímco García Espinosa vyhrál Cenu mladých tvůrců v hlavní karlovarské soutěži, snímek *Leninův pahorek* (*Colina Lenin*, Alberto Roldán, Amaro Gomez, 1962) získal cenu na Sympoziu. Mario Rodríguez Alemán, vedoucí Informační sekce Kubánského institutu filmového umění



Obr. 15.8. Vietnamská herečka Tra Giang a režisér Nguyen Hai Ninh přebírají cenu CIDALC za snímek *První láska* na festivalu v roce 1978



Obr. 15.9. Tra Giang se slovenskými herci Michalem Dočolomanským a Jurajem Dúrdiákem



a průmyslu (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC), byl členem mezinárodního komitě Sympozia, které fungovalo jako porota. Spolu s ním v komisi zasedli delegáti z Alžírska, Somálska, Argentiny a Vietnamu. Ve zprávě ze Sympozia časopis *Cine cubano* chválil vietnamské *Dva vojáky* i oceněný protiválečný krátký snímek *Jasmina* (*Yasmina*, 1961) alžírských režisérů Mohameda Lakhdara-Haminy a Djamelu Chanderliho a komedii *Proud zkázy* (*Los Inundados*, 1961) Argentince Fernanda Birriho.<sup>67</sup> Mezi další významné účastníky Sympozia patřil v roce 1962 indický dokumentarista S. Sukhdev a syrský režisér Nabil Maleh, který přijel o dva roky později. Maleh zasedl v porotě Sympozia a uvedl svůj studentský film z FAMU *Pozor! Dítě?* (*Attention! Child?*, 1963). Do Karlových Varů se vrátil na Sympozium v roce 1972 se svým klasickým dílem *Leopard* (*Al-Fahd*, 1971). Projekce a debaty v průběhu Sympozia vyústily v další partnerství a spolupráce. Například se na každém festivalu v Karlových Varech a Moskvě scházeli filmaři Vietnamu a Kuby.<sup>68</sup>

Diskuze během festivalu vyjadřovaly společné pocity sounáležitosti třetího světa, které sdílely ostatní festivaly. V roce 1962 sestávala Volná tribuna z připravených referátů, na jejichž přednesení dohlíželi moderátoři. Jednotliví mluvčí rozebírali snahy o vybudování skutečně nezávislých národních filmových průmyslů. Jedním ze vzácných emotivních momentů se stal spontánní protest proti snímku *Konga Yo* (*Les Aventuriers du Kasai*, 1962), francouzskému dobrodružnému filmu Yvese Allégreta, který na Sympoziu reprezentoval Demokratickou republiku Kongo. Účastníci Sympozia zpochybňovali, zda „jsou dokonce sympatizující Evropané schopni vidět Afriku ne-evropskýma očima (obecný konsenzus: ne)“.<sup>69</sup> V roce 1964 se Volná tribuna rozvinula do konkrétních zacílených diskuzí s otázkami a následnými řešeními navrhovanými na fóru. Účastnili se filmaři z Argentiny, Indie, Kuby, Spojených arabských emirátů, Kyrgyzstánu, Sýrie, Tuniska, Uruguaye, Venezuely, Alžírska, Brazílie, Japonska a Peru, stejně jako z USA a Evropy. Mezi nimi ředitel ICAIC Alfredo Guevara, kyrgyzský spisovatel Čingiz Ajtmatov a americký cinefil Lionel Rogosin. Debatovalo se, jak vytvořit silnou distribuční infrastrukturu pro národní kinematografie napříč zeměmi třetího světa a jak bojovat proti cenzuře. „Na konci diskuse si účastníci domlouvali další schůzky, odmítali čekat na další ročník Karlových Varů,“ informoval jeden z pozorovatelů.<sup>70</sup> Delegáti navrhovali konání dalších symposií na nadcházejícím festivalu v Mar del Plata a San Sebastián a shodli se, že požádají UNESCO o podporu.<sup>71</sup> Závěrečné prohlášení karlovarského Sympozia roku 1964 volalo po boji proti „soustavné kolonizaci velkými producenty a distributory s cílem, aby národní kinematografie mohly co nejlépe vzdělávat domácí publikum v duchu demokratických progresivních ideálů“.<sup>72</sup> Stejně otázky týkající se distribuce a produkce se vynořily během Afro-asijského filmového festivalu. Jen o několik měsíců dříve, v dubnu 1964, se účastníci akce v Jakartě shodli, že „ukončí nadvládu imperialistů, hlavně amerických imperialistů, v oblasti filmu v Africe a Asii a pomohou k rozvoji národních filmových průmyslů v daných zemích“. Také se zavázali „podporovat osvo-

bozenecká hnutí v Africe, Asii a Latinské Americe a k tomu využívat film jako zbraň v našich rukách“. <sup>73</sup> Podobná vyjádření solidarity a cílů zaznívala v rezolucích Komise filmařů třetího světa, schůzce čtyřiceti pěti afrických, latinskoamerických a asijských antiimperialistických filmařů v Alžíru v roce 1973. Rezoluce propagovaly národní produkci a mezinárodní distribuci filmů ze zemí třetího světa a definovaly film „jako zbraň i kulturní vyjadřovací prostředek“. <sup>74</sup>

Účastníci Sympozia také rozebírali vhodné technické vybavení a trvali na používání lehkých kamer a přenosných zařízení na záznam zvuku. Luis Figueroa uvedl jako příklad svoji osobní zkušenost z natáčení v Peru. <sup>75</sup> Otázky spojení mezi vybavením a estetikou přišly na řadu i během dalších setkání, nejnaléhavěji v intervenci Glaubera Rochy během kongresu v Ženevě v roce 1965. Zmíněná intervence se stane jeho slavným manifestem o „estetice hladu“, v němž se vyhrazuje proti „tyranii techniky“ a tvrdí, že „průmyslová kinematografie je oddaná nepravdě a vykořisťování“. <sup>76</sup> Rocha obecně kritizoval běžné standardy natáčení, ale jeho text by byl býval klidně mohl být odpovědí karlovarským kritikům, kteří latinskoamerickým tvůrcům vyčítali nedostatečnou technickou stránku. „Natočeno s minimem prostředků, téměř amatérsky,“ komentoval *Rio 40 stupňů* André Bazin; americký kritik Moskowitz řekl o filmu *Barravento*, že „není technicky na úrovni“; podle Brousila snímek *Kukuli* „zůstal dokumentem, protože záznam krajiny, prostředí, duchů a folkloru převážil nad příběhem a postavami“. <sup>77</sup> Tváří v tvář takovým běžným soudům Rocha, García Espinosa a další ve svých manifestech vypíchli volby techniky a způsob vyprávění jako estetické rozhodnutí. <sup>78</sup>

Demokratizace karlovarského festivalu a jeho větší vystoupení ze sovětského dohledu vedly v polovině šedesátých let ke změně jeho formátu – blížil se více standardům „dobrého festivalu“ a „dobrého filmu“, jak jej definovaly západoevropské přehlídky. Cen ubylo. Sympozium konané v roce 1966 promítlo alžírské, iránské a venezuelské dokumentární filmy bez delegátů a diskuzí. <sup>79</sup> Následující ročník byly Sympozium a soutěž krátkých filmů zrušeny. Na Volné tribuně se debatovalo víc otevřeně a „vzporné“ filmy československé nové vlny udávaly tón festivalu. Západní tisk Karlovy Vary chválil. V hlavní soutěži zastupovaly kinematografie tří kontinentů filmy Indie, Egypta, Spojených arabských emirátů, Kuby, Brazílie a Argentiny, které už získaly pozornost na západoevropských festivalech, a povinně Mongolsko, Vietnam a Severní Korea jako zástupci socialistických kinematografií. Všechny africké subsaharské, stejně jako mnohé asijské a latinskoamerické kinematografie neznámé na Západě neměly na festival přístup. Film jako *Kukuli* by se na festivalu v Karlových Varech už nemohl prosadit.

Po roce 1968 se východoevropské festivaly musely řídit příkazy Sovětského svazu. Potlesk pro sovětské filmy, stejně jako obdiv k nim, byl povinný. Dokonce i reakce publika byly organizované. Když se v roce 1972 pokusila mladá dívka odejít z projekce stopadesátiosminutového sovětského filmu *Zkrocení ohně* (*Ukroščenije ognja*, Daniil Chabrovickij, 1972), uvaděčky ji vrátily na sedadlo. <sup>80</sup> Částečně pod vlivem sovětského ideologického mandátu se počínaje

ročníkem 1972 v Karlových Varech obnovilo na čtyři další ročníky Sympozium tří kontinentů. Konalo se ale bez diskuzí s filmaři. Možná se karlovarští organizátoři rozhodli proti debatám, aby měli větší kontrolu nad přijetím filmů. Nebo možná jen chtěli věnovat co nejméně energie vedlejšímu programu, který vnímali jako vnucený Sověty. V roce 1974 psal sovětský kritik Semjon Čertok z Karlových Varů:

Slovo „symposium“ by vás nemělo oklamat: je to jen série projekcí bez následných diskusí, setkání s filmaři nebo Volné tribuny... Uvádět filmy ze zemí třetího světa je na festivalu v Karlových Varech stará a úctyhodná tradice. Ale tahle tradice začala už dávno, když byly tyto kinematografie neznámé a Karlovy Vary je objevily. Nyní, když jsou tyto filmy široce zastoupené na festivalu v Moskvě, kdy se pravidelně koná festival v Taškentu, stejně jako v Kartágu, Ouagadougou a Tanzanii, význam karlovarského Symposia vyprchal.<sup>81</sup>

Čertok, autor několika knih o festivalu v Taškentu, se specializoval na kinematografie tří kontinentů – zvláště Afriky – na festivalech v Moskvě a Taškentu. Jeho perspektivu ovlivnily desítky rozhovorů, které během let vedl s africkými, asijskými a latinskoamerickými tvůrci, stejně jako jeho vlastní zkušenost z diskuzí u „kulatého stolu“ v Taškentu. Ve zmíněném roce se už většina filmů uvedených na Sympoziu v Karlových Varech hrála v Moskvě a Taškentu. Ale v Taškentu se zároveň filmy objevovaly až poté, co se promítly v Kartágu nebo Ouagadougou. O to bylo horší, že Karlovy Vary vypustily debaty. Čertok mohl také zmínit festival Viña del Mar a setkání tří kontinentů v Alžíru, Buenos Aires a Montréalu, kterých se neúčastnili Sověti.<sup>82</sup> Všude se vášnivě diskutovalo a výsledkem byly manifesty. V bující krajině festivalů zaměřených na třetí svět se Karlovy Vary staly jen jedním z mnoha uzlů.

Státem podporovaný internacionalismus omezoval styky na socialistických festivalech, ale zároveň dal vzniknout mediální ekologii, v níž filmaři globálního Jihu mohli navzájem sledovat své filmy. Šrilanský akademik Neil Pereira tvrdil v roce 1977: „Karlovy Vary se staly obzvláště významnými pro rozvojové země, protože po konání konference Mladých kinematografií Asie, Afriky a Latinské Ameriky založily novou sekci. Festival dává možnost výjimečným mladým režisérům z třetího světa setkat se s filmy mimo jejich region. Umožnilo to založení Symposia mladých filmařů Asie, Afriky a Latinské Ameriky.“<sup>83</sup> Spolu s Taškentem a Lipskem se z Karlových Varů díky Sympoziu mladých a nových kinematografií Asie, Afriky a Latinské Ameriky stalo obzvláště důležité místo setkávání filmařů z třetího světa. Bandungská konference inspirovala řadu komuniké a proklamací, včetně manifestů, které přehodnotily vztah mezi dekolonizací, antiimperialismem a kinematografií. Dva z nich vznikly během karlovarského Symposia v letech 1962 a 1964. Antikoloniální organizace třetího světa sloužila jako nezbytný předpoklad revoluční a antiimperialistické kinematografie éry po roce 1968, v níž Karlovy Vary hrály klíčovou roli.

## **Against "permanent colonization by large producers and distributors": Karlovy Vary and the Socialist Film Festival Circuit for Global South Cinemas**

Elena Razlogova

*Note: This is my final draft before translation and copyediting, thus it is not an exact translation of the published Czech text.*

In 1974, in his report on the Third Tashkent Festival of Asian and African Cinema, Indian film critic Devendra Kumar begins by noting Soviet support for Third World independence struggles.<sup>1</sup> Indeed, Rossen Djagalov and Masha Salazkina have described Tashkent as “the venue where one could see the largest number and widest variety of films representing the world beyond Europe and North America.”<sup>2</sup> But Kumar then added:

Unfortunately, the remaining part [of the Third World], Latin America, does not have wide representation at this festival. The best Latin American coverage is at the Karlovy Vary festival, its program includes all of the Third World. At Karlovy Vary, participants discuss the problems of Third World cinema in order to find real solutions. The very first Czechoslovak festival laid the foundation for this process. Tashkent gives these goals more practical shape because Tashkent plays a greater role as the historical cultural and religious center for the Asian continent.<sup>3</sup>

Kumar makes a key point, that Tashkent adopted practices already developed at other socialist and Third World festivals. The Karlovy Vary festival, founded in 1946, predated the Moscow International Film Festival, re-launched in 1959, and the Tashkent festival, founded in 1968.

After World War II, resurgent decolonization movements culminated in the 1955 Bandung Conference of Asian and African states that eventually led to the Non-Aligned Movement. In response, Soviet Premier Nikita Khrushchev announced the policy of solidarity with anticolonial liberation movements in Africa and Asia.<sup>4</sup> Soviet and Eastern European film festivals followed this state-sponsored policy of socialist internationalism, as Jindriska Blahova shows with respect to Karlovy Vary and Caroline Moine shows in relation to Leipzig.<sup>5</sup> The

rivalry between the US-sponsored Asian Film Festival and the Sino-Soviet-initiated Afro-Asian Film Festival restaged the East-West Cold War conflict and enmeshed it in North-South decolonization struggles.<sup>6</sup> European and Latin American filmmakers criss-crossed the Atlantic for debates and film screenings, from the Montevideo International Documentary and Experimental Film Festival in Uruguay to Rassegna del Cinema Latino Americano in Italy.<sup>7</sup> Although all these festivals aspired to cinematic Thirdworldism, a filmmaker attending one of these meetings would likely be unaware of others. In 1962, the Karlovy Vary Symposium for Young and Emergent Cinemas from Asia, Africa, and Latin America created a space for *tricontinental* film exchanges and debates. The festival's patronage of cinemas from all three continents in the 1950s and early 1960s helped shape the better known "long 1968" era of militant Third World cinema.

### **A Platform for Asian Cinemas**

The tricontinental story of Karlovy Vary unfolded out of sync with its national narrative. From the national perspective, laid out in official histories, the festival lived through spells of relative freedom, followed by periods of coercive Soviet oversight. It was founded in 1946 as a non-competitive showcase for Czech and Slovak cinemas. After the 1948 communist coup it came under Soviet influence, clawed from under it during the Prague Spring and the Czech New Wave, only to fall again under Soviet control after the 1968 Warsaw Pact invasion, and finally to recover and flourish in post-Soviet Czechia.<sup>8</sup> Karlovy Vary's tricontinental history follows a different chronology. It begins in the early 1950s, under Soviet, Stalinist influence. In 1950 the festival, for the first time, featured an international jury and films from China, Mexico, and North Korea.<sup>9</sup> By 1957, it became a model of a truly global socialist film festival. The 6th World Festival for Youth and Students in Moscow chose as its Film Jury President Czech film scholar

Antonin Brousil, the permanent head of the Karlovy Vary international jury.<sup>10</sup> The Youth festival featured films from 30 countries, including Japan, China, India, Mexico, Egypt, Mongolia, and Lebanon.<sup>11</sup> The Golden Medal winner in the main competition, Tadashi Imai's *The Darkness at Noon* (Mahiru no ankoku, 1956), won the main prize at Karlovy Vary the previous year. Youth festival's cinematic success owed a lot to the experience and global connections developed at Karlovy Vary.

Karlovy Vary became especially valuable for socialist and tricontinental cinema diplomacy because it was a seaside resort much like Cannes. The festival's 1956 lineup, besides Imai's *Darkness at Noon*, included revolutionary China's traditional huangmei opera picture *Marriage of the Fairy Princess* (Tianxian pei, dir. Shi Hui, 1955), then a hit on the mainland as well as throughout Chinese expat communities in East Asia; Bimal Roy's period drama of class divisions in Bengal *Devdas* (1955), now considered a classic of popular Hindi cinema; and Nelson Pereira dos Santos' *Rio 40 degrees* (Rio 40 graus, 1955), a precursor to the Brazilian Cinema Novo movement. These films came because of their socialist and leftist connections, but they were presented in an atmosphere of leisure and glamour. Vodka flowed at parties and all foreign guests were given free access to spa waters.<sup>12</sup> Films played in a grand hall of a prewar hotel with "the copper of the chandeliers in rococo scrolls [and] frescos with the waters welcoming sovereigns and duchesses in puff sleeves."<sup>13</sup> For *Variety*'s Gene Moskowitz, Karlovy Vary "presented an opportunity to survey filmmaking in Asia while remaining in Europe." From the festival spa, he profiled film industries in Japan, the People's Republic of China (PRC), and Indonesia.<sup>14</sup> Karlovy Vary attracted some of the same artists and film critics, especially leftist ones, who frequented West European festivals and wrote for publications based in Rome, Paris,

or London. Regular participants included Italian neorealist Cesare Zavattini, French Marxist film historian George Sadoul, and *Sight and Sound* critic John Gillet.

Karlovy Vary helped revolutionary Chinese, and later North Vietnamese filmmakers to break into the European festival scene. From its inception in 1949, the PRC saw an international relations role for cinema, summed up by Chinese Premier Zhou Enlai's 1955 motto, "culture first, diplomacy after."<sup>15</sup> It was a difficult task. Cold War divisions ruled film festivals on both sides of the Iron Curtain. In 1957, in the midst of the second Taiwan straight crisis, China withdrew from Cannes because Taiwan was also invited, while the Italian Foreign Ministry uninvited the PRC from Venice.<sup>16</sup> In contrast, Karlovy Vary provided a constant stream of PRC films from the start. When in 1955 Sadoul wrote a two-part article on Chinese revolutionary cinema in the trend-setting film journal of the time, *Cahiers du cinema*, he based his account almost entirely on his experience at Karlovy Vary. He thus described his first encounter with PRC films in 1950:

Four Chinese feature films - and several feature-length documentaries - were screened at the Karlovy Vary Film Festival that year. We had begun to look at them with the polite attention one should reserve for guests who have come from very far away to meet you. But soon this attention turned to enthusiasm. The half-century at its turn brought us a revelation of incalculable consequences.<sup>17</sup>

The films Sadoul saw were all war epics and war documentaries, including *Daughters of China* (Zhonghua nüer, dir. Ling Zifeng and Qiang Zhai, 1949), awarded the "Freedom Fighters Prize." In his initial report, Sadoul praised this "fresh and sincere" tale of female peasant-partisans who sacrifice their lives for their country, reminiscent of "monumental paintings" and steeped in "thousands-year-old" Chinese culture.<sup>18</sup> He was not the only one impressed. DEFA director Kurt Maetzig remembered, "we were prepared to see something strange, exotic, possibly even something primitive, then our hasty judgment was corrected by a huge and astounding work of art. ... The audience, and they were primarily filmmakers themselves, rose from their seats and

watched parts of the film standing. This was not simply a polite gesture, but a spontaneous expression of deep admiration for the artistic presentation of the story."<sup>19</sup> The following year, Karlovy Vary awarded the "Peace Prize" to *Steel Soldier* (Gang tie zhan shi, dir. Cheng Yin, 1950) and a Special Honorable mention to *The White-Haired Girl* (Bái máo nǚ, Wang Bin and Shui Hua, 1950), both militant films about revolution and class struggle.

Karlovy Vary became a springboard for PRC films' general distribution throughout Eastern Europe and the Soviet Union. *Steel Soldier* played during the Third World Festival of Youth and Students in East Berlin in 1951.<sup>20</sup> These films had a wide distribution history, captivating a cross-section of viewers at the time.<sup>22</sup> In 1951, *The White-Haired Girl* did so well during the First Chinese Film Week in the Soviet Union that film theaters continued to schedule it long after the festival was over. One theater in Yerevan, Armenia, fulfilled its quarterly earnings plan at 135% in two weeks thanks to that film alone.<sup>23</sup> By the early 1960s, the PRC distributed *The White-Haired Girl* in Vietnam, Algiers, Mali, Cuba, Bolivia, and beyond, to wide acclaim.<sup>24</sup>

More than just looking for "discoveries," Karlovy Vary provided a constant platform for several Asian cinemas, especially Indian cinema.<sup>25</sup> Indian films occasionally participated at West European festivals, with Satyajit Ray's *Pather Panchali* (1955) Cannes success in 1956 often cited as a major breakthrough. Karlovy Vary scheduled several Indian films at every festival. In part, this favoritism owed to the enormous popularity of Indian melodramas in Eastern Europe and the Soviet Union.<sup>26</sup> Usually directors and stars accompanied their films. Bimal Roy, for example, received a "Prize for the struggle for social progress" for *Two Acres of Land* (Do Bigha Zamin, 1953) a few months after he won the International Prize at Cannes in 1954. After that, he was invited to Karlovy Vary again with *Devdas* (1955) in 1956 and *The Imprisoned* (Bandini,



1963) in 1964. After Khwaja Ahmad Abbas won a couple of awards for *The City and the Dream* (Shehar Aur Sapna, 1963), he was asked again with *Sky Palace* (Aasman Mahal, 1965) in 1966. The second time, Abbas threw a party for festival guests together with Devendra Kumar, an Indian critic and another constant Karlovy Vary participant.<sup>27</sup> After coming with 1957 prize-winner *Stay Awake or Stay Alert* (Jagte Raho, 1956), its star Raj Kapoor came again to serve on the jury in 1960. Nargis Dutt won Best Actress for *Mother India* in 1958 (the only award given by a festival to this Hindi classic), then served on the Jury in a subsequent edition of the festival. Often after visiting Karlovy Vary Indian guests would travel on to London or West Berlin, while their films would continue touring Czechoslovakia during "Workers' festivals," which included post-festival screenings of Karlovy Vary films to mass audiences.<sup>28</sup> These enduring connections led to wide coverage of the Karlovy Vary festival in Indian cinema press and later on made Czech New Wave films more available on the Indian cinéclub circuit.<sup>29</sup>

As a platform for Asian cinemas, Karlovy Vary became the Western-most node in the Afro-Asian film festival network. This network included several one-off festivals in China and India, as well as African and Asian representation at the Moscow International Film Festival. Its center was the Afro-Asian Film Festival, jointly initiated by the PRC and the Soviet Union. It was inspired by the Bandung conference and endorsed by the Afro-Asian Peoples Solidarity Organization. It shared films with Karlovy Vary: *Stepbrothers* (Ibo kyoudai, dir. Miyoji Ieki, 1957) played at the First Afro-Asian festival in Tashkent, Uzbekistan, after winning Grand prix in Czechoslovakia. India dominated the lineup of the Afro-Asian festival alongside Japan and Egypt.<sup>30</sup> Karlovy Vary regular Bimal Roy served as the Chairman of international film juries at the second installment of the Afro-Asian Film Festival, in Cairo in 1960, and the third installment, in Jakarta in 1964, as well as as a member of the jury at the inaugural Moscow

festival Festival in 1959. Japanese independent leftist filmmaker Satsuo Yamamoto made his first trip to a European festival to Karlovy Vary in 1954, with his film *The Street without Sun* (Taiyo no nai Machi, 1954) in his luggage. His reels got lost in Paris and only arrived after the prize ceremony, but Jury Chairman Antonin Brousil organized a special screening and a special prize, and Yamamoto arranged for a follow-up trip to Moscow with the Soviet delegation.<sup>31</sup> Ten years later, Yamamoto participated in the Third Afro-Asian Festival in Jakarta where he won several prizes for his film *The Song of the Cart* (荷車の歌, Niguruma no Uta, 1959).<sup>32</sup> Also in 1954, Indonesian director Basuki Effendi won honorable mention for his debut film *Homecoming* (Pulang, 1952) at Karlovy Vary.<sup>33</sup> Ten years later, he co-organized the Jakarta festival and served as the secretary of the Indonesian delegation.<sup>34</sup> These filmmakers' itineraries trace the common circuits across continents. These circuits informed the manifestos and debates at the Karlovy Vary Symposium.

### **The Symposium and Latin American Cinemas**

The Symposium of Young and Emerging Cinemas of Africa, Asia, and Latin America provided a space to present and debate films from “developing countries”—the Soviet name for the Third World. The Symposium ran biannually from 1962 to 1978, with a drastically reduced program in 1966, and a break in 1968 and 1970.<sup>35</sup> Antonín Brousil, a film scholar and for many years permanent Chairman of the Karlovy Vary film jury, proposed and ran the Symposium.<sup>36</sup> In part, the Symposium served to distinguish Karlovy Vary from the Moscow festival, re-launched in 1959. The International Federation of Film Producers' Associations allowed only one A-category socialist festival, forcing Karlovy Vary to take place every other year, alternating with Moscow. The Soviet Union had strong ties with Asian and nascent African cinemas, but Karlovy Vary's extensive connections to Latin America made it ideal to launch a tricontinental event.

Karlovy Vary's long-standing ties with Latin American cinemas ensured the success of the tricontinental Symposium. In the late 1940s and 1950s, the festival welcomed filmmakers from Mexico, Argentina, and Brazil. It bestowed prizes on acclaimed cineastes Brazilian-born Alberto Cavalcanti, once, and on Mexican cinematographer Gabriel Figueroa, three times in a row. Most importantly, the festival supported a young director influenced by neorealism who mixed drama and documentary filmmaking. Nelson Pereira dos Santos was a Communist and an amateur filmmaker with some experience as a director's assistant when he started shooting *Rio 40 Degrees* (Rio 40 graus, 1955) with a small cinema cooperative. The group shot the story, about a poor *favela* in Rio de Janeiro, in a documentary style with a hand-held camera. The authorities initially banned the film, but then due to local and international outcry allowed its release to great box office success.<sup>37</sup> Renown French critic Andre Basin saw *Rio 40 Degrees* during his trip to Latin America with a French film series, on a recommendation that it was "the first Brazilian neorealist film." Basin admired it and plotted for its invitation to Venice.<sup>38</sup> Instead, Brazil submitted it to Karlovy Vary. On his way to the festival, dos Santos and his film traveled to Rencontre internationale des créateurs de films in Paris. This international meeting, organized by the French Communist Party, included Khwaja Ahmad Abbas, among other leftist filmmakers from around the world.<sup>39</sup> At the meeting, dos Santos met Cesare Zavattini, who became a friend and a patron. The two continued their conversations a month later at Karlovy Vary where dos Santos won the Young Filmmaker Prize. Cavalcanti reportedly said during the festival, "With boys like this, Brazilian cinema will never die!"<sup>40</sup> This acclaim cemented the young director's reputation and socialist cinematic ties. In 1963, he served on the feature film jury at the Moscow festival.

From 1956 on, Karlovy Vary consistently supported Brazilian cinema novo and documentary experimentation in Latin America. This policy paralleled meetings at Latin American festivals, most importantly at the Montevideo Documentary and Experimental Film Festival in Uruguay. Dos Santos's follow-up film *Rio, Northern Zone* (Rio Zona Norte, 1957), the second of a trilogy, played at the 1958 Karlovy Vary festival. The same year, the two *Rio* films played at Montevideo together with documentaries of indigenous struggle from Bolivia and Peru. As Mariano Mestman and María Luisa Ortega show, the debates at Montevideo advanced a documentary social investigation aesthetic, and thought through the relationship between the radical filmmaker and the state.<sup>41</sup> In 1960 and 1962, Karlovy Vary included films by Peruvian Jorge Chambi and Bolivian Jorge Ruiz, both active participants in the Latin American debates.<sup>42</sup> The festival also featured Cuban cinema immediately after the Cuban revolution in 1959, in part because of Czechoslovakia's geopolitical interests. In 1960, Karlovy Vary featured Jose Massip's documentary *Birth of a Revolutionary Army* (¿Por qué nació el Ejército Rebelde? 1959), while Cuban Defense Minister Raúl Castro toured Czechoslovak military facilities nearby. Reportedly, Castro also stopped by the festival on that trip.<sup>43</sup> From 1962 on, Cuban films and delegations became a mainstay at Karlovy Vary.

The Karlovy Vary lineup also built on Latin American ties with Italy. In 1960-1964, the Czechoslovak festival established close connections with the Rassegna del Cinema Latino-Americano, based in Santa Margherita Ligure in 1960-1961, Sestri Levante in 1962-1964, and Genoa in 1965. A Catholic organization, Columbianum, ran the festival, but many leftist critics and filmmakers from Italy and France came and many served on the jury.<sup>44</sup> Antonín Brousil traveled to Rassegna to choose films for Karlovy Vary.<sup>45</sup> At the 1964 Symposium Brousil recalled his seeing a Karlovy Vary entry at Sestri Levante the previous year:

Such is the Roman Chalbaud's three-part cycle *Tales for Adults*, known from last year's festival in Sestri Levante, where he remained underappreciated; a stimulating film, but uneven, with the first story quite socially critical, with the second somewhat superficial and traditional, depicting the entertainment of small-town youth, and the third, living political satire in the style of our XIV competition.<sup>46</sup>

Karlovy Vary complemented Rassegna, where Cuban delegations participated from the beginning but some Cuban films could be censored by state authorities. In 1961, the second Rassegna in Santa Margherita Ligure could not show four documentaries from revolutionary Cuba.<sup>48</sup> As late as 1963, Italian customs still blocked some reels.<sup>49</sup> Some Latin American films ran at both festivals simultaneously: *The Young Rebel* (*El joven rebelde*, 1961) by Cuban filmmaker Julio García Espinosa and Brazilian Glauber Rocha's *The Turning Wind* (Barravento, 1962) played at both festivals in 1962. Both won praise and prizes at Karlovy Vary. The festival launched Rocha's reputation as a cinema novo pioneer and led to a friendship with Paolo Pasolini, who won Grand Prize for *Accattone* (1961) at the festival.<sup>50</sup> *Variety* ran reviews of films from Karlovy Vary and Sestri Levante on the same page that year.<sup>51</sup> As Cuban critic Ambrosio Fornet remembered, Latin American debates at Sestri Levante "allowed the infinite artistic and ideological possibilities of a new cinema as a principled expression of Latin American reality."<sup>52</sup> In so far as it brought together the same films and filmmakers, Karlovy Vary played this role as well.

The Symposium and Rassegna shared one crucial infrastructural feature: time reserved for theoretical debates among filmmakers and critics. In 1958 Karlovy Vary was the first film festival to add an Open Forum for free-form discussions among participants. This tradition would become a model for the Moscow and Leipzig festivals, and in 1968 the Tashkent Festival

for Asian and African Cinema. From its inception, Rassegna adopted the same practice. Following Rassegna's demise in 1965, this feature was taken up by the Pesaro Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, founded that same year.<sup>53</sup> American critic Gideon Bachmann wrote in 1963:

The essential element of an exchange of views among critics--a discussion tribune--is offered only by four festivals: Moscow, Karlovy Vary, Leipzig, and Mar del Plata. Montreal, Cannes, Edinburgh and Poretta Termi offer other public events of interest, but no major Western festival has yet had the initiative to organize a "Free Tribune" as exciting and polemic as that of the Communist festival at Karlovy Vary, for example. This is a political loss, and an artistic one.<sup>54</sup>

Because a dedicated open forum was essential to the Symposium, the festival had to make sure that Asian, African, and Latin American filmmakers come to the festival with their films. The career of Peruvian color film *Kukuli* (dir. Cesar Villanueva, Eulogio Nishiyama, and Luis Figueroa, 1960) exemplifies the opportunities this infrastructural change gave to filmmakers from the Global South. *Kukuli* was the first feature film shot entirely in Quechua and included documentary footage of indigenous life in the Andes. As multiple histories of Peruvian cinema point out, in his reports from 1964 Karlovy Vary festival, Georges Sadoul declared *Kukuli*, an example of the "Cusco school" (*école de Cusco*) of truly indigenous filmmaking.<sup>55</sup> Subsequently, scholars adopted "Cusco school" as the name for this important movement in Latin American cinema.<sup>56</sup> This cinematic "discovery" happened only in 1964 at Karlovy Vary, even though in 1961 *Kukuli* played in competition at the Moscow festival, where it achieved some recognition: it got a mention in *Variety* as a competition entry and the Soviets bought and distributed it nationally.<sup>57</sup> But film critics at Moscow, including Sadoul, who was an active participant at the

festival, did not notice *Kukuli*. Because Peru did not send any delegates to Moscow, the film played only on the last day of the festival, without a press conference or any coverage in the festival newsletter. Peru was omitted even from a quite thorough two-part article on Latin American cinema written and published in the newsletter by three critics dispatched to the festival from Argentina, Chile, and Brazil.<sup>58</sup> By contrast, the Karlovy Vary Symposium invited filmmakers along with their films, to participate in discussions. One of *Kukuli* directors, Luis Figueroa, came to the festival and met Sadoul, who got the context of the movement from their conversations.<sup>59</sup> Sadoul began his review with his usual rhetoric of discovery: "For me the last week of Karlovy Vary was marked by the discovery of a Mongolian film and an Incan film." But then he went on to place *Kukuli* in time and place. He related *Kukuli* to films by Jorge Chambi and Jorge Ruiz previously shown at the festival. He also compared it to a Mongolian picture that also played at the Symposium.<sup>60</sup> Symposium interactions placed the Cusco movement in a tricontinental context.

### **A Forum for Tricontinental Cinemas**

The first two editions of the Symposium were especially significant because they staged tricontinental cinematic debates and released manifestos. Pan-African, Afro-Asian, and joint African-Latin American cinematic meetings happened elsewhere in this period, including the Afro-Asian Film Festival and "Terzo Mondo e comunita mondiale," a joint congress of African and Latin American filmmakers in Genoa in 1965.<sup>61</sup> But the 1962 Symposium at Karlovy Vary was the first cultural forum that included all three continents. In 1964, some Czech reporters used the term "Third World"—*třetí svět*—to describe the films presented at the Symposium.<sup>62</sup> As far as it conceptualized cinema as a tricontinental project, the Symposium thus prefigured the

famous Tricontinental Conference in Havana in 1966 that founded the Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America.<sup>63</sup>

The Symposium expanded the range of cinemas shown at Karlovy Vary. The 1962 Symposium featured 16 films, from Algeria, Argentina, Ceylon (now Sri Lanka), India, Israel, Congo, Cuba, Greece, United Arab Republic, Senegal, Somalia, Sudan, Vietnam, and Tajikistan, USSR; as well as films from France and Italy set in the Third World. In addition, delegates came from Brazil, China, Indonesia, Iraq, North Korea, Morocco, Mexico, Uruguay, and Great Britain.<sup>64</sup> For the first time, on the heels of a wave of new independent states in Africa in 1960, the festival included films and representatives from sub-Saharan Africa.<sup>65</sup> Again, itineraries of films and delegates traced transnational connections. Blaise Senghor, nephew of Senegalese President Léopold Sédar Senghor, would also participate at the “Terzo Mondo e comunità mondiale” Congress in Genoa in 1965. The Congress would take place during the Rassegna festival with support of UNESCO, where Senghor served as a Senegalese delegate in the 1960s. The lineup of the Symposium included a documentary short *A Nation Is Born* (Une Nation est née, 1962) by Senegalese filmmaker and scholar Paulin Soumanou Vieyra, who would also participate in Genoa. The Somali documentary that won a prize at the festival, *Descek Uamo*, would also win a prize at the Third Afro-Asian Festival in Jakarta in 1964.<sup>66</sup> In 1964, the Symposium featured Ousmane Sembène's short film *The Wagoner* (Borom Sarret, 1964), after it won a prize at the Tours documentary film festival in France. African representation remained weak even at the Symposium because few states could afford to send their delegates, and the festival did not provide sufficient funds to bring and host them. In 1962 the organizers did not have the budget to host representatives they wanted to invite from Mali, Ghana, Togo, and Guinea.<sup>67</sup>



Symposium also widened exposure for socialist cinemas from Cuba, North Vietnam, and the Asian republics of the Soviet Union. Filmmakers from these regions could feature films both in the main competition and in the Symposium, an opportunity some East European filmmakers resented. Like revolutionary China in the 1950s, and revolutionary Cuba in its early years, the Democratic Republic of Vietnam (DRV) at times saw its films censored in Western Europe. In 1963, West German Interministerial Committee for East/West Film Issues censored three DRV films at the Frankfurt Asian Film Week for “showing a negative image of a South Vietnamese soldier,” while anticommunist South Vietnamese films screened as scheduled.<sup>68</sup> In this context, Karlovy Vary, Moscow, and the 1964 Jakarta festival provided an especially important venue. In 1962, the DRV presented three feature films created by students of Azeri filmmaker Ajdar Ibrahimov, who taught film in North Vietnam in the early 1960s. Although the DRV presented films at Karlovy Vary since 1957, these films especially caused a "sensation." A short feature film *Two Soldiers* (Hai ngoui ling, dir. Son Vu, 1962) shared the top prize at the Symposium. Another short feature, *The Passerine Bird* (Con chim vành khuyên, dir. Nguyễn Văn Thông and Tran Vu, 1962) received a Special Jury prize in the main competition.<sup>69</sup>

Although Ibrahimov did not accompany his Vietnamese students to the festival, Uzbek cineaste Latif Faiziev represented Soviet Central Asia at the Symposium. He brought with him a Tajik melodrama *Zumrad* (dir. Aleksandr Davidson and Abdusalom Rakhimov, 1961). It played at the Symposium while Moscow-based Mikhail Romm collected his Grand Prize, obligatory for a Soviet picture, for *Nine Days of One Year* (Deviat dnei odnogo goda, 1962). Two Central Asian films presented in 1964 also represented Soviet Asia at other festivals. *Znoi* (1964), a student film made in Kyrgyzstan by Ukrainian director Larisa Shepitko with Russian and Kyrgyz collaborators, won prizes at the Symposium and at the Frankfurt Asian Film Week. *Tale of Tale*

*of a Mother* (Skaz o materi, dir. Aleksandr Karpov, 1963), made in the Kazakhstan, also played, albeit to sharp criticism, at Jakarta. The Afro-Asian Festival, the Symposium, and the Frankfurt festival began to define Soviet Asian cinemas as part of the Asian cinematic landscape—an identity that would crystallize at the 1968 Tashkent festival.

Like Vietnam, Cuba benefited from the double representation. While García Espinosa won a Young Filmmaker's Prize in the main competition, *Colina Lenin* (dir. Alberto Roldán, 1962) won a prize at the Symposium. Mario Rodríguez Alemán, head of the Information Section of ICAIC (Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry), served on the International Committee of the Symposium which functioned as the Jury and also included delegates from Algeria, Somalia, Argentina, and Vietnam. In its report on the Symposium *Cine cubano* praised the Vietnamese film *Two Soldiers*, as well as prize-winning anti-war short *Yasmina* (1961), by Algerians Mohamed Lakhdar-Hamina and Djamel Chanderli, and a comedy *The Flooded Ones* (Los Inundados, 1961) by Argentinian Fernando Birri.<sup>70</sup> Other notable Symposium participants included major Indian documentary filmmaker S. Sukhdev in 1962 and Syrian filmmaker Nabil Maleh in 1964. Maleh served on the Symposium jury and presented his FAMU student film, *Attention, child* (Pozor, dítě, 1964). He would return to the Karlovy Vary Symposium in 1972 to present his classic *The Leopard* (al-Fahd, 1972). Screenings and debates at the Symposium and the main festival would lead to further relationships, for example, a tradition of joint Vietnamese-Cuban meetings at every Karlovy Vary and Moscow festival.<sup>71</sup>

Symposium discussions articulated Thirdworldist structures of feeling that were shared by other festivals at the time. In 1962, the Forum consisted of prepared talks guided by moderators. Speakers discussed attempts to build truly independent national film industries. One rare emotional moment was a spontaneous protest against *Konga Yo* (1962), a French adventure

flick by Yves Allegret that represented the Democratic Republic of Congo at the Symposium. Participants questioned whether "even sympathetic Europeans are capable of seeing Africa with non-European eyes (general consensus: no)."<sup>72</sup> The same sentiment governed the Third Afro-Asian Film Festival in Jakarta, where a Congolese participant panned Soviet documentary about Patrice Lumumba's assassination *Law of Baseness (Zakon podlosti, 1962)* by Alexander Medvedkin, saying, "Why did the USSR make this film? Only Africans should make films about Africa."<sup>73</sup> In 1964 the Forum evolved into a concrete discussion with questions and solutions proposed from the floor. Participants came from Argentina, India, Cuba, UAR, Kyrgyzstan, Syria, Tunisia, Uruguay, Venezuela, Algeria, Brazil, Japan, and Peru, as well as US and Europe. They included ICAIC Director Alfredo Guevara, Kyrgyz writer Chingiz Aitmatov, and American cineaste Lionel Rogosin. Speakers discussed how to create strong distribution infrastructures for national cinemas within and across Third World countries, and how to fight censorship. "In the end of the discussion participants rushed to set future meetings with one another, refusing to wait for the next Karlovy Vary festival," one observer reported.<sup>74</sup> Delegates proposed symposia at upcoming festivals in Mar del Plata and San Sebastian and agreed to appeal to UNESCO for support.<sup>75</sup>

The final 1964 Symposium manifesto resolved to combat "constant colonization by major producers and distributors so that national cinematography in these countries can best serve the education of the people in the spirit of democratic progressive ideals."<sup>76</sup> These same issues of production and distribution infrastructures had also come up in communiqués of the Afro-Asian Film Festival. Just a few months earlier, in April 1964, Jakarta participants resolved to "put an end to imperialist, especially U.S. imperialist, domination in the field of films in Africa and Asia and to develop national film industries in these countries." They also vowed "to support the

liberation movement of the peoples of Africa, Asia, and Latin America, and to make use of films, the weapon in our hand, to this end."<sup>77</sup> Analogous solidarities and goals would appear in the resolutions of the Third World Filmmakers Committee, a meeting of 45 African, Latin American, and Asian anti-imperialist filmmakers in Algiers in 1973. The Resolutions promoted national production and international circulation of Third World cinemas, and defined films "as a weapon as well as cultural means of expression."<sup>78</sup>

Symposium participants also debated appropriate equipment, insisting on lightweight cameras and portable sound and light gear. Luis Figueroa introduced his own Peruvian documentary experience as an example.<sup>79</sup> Questions of equipment and aesthetics would also come up in discussions at future meetings, most immediately in Glauber Rocha's intervention at the 1965 Genoa Congress. This intervention would later become his famous manifesto on the "aesthetics of hunger," where he objects to "the tyranny of technique" and argues that the "commitment to industrial cinema is to untruth and exploitation."<sup>80</sup> Rocha critiqued traditional standards of filmmaking in general but his writing might as well have been an answer to Karlov Vary critics, of various stripes, who faulted Latin American cineastes for lack of technique: Basin about *Rio 40 degrees*, "shot with very little means, almost amateurish"; Moskowitz about *Barravento*, "technically the film is par"; or Brousil about *Kukuli*, "remained a documentary film, as the record of landscape, environment, evils, folklore prevailed over the story and characters."<sup>81</sup> Against such habitual judgments, manifestos by Rocha, Garcíá Espinosa, and others articulated technical and narrative choices as an aesthetic platform.<sup>82</sup>

The increased democratization of the festival and its independence from Soviet control in the mid-to late 1960s led to changes in format that more closely followed West European standards

of “good festivals” and “good cinema.” Prizes shrunk. The 1966 “Symposium” consisted of program of Algerian, Iranian, and Venezuelan documentaries curated by Brousil, with no delegates or discussions. Only a dozen people attended the screenings.<sup>83</sup> After that, the Symposium and short film competition were abolished. Open Forum debates became more contentious and unruly Czech New Wave films set the tone for the festival. Karlovy Vary won praise in the Western press. In the remaining main and only competition lineup, tricontinental contingent included Indian and Egyptian/UAR film industry powerhouses; Cuban, Brazilian, and Argentinian films that already gained recognition in Western Europe; and obligatory Mongolian, Vietnamese, and North Korean socialist cinemas. All sub-Saharan African, as well as many Asian and Latin American cinemas unknown in the West were shut out of the festival. A film like *Kukuli* could not break through into the lineup at these revolutionary Karlovy Vary festivals.

After the 1968 crackdown, East European festivals had to fall in line with Soviet directions. Applause and admiration for Soviet cinema became mandatory. Even the audience response was orchestrated. In 1972, at the screening of 158-minute Soviet epic *The Taming of Fire* (dir. Daniil Khrabrovitsky, 1972), a young girl trying to leave was directed back to her seat by the theater staff.<sup>84</sup>

In part because of Soviet oversight, Karlovy Vary’s ideological mandate again included the tricontinental Symposium, in its final run from 1972 to 1978. But the festival stripped this section of the forum or discussions with filmmakers. Most likely the organizers decided against debates because they wanted to censor the discussion of the films: they abolished the Open Forum as well. In 1974, Soviet critic Semyon Chertok reported from Karlovy Vary:

The word 'symposium' should not deceive you: this was only a screening series, without follow-up discussion of films, meetings with filmmakers, or an open forum. ... Featuring cinema from Third World countries is an old and venerated tradition of the Karlovy Vary festival. But this tradition began a long time ago, when these cinemas were unknown and

the Karlovy Vary festival discovered them. Now, when these films are widely represented at the Moscow film festival, when film festivals take place regularly in Tashkent, as well as Carthage, Ouagadougou, and Tanzania, the significance of the Karlovy Vary symposium waned.<sup>85</sup>

Author of several books on the Tashkent film festival, Chertok specialized in covering tricontinental, especially African, cinema at Moscow and Tashkent. His perspective reflected dozens of interviews he conducted with African, Asian, and Latin American filmmakers over the years, as well as his experience at Tashkent "round table" discussions. That year, most Karlovy Vary Symposium films already played at Moscow or Tashkent. But Tashkent films often also played after first opening at Carthage or Ouagadougou. Worse luck, Karlovy Vary omitted debates. Chertok could have also mentioned the Viña del Mar festival and tricontinental meetings in Algiers, Buenos Aires, and Montreal that did not include the Soviets.<sup>86</sup> All involved heated discussions and released manifestos. In this burgeoning Thirdworldist festival landscape, Karlovy Vary became one node among many.

State-sponsored internationalism constrained encounters at socialist festivals yet also created a special media ecology where Global South filmmakers could meet and see each other's films. In 1977 Sri Lankan film scholar Neil Pereira argued:

Karlovy Vary became especially significant for the Developing Countries, as it acquired a new section after a conference on Young Cinema in Asian, African and Latin American regions. The festival provides an opportunity for outstanding young filmmakers from the Third World, to meet the film-world outside their own regions. This was made possibly by the setting-up of the Symposium of Young Film-makers of Asia, Africa, and Latin America.<sup>87</sup>

Along with Tashkent and Leipzig, the Symposium of Young and Emerging Cinemas of Africa, Asia, and Latin America made Karlovy Vary especially important for Third World filmmakers.

Karlovy Vary Symposium history described here is crucial because it helps us to trace the emergence of anti-imperialist cinema in spaces that escaped attention of observers from the

"First World"--Western Europe and the United States. At Karlovy Vary '64, for example, American critic Harriet Polt skipped the tricontinental Symposium altogether because she was "busy catching up with recent Czech films, which were showing at approximately the same times."<sup>88</sup> To evaluate early South-South encounters at Karlovy Vary we need to turn to leftist periodicals such as *Les lettres françaises*, a French communist newspaper where Sadoul reported \_Kukuli\_ ; to festival reports in the "Third" and "Second" worlds; and to filmmakers' memoirs and interviews. The Bandung conference inspired a string of communiqués and proclamations, including manifestos that rethought the relationship between decolonization, anti-imperialism, and cinema. Two of them were drafted during the Symposium in 1962 and 1964. This earlier anticolonial work served as a necessary precondition to the Third Cinema moment.

---

<sup>1</sup> Devendra Kumar, "To Tashkent with Love," *Time and Tide (India)*, May 1974, Russian translation in *III Kinofestival stran Azii i Afriki v Tashkente: Otkliki zarubezhnoi pressy* (Moscow: Filmmakkers Union of the USSR, Foreign Relations Commission, 1975).

<sup>2</sup> Rossen Djagalov and Masha Salazkina, "Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone," *Slavic Review* 75, no. 2 (2016): 279–98; Rossen Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds* (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2020); Salazkina, *World Socialist Cinema: Affinities, Alliances, Solidarities* (forthcoming).

<sup>3</sup> Kumar, "To Tashkent with Love."

<sup>4</sup> Christopher J. Lee, ed., *Making a World after Empire: The Bandung Moment and Its Political Afterlives* (Athens: Ohio University Press, 2010).

<sup>5</sup> Caroline Moine, *Screened Encounters: The Leipzig Documentary Film Festival, 1955-1990* (New York: Berghahn Books, 2018); Jindřiška Bláhová, "National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946-1956," in *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, ed. Lars Karl (New York: Berghahn Books, 2017), 245–72.

<sup>6</sup> Sangjoon Lee, *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network* (Ithaca: Cornell University Press, 2020); Elena Razlogova, "Cinema in the Spirit of Bandung: The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1964," in *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*, ed. Kerry Bystrom, Monica Popescu, and Katherine Zien (London: Routledge, 2021).

<sup>7</sup> Mariano Mestman and María Luisa Ortega, "Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies," in *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, ed. Zoe Druick and Deane Williams (London: Palgrave Macmillan, 2014);

- 
- Laura Rodriguez Isaza, "Branding Latin America: Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films" (Ph.D. diss., University of Leeds, 2012).
- <sup>8</sup>Eva Zaoralová, *The Story of a Festival*, trans. John Brent and Karolina Hughes (Prague: Film Servis Festival Karlovy Vary, 2015).
- <sup>9</sup>Devendra Kumar, *15 Years of World Cinema at Karlovy Vary, 1946 to 1966* (Delhi, India: Federation of Film Journalists India, 1966). The festival gained the top A-festival status in 1956.
- <sup>10</sup>"Mezinárodní filmový festival v Moskvě," *Filmový přehled*, August 24, 1957, f. 2918, op. 3, ed. khr. 110, ll. 1-3, RGALI.
- <sup>11</sup>"Na kinoekranakh v eti dni," *Sovetskaia kultura*, July 28, 1957.
- <sup>12</sup>Gene Moskowitz, "Karlovy Vary's Message: Just Love to Play Your American Pictures," *Variety*, July 25, 1956.
- <sup>13</sup>Georges Sadoul, "Le cinéma chinois I," *Cahiers du cinéma*, April 1955.
- <sup>14</sup>Gene Moskowitz, "Asiatics Producing More Features," *Variety*, January 9, 1957.
- <sup>15</sup>Quoted in Lanjun Xu, "The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s," *Modern Chinese Literature and Culture* 29, no. 1 (2017): 243.
- <sup>16</sup>"Italy in Abrupt Snub of China," *Variety*, August 21, 1957.
- <sup>17</sup>Georges Sadoul, "Le cinéma chinois I," *Cahiers du cinéma*, April 1955; Georges Sadoul, "Le cinéma chinois II," *Cahiers du cinéma*, May 1955. Nolwenn Le Minez, "Histoire du cinéma asiatique en France (1950-1980)" (Ph.D. diss., Université Paul Verlaine - Metz, 2009). See also Sadoul's initial report, Georges Sadoul, "Révélation du cinéma chinois au festival tchécoslovaque de Karlovy-Vary," *Les lettres françaises*, July 27, 1950.
- <sup>18</sup>Georges Sadoul, "Révélation du cinéma chinois au festival tchécoslovaque de Karlovy-Vary," *Les lettres françaises*, July 27, 1950.
- <sup>19</sup>Quoted in Qinna Shen, "Raising the 'Bamboo Curtain': Chinese Films in Divided Germany," in *Composing Modernist Connections in China and Europe*, ed. Chunjie Zhang (New York: Routledge, 2018), 125.
- <sup>20</sup>Shen, "Raising the 'Bamboo Curtain,'" 125.
- <sup>22</sup>On this point, see Tina Mai Chen, "International Film Circuits and Global Imaginaries in the People's Republic of China, 1949-57," *Journal of Chinese Cinemas* 3, no. 2 (2009): 149-61.
- <sup>23</sup>B. Nersesian, "Kratkaia informatsia o provedennov festivale kitaiskikh kinofilmov c 1 po 10 oktiabria 1951 g. v g. Erevane" (October 20, 1951), RGALI, f. 2467, op. 1, ed. khr. 200, l. 84.
- <sup>24</sup>"The White-Haired Girl Abroad," *China's Screen*, 1964.
- <sup>25</sup>Besides the PRC and India, Mongolia, North Korea, and later North Vietnam would be invited to every festival.
- <sup>26</sup>Dina Iordanova et al., "Indian Cinema's Global Reach," *South Asian Popular Culture* 4, no. 2 (2006): 113-40; Sudha Rajagopalan, *Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-Going after Stalin* (Indiana University Press, 2009).
- <sup>27</sup>Khwaja Ahmad Abbas, *I Am Not an Island: An Experiment in Autobiography* (New Delhi: Vikas, 1977), 470.
- <sup>28</sup>Luděk Havel, "Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu" (Ph.D. diss., Masarykova univerzita, 2017).



- 
- <sup>29</sup>Devendra Kumar, *15 Years of World Cinema at Karlovy Vary, 1946 to 1966* (Delhi, India: Federation of Film Journalists India, 1966); Sudhanva Deshpande, "Socialist Cinema to the Rescue," in *The East Was Read: Socialist Culture in the Third World*, ed. Deepa Bhashti and Vijay Prashad (New Delhi, India: LeftWord Books, 2019), 120–38.
- <sup>30</sup>Elena Razlogova, "Cinema in the Spirit of Bandung: The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1964," in *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*, ed. Kerry Bystrom, Monica Popescu, and Katherine Zien (London: Routledge, 2021).
- <sup>31</sup>Satsuo Yamamoto, *My Life as a Filmmaker*, trans. Chia-ning Chang (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017).
- <sup>32</sup>"Bandung, Lumumba Awards," *Daily Report--Foreign Radio Broadcasts*, April 30, 1964.
- <sup>33</sup>Georges Sadoul, "Petite chronique du festival inconnu (Karlovy Vary, juillet 1954)," *Cahiers du cinéma*, November 1954.
- <sup>34</sup>Burt F. McKee, "Report of Third Afro-Asian Film Festival" (July 6, 1964); folder AF - Indonesia - Djakarta - III Afro-Asian Film Festival (April 1964), Film Festival Report Files, 1953 - 1972; RG 306; National Archives at College Park, MD.
- <sup>35</sup>Milada Hábová, *25 Editions of the IFF in Karlovy Vary* (Prague: Czechoslovak Film Institute, 1986).
- <sup>36</sup>Antonin Brousil, "Symposium o mladých a nových kinematorafiích Afriky, Asie a Latinské Ameriky" (1962), R10 BII 2P 1K, NFA.
- <sup>37</sup>Jean de Baroncelli, "En parlant du cinéma a Karlovy-Vary," *Le Monde*, August 4, 1956.
- <sup>38</sup>André Bazin, "Le voyage a Punta del Este," *Cahiers du cinéma*, April 1956.
- <sup>39</sup>"Un gala des créateurs de films," *Le Monde*, May 9, 1956.
- <sup>40</sup>de Baroncelli, "En parlant du cinéma a Karlovy-Vary."
- <sup>41</sup>Mariano Mestman and María Luisa Ortega, "Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies," in *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, ed. Zoe Druick and Deane Williams (London: Palgrave Macmillan, 2014).
- <sup>42</sup>Georges Sadoul, "Découverte inca et mongole," *Les lettres françaises*, July 23, 1964.
- <sup>43</sup>"Material for the Reception of Raul Castro, the Cuban Minister of the Revolutionary Armed Forces, July 1960" (July 9, 1960), History and Public Policy Program Digital Archive, National Archives, Prague, Czech Republic, <https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/115140>. On Castro's festival visit, see Eva Zaoralová, *The Story of a Festival*, trans. John Brent and Karolina Hughes (Prague: Film Servis Festival Karlovy Vary, 2015). *Birth of a Revolutionary Army* played at the Leipzig documentary festival the same year.
- <sup>44</sup>Regina Câmara, "From Karlovy Vary to Cannes: Brazilian Cinema Novo at European Film Festivals in the 1960s," in *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, ed. Andreas Kötzing and Caroline Moine (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 63–76.
- <sup>45</sup>See the list of participants in Alfredo Guevara, "Sestri Levante IV Reseña del Cine Latinoamericano," *Cine cubano*, July 1963.
- <sup>46</sup>Antonin Brousil, "Karlovarské II. Symposium," *Film a Doba*, September 1964.
- <sup>48</sup>"Protesta en Sta. Margarita Ligure," *Cine cubano*, 1961.
- <sup>49</sup>Guevara, "Sestri Levante IV Reseña del Cine Latinoamericano."
- <sup>50</sup>Regina Câmara, "From Karlovy Vary to Cannes: Brazilian Cinema Novo at European Film Festivals in the 1960s," in *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals*

*in the Cold War*, ed. Andreas Kötzing and Caroline Moine (Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 63–76.

<sup>51</sup>See review from Sestri Levante by Hans Saaltink, “Cinema Latino Americano - El Joven Rebelde,” and Gene Moskowitz, “Karlovy Vary Fest Reviews: Barravento,” both in *Variety*, July 4, 1962, 63.

<sup>52</sup>Fornet quoted in Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin: University of Texas Press, 2005), 17.

<sup>53</sup>On Pesaro discussions as an innovation, see Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 166.

<sup>54</sup>Gideon Bachmann, “Two Kinds of Film Festivals,” *Variety*, May 8, 1963.

<sup>55</sup>Georges Sadoul, “Karlovy Vary,” *Les Lettres Françaises*, July 23, 1964.

<sup>56</sup>Ricardo Bedoya, “Manuel Chambi y los documentales del Cusco,” in *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 150–55.

<sup>57</sup>“Soviet Pushes Its Pix in Peru Mkt.,” *Variety*, March 5, 1969.

<sup>58</sup>Juan Miguel de Mora, “Esli okinut vzgliadom... Kino v stranakh Latinskoi Ameriki (part 1),” *Sputnik kinofestivalia*, July 21, 1961; Juan Miguel de Mora and Alfredo Antônio Gerhardt, “Esli okinut vzgliadom... Kino v stranakh Latinskoi Ameriki (part 2),” *Sputnik kinofestivalia*, July 23, 1961. Gerhardt wrote the section on Brazil. Argentinian de Mora thanked Dario Carmona for providing information for the Chile section.

<sup>59</sup>Gönül Dönmez Colin, “Entretien avec Luis Figueroa: l'école de Cuzco,” *Ciné-Bulles* 11, no. 3 (June 1992): 44–45.

<sup>60</sup>Sadoul, “Karlovy Vary.”

<sup>61</sup>*Terzo Mondo e comunità mondiale: testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova* (Milano: Marzorati, 1967).

<sup>62</sup>A. I. Ligm, “Po čtrnáctém,” *Kulturní tvorba*, July 25, 1964, f. 2944, op. 13, ed. khr. 317, ll. 59–69, RGALI.

<sup>63</sup>Anne Garland Mahler, *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity* (Durham, NC: Duke University Press, 2018).

<sup>64</sup>“Zpráva o XIII Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech” (1962), NFA MFF KV 1962 R12/AI/5P/5K 1962, NFA.

<sup>65</sup>Report on 1962 Symposium, NFA MFF KV 1962 R12/AI/5P/5K 1962

<sup>66</sup>“Ceny Symposia” (1962), R10 BII 2P 1K, NFA; “Bandung, Lumumba Awards,” *Daily Report--Foreign Radio Broadcasts*, April 30, 1964.

<sup>67</sup>“Zpráva o XIII Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.”

<sup>68</sup>“Verboten,” *Frankfurter Rundschau*, April 23, 1963; “Propaganda,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, April 24, 1963. Russian translations in RGALI, f. 2944, op. 13, ed. khr. 99, ll. 45 (quote) and 46–47, respectively. For more on this committee, see Andreas Kötzing, “‘Not Approved for Screening’: Political Film Censorship in West Germany by the Interministerieller Ausschuss Für Ost/West-Filmfragen,” *Research in Film and History, New Approaches* (2020): 1–11, <https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/14816>.

<sup>69</sup>Ajdar Ibrahimov, *Kinoiskusstvo srazhaiushchegosia Vietnamu* (Moscow: Buro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1968), 68–69.

<sup>70</sup>“El XIII festival cinematografico internacional de Karlovy Vary,” *Cine cubano* 2, no. 7 (1962): 7–17.

<sup>71</sup>See, for example, an account of such a meeting at Karlovy Vary in Tomás Gutiérrez Alea, “Notas sueltas sobre un viaje,” *Cine cubano*, September 1966.

<sup>72</sup>Edith Laurie, “The Film Festival at Karlovy Vary,” *Vision: A Journal of Film Comment*, Summer 1962.

<sup>73</sup>f. 2944, op. 13, ed. khr. 206, ll. 76, RGALI.

<sup>74</sup>A. I. Ligm, “Po čtrnáctém,” *Kulturní tvorba*, July 25, 1964, Russian translation, f. 2944, op. 13, ed. khr. 317, ll. 59-69, RGALI.

<sup>75</sup>HBS, “Diskuse u kulatého stolu symposia končí,” *Festivalový deník*, July 12, 1964.

<sup>76</sup>“Manifest mezinárodního výboru II. Symposia mladých nových kinematografií Afriky, Asie a Latinské Ameriky XIV. MFF v Karlových Varech 1964,” *Film a doba*, September 1964.

<sup>77</sup>“Festival Communiqué,” *Daily Report--Foreign Radio Broadcasts*, April 30, 1964.

<sup>78</sup>Mariano Mestman, “From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-74),” *New Cinemas* 1, no. 1 (2002): 40–53; Scott MacKenzie, ed., “Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting (Algeria, 1973),” in *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 2014), 275–84.

<sup>79</sup>HBS, “Diskuse u kulatého stolu symposia končí,” *Festivalový deník*, July 12, 1964.

<sup>80</sup>Glauber Rocha, “Intervento di Glauber Rocha,” in *Terzo Mondo e comunita mondiale: testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova* (Milano: Marzorati, 1967), 458–60; Glauber Rocha, “The Aesthetics of Hunger (Brazil, 1965),” in *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, ed. Scott MacKenzie (Oakland, CA: University of California Press, 2014).

<sup>81</sup>André Bazin, “Le voyage a Punta del Este,” *Cahiers du cinéma*, April 1956; Gene Moskowitz, “Karlovy Vary Fest Reviews: Barravento,” *Variety*, July 4, 1962; Antonin Brousil, “Karlovarské II. Symposium,” *Film a Doba*, September 1964.

<sup>82</sup>See Julio García-Espinosa, “For an Imperfect Cinema [1969],” in *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, ed. Scott MacKenzie (Oakland, CA: University of California Press, 2014), 220–29.

<sup>83</sup>Jan Pilát, “Filmy rozvojových zemí a náš festival,” *Film a doba*, October 1966.

<sup>84</sup>O. W. Riegel, “Karlovy Vary—The Persistence of (Re)Vision,” *Film Critic*, December 1973, 30.

<sup>85</sup>Semyon Chertok, “Otchet Po Komandirovke v ChSSR” (July 30, 1974), RGALI, f. 2944, op. 13, ed. khr. 2533, ll. 67-68.

<sup>86</sup>Alfredo Guevara, ed., *Los años de la ira: Viña del Mar 67* (La Habana, Cuba: Nuevo Cine Latinoamericano Ediciones, 2007); Mariano Mestman, “Algiers-Buenos Aires-Montreal: Third-Worldist Links in the Creation of the Latin American Filmmakers Committee (1974),” *Canadian Journal of Film Studies* 24, no. 2 (2015): 29-40, 172.

<sup>87</sup>Neil I. Perera, *Film Festivals: A Third World Assessment* (Colombo: Cinema Asia, Cinema Africa, 1979).

<sup>88</sup>Harriet Polt, “Karlovy Vary,” *Film Quarterly* 18, no. 2 (December 1964): 41.