

1

2007

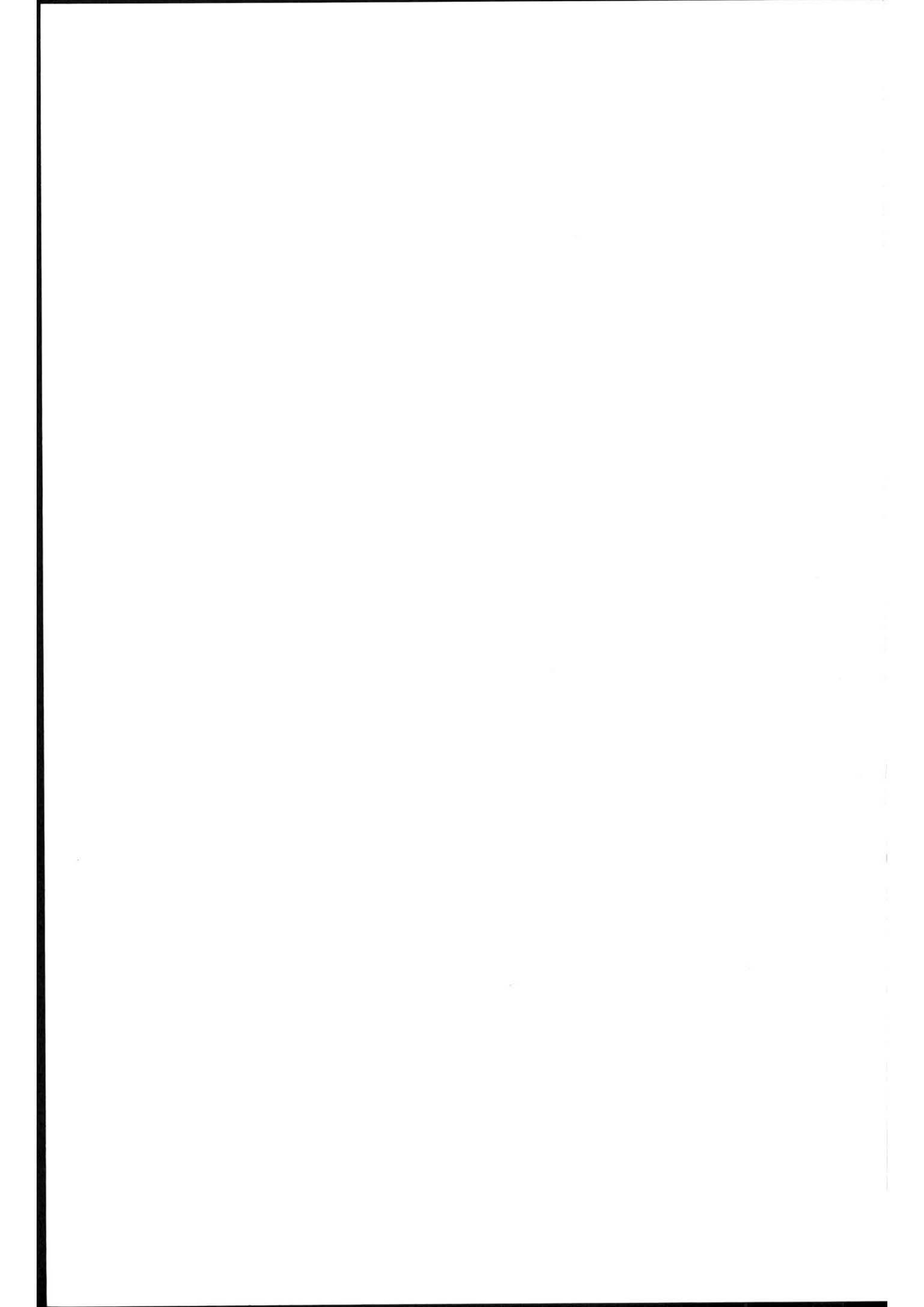
ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



SOUČASNÁ ČESKÁ KINEMATOGRAFIE

nfa



1

2007

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 19 2007 Číslo / No. 1 (65)

TÉMA:

SOUČASNÁ ČESKÁ KINEMATOGRAFIE

hostující editorka čísla: Tereza Dvořáková

O B S A H

Články

- Anne Jäckelová:** Evropský filmový průmysl 5
- Aleš Danielis:** Česká filmová distribuce po roce 1989 53
- Jan Hanzlík – Karel Čada:** Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn. Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku 105
- Irena Kovářová:** České filmy v Severní Americe 125
- Martina Šantavá:** Nákup audiovizuálních děl na televizním trhu v Česku a jejich cesta k divákovi 137

Rozhovor

- Pavel Strnad:** Transformace Filmového studia Barrandov po roce 1989. Úvod k bloku rozhovorů 153
- Martin Švoma:** Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem 155
- Martin Švoma:** Byl jsem hlavním strůjcem „puče“. Rozhovor s Petrem Prejdou 167
- Martin Švoma:** Filmový byznys se navenek jeví jako realitní. Rozhovor s Radomírem Dočekalem 175
- Martin Švoma:** Takové převraty se dělají. Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem 185

Obzor

- Briana Čechová:** Simone Signoretová – monstre sacré francouzského filmu 20. století
(Susan Hayward: *Simone Signoret, the Star as Cultural Sign*) 191
- Milan Klepik:** Houstnoucí opar kolem Sibylly. Nad českým vydáním Příběh(ů) filmu
(Jean-Luc Godard: *Příběh(y) filmu*) 198
- Miloš Fryš:** Odpověď Milanu Klepikovi 206
- Milan Klepik:** Komentář k Odpovědi Miloše Fryše 207

Projekty

- Lucie Česálková:** Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919–1936) 209
- Jindřiška Bláhová:** A Tough Job for Donald Duck: Czechoslovakia and Hollywood 1945–1969 215

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 219

CONTENTS

Articles

- Anne Jäckelová:** European Film Industries 5
- Aleš Danielis:** Czech Film Distribution after 1989 53
- Jan Hanzlík – Karel Čada:** Technological Developments,
American Blockbusters and the Indispensable Popcorn: The Construction
of the Multiplex Cultural Experience in the Czech Daily Press 105
- Irena Kovářová:** Czech Films in North America 125
- Martina Šantavá:** Acquisition of Audio-Visual Works on the Television Market
in the Czech Republic and Their Journey to Viewers 137

Interview

- Pavel Strnad:** The Post-1989 Transformation of Barrandov Studios
Introduction to the Set of Interviews 153
- Martin Švoma:** I Wanted To Make a Rich and Beautiful Bride Out of Barrandov
An Interview with Václav Marhoul 155
- Martin Švoma:** I Was the Chief Engineer of the “Putsch”
An Interview with Petr Prejda 167
- Martin Švoma:** From the Outside, the Film Business Looks Like Real-Estate Business
An Interview with Radomír Dočekal 175
- Martin Švoma:** Takeovers Like That Happen
An Interview with Miroslav Ondříček 185

Horizon

- Briana Čechová:** Simone Signoret – monstre sacré of French Cinema
(*Susan Hayward: Simone Signoret, the Star as Cultural Sign*) 191
- Milan Klepikov:** Thickening Mist around Sibylla:
On the Czech Edition of Histoire(s) du cinéma
(*Jean-Luc Godard: Příběh/y/ filmu*) 198
- Miloš Fryš:** The Answer to Milan Klepikov 206
- Milan Klepikov:** To the Answer of Miloš Fryš 207

Projects

- Lucie Česálková:** The Beginning of the Institutionalisation of School Film
in Czechoslovakia (1919–1936) 209
- Jindřiška Bláhová:** A Tough Job for Donald Duck:
Czechoslovakia and Hollywood 1945–1969 215

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 219

99864

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10099864 *Národní filmový archiv*

EVROPSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL

Anne Jäckelová

Kapitola 2: Vývoj a výrobní zázemí filmové produkce

Filmová produkce vyžaduje součinnost velkého množství rozmanitých řemesel, kvalifikací, dovedností a způsobů vnímání pod koordinovaným manažerským a estetickým vedením. Každý jednotlivý projekt tu nejen předpokládá shromáždění finančních prostředků a existenci celkového dramaturgického dohledu, nýbrž zapojuje do hry i činnosti v oblastech (a) předprodukce (např. dotváření scénáře, obsazování hereckých rolí, výprava a návrhy kostýmů), (b) natáčení (např. vedení kamery, osvětlování, herecké výstupy, líčení), (c) postprodukce (např. stříhová skladba, speciální efekty, zvuková režie). Navíc je nutno sehnat a pronajmout potřebné vybavení a studiový prostor.¹⁾

Tato kapitola zkoumá podmínky ovlivňující výrobu ve filmových průmyslech evropských zemí. Zkoumá současné výrobní postupy a zjišťuje, jak spoluurčují obecně známé charakteristické rysy evropské kinematografie. Dále se zabývá problematikou výrobního zázemí filmové tvorby, čili studiovými a postprodukčními zdroji. Sleduje při tom různé provozní strategie a omezení, přičemž si zároveň všímá významu podpory vývoje a vzdělávání jakožto životně důležitých činitelů při budování filmového průmyslu a zajišťování jeho zdravého chodu. Konečně tato kapitola probírá i úlohu výrobců, a to s ohledem na to, jak se v kontextu evropské filmové produkce uplatňuje požadavek vyváženosti uměleckých a obchodních záměrů.

Výrobní postupy v evropském filmovém průmyslu

Zaměstnanost a heterogenní uspořádání oboru

Filmová výroba je dynamické, ovšem i vysoce rizikové odvětví. Většina profesionálních pracovníků v oboru nespoleská na film jako na své výlučné zaměstnání. Další pracovní příležitosti poskytují filmovým pracovníkům divadlo, televize, reklamní tvorba a další související obory. Extrémní nestálost situace v oboru znemožňuje přesné stanovení počtu filmových výrobců činných v libovolném roce. Například ve Francii zaznamenal průzkum zveřejněný ve *Screen Digestu* pro rok 1998 157 aktivních produkčních společností a 279 servisních firem.²⁾ Tento údaj je daleko nižší než čísla, která udávalo Centre

1) Allen J. Scott, French Cinema: Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry. *Theory, Culture and Society* 17, 2000, č. 1, s. 1–38, cit. s. 17–18.

2) Toward a Single European Market in Film. *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 265.

National de la Cinématographie (CNC) pro předcházející rok: podle záznamů CNC bylo v audiovizuálním sektoru chápaném „v nejširším slova smyslu“ činných 5 657 firem, z nichž 725 bylo filmovými produkčními společnostmi, 807 televizními produkčními společnostmi a 1 308 servisními zařízeními.³⁾

Ve východní Evropě tvoří filmový průmysl dosud většinou malé produkční společnosti pracující v součinnosti s tanními studii vždy na jednom filmu. Na Západě, kde stoupá počet fúzí a propojení mezi společnostmi, dosud skupiny jednotlivců a firem nejčastěji tvoří dočasná sdružení *ad hoc*.⁴⁾ Studie zabývající se francouzským filmovým průmyslem – který je nejsilněji regulovanou evropskou kinematografií – ukazují, že dvě třetiny veškeré činnosti probíhající ve francouzském filmovém průmyslu jsou postaveny na dočasném základě a že pracovníci oboru jsou vystavováni častým periodám nezaměstnanosti.⁵⁾

Náklady na pracovní sílu a výrobní postupy

Výrobní postupy v oblasti filmového průmyslu jsou často výsledkem individuálních jednání, a nejsou tedy vždy transparentní. Liší se v mnohém jak mezi jednotlivými zeměmi, tak mezi konkrétními projekty. Náklady na pracovní sílu jsou kromě toho i politicky citlivým faktorem dotýkajícím se snah o zapojení zahraničních společností. Je tudíž obtížné dospět k jakémukoli jednoznačnému vyhodnocení nákladů na pracovní sílu u filmových štábů, a to ve všech oblastech Evropy.

Dosud jediným pokusem o porovnání výrobních nákladů v celoevropském prostoru je výzkum provedený v roce 1998 francouzskou Association des Réalisateurů et Producteurů (ARP).⁶⁾ Tato studie pojmenovala a vyhodnotila hlavní důvody rozdílů ve výrobních nákladech u filmů téhož typu ve Francii, Německu, Itálii, Španělsku a Spojeném království. V první etapě průzkum stanovil produkční náklady označované jako „below-the-line“ (technické výdaje a náklady na pracovní sílu) u trojice francouzských filmů s různě vysokými rozpočty (typ A – rozpočet nižší než 7 až 8 milionů franc. franků; typ B – rozpočet kolem 18 milionů FF; a typ C – rozpočet kolem 50 milionů FF).⁷⁾ Druhá etapa sestávala ze sběru dat týkajících se filmů podobného typu natočených režiséry či producenty ve zbývajících čtyřech teritoriích EU. Konečně pak průzkum zahrnul porovnání výrobních nákladů ve Francii s náklady v ostatních zemích, a vypracoval pro Francii doporučení

3) *CNC Info* 2000, č. 276 (květen), s. 78; viz také Françoise B e n h a m o u, *Les industries culturelles et l'emploi*. Brussel : European Commission 1997; Xavier G r e f f e, *La contribution du secteur culturel au développement de l'emploi dans l'Union européenne*. DG X, Brussel : European Commission 1997.

4) A. J. S c o t t, c. d., s. 18.

5) *CNC Info* 1997, č. 265 (květen); A. J. S c o t t, c. d.

6) Studii iniciovaly Chambre Syndicale des Producteurů et Exportateurů de Films Français (CSPEFF), Société Civile des Auteurs Réalisateurů Producteurů, a CNC. Studie ARP, zveřejněná pod názvem *Les Modes de Production Cinématographique en Europe*, získala finanční podporu CNC, PROCIREP, ARP a CSPEFF.

7) Na rozdíl od nákladů „above-the-line“ (náklady vázané na tvůrčí prvky filmové výroby, včetně získávání práv a honorářů pro režiséra, producenta, scenáristu a herce v hlavních rolích) zahrnují náklady „below-the-line“ výdaje na výrobní štáb, kameru, zvuk, výtvarnou režii, výpravu, pronájem studií, kostýmy, líčení, rekvizity, filmový materiál, poplatky za laboratorní práce a opakované záběry. Viz Peter D a l l y, *The A to Z of Film Terminology*. *Media Business File* 1993 (podzim), s. 28–31.

ohledně výrobních postupů. Studie byla založena na průzkumu tuzemských filmů té které země. Nebrala v úvahu zámořské produkce, především americké, vznikající v Evropě. V důsledku toho nezahrnula vysokorozpočtové filmy z Velké Británie, tedy kategorii, do níž spadaly převážně projekty financované z USA. Údaje ze Španělska vycházely výlučně z porovnání mezi nízkorozpočtovými a středněrozpočtovými filmy, vzhledem k tomu, že vysokorozpočtové produkce se tam v té době prakticky nevyskytovaly.

Závěry studie ukázaly, že průměrné týdenní náklady na pracovní sílu se mezi jednotlivými evropskými teritorii podstatně lišily. Z pěti zkoumaných teritorií byla Británie zemí s nejvyššími mzdovými náklady a nejužším platovým rozpětím. Poměrně úzké rozpětí existovalo i ve Francii a Německu. Ve Španělsku a Itálii naproti tomu panovaly velké rozdíly mezi platy manažerů a provozních pracovníků. Francie vykazovala nejvyšší náklady na pracovní sílu, což bylo vysvětleno jako důsledek:

- úzkého mzdového rozpětí;
- kratšího pracovního týdne a placených přesčasů;
- velkorysých přídávků na dopravu a stravování;
- vysokých „sociálních odvodů“ (zaměstnavatelské dávky a pojistné) (52 procent).

Z rozdílů v legislativním uspořádání v rámci Evropské unie plynuly značné rozdíly mezi sociálními odvody zavedenými v pěti zkoumaných zemích. Británie udávala nejnižší sociální odvody (10,23 procenta), přičemž tu existoval systém podporující samostatnou výdělečnou činnost. Složitost systémů v Itálii a Španělsku činil nezbytným zaměstnání referenta, který se v průběhu natáčení zabýval výhradně těmito záležitostmi.

I v oblasti výrobních postupů odhalila studie mezi jednotlivými zeměmi řadu variací, mimo jiné:

- vyšší míru připravenosti před natáčením v Británii;
- početnější štáby v Británii (v důsledku vysokého stupně specializace);
- početný administrativní personál v Itálii, Německu a Španělsku;
- širší využití postsynchronizace v Itálii a Španělsku;
- vyšší úroveň sociální ochrany ve Francii.

Vedle těchto odlišností v oblasti praxe existovaly ve všech pěti zemích velice rozdílné filmové ekonomiky a míry konkurenceschopnosti:

- nejnižší celkové náklady na pracovní sílu mělo Španělsko;
- nejvšestrannější filmové štáby byly v Německu a Itálii;
- vysoká úroveň technického rozvoje a kvalitní organizační struktura byly charakteristické pro Británii;
- široká paleta výrobních a postprodukčních zařízení ve Francii a Británii.

V souhrnném výčtu silných stránek a slabín uvedených pěti teritorií EU autoři zprávy uvedli:

Naším cílem není definovat určitý model a usilovat o přizpůsobení se jeho rámci, ani určit, která z daných zemí je ideálnější, to by totiž vedlo k řešení kombinujícímu

britskou argumentaci ve prospěch industrializace s italskou flexibilitou, španělský smysl pro zodpovědnost a důmysl s britskými (nízkými) sociálními odvody, španělskou (dlouhou) pracovní dobu s britskými studii, německé exteriéry s francouzskou kreativitou a pohotovostí nebo španělskými koni a komparsisty...⁸⁾

V souvislosti s technickou úrovní výroby studie ARP konstatovala, že ve zkoumané pěti-
ci zemí buď už proběhla, nebo právě probíhá technická modernizace filmového prů-
myslu (příčemž Itálie dosud zaostává), a v celoevropském měřítku se prosazuje digitální
nelineární střih. Autoři zdůraznili, že konkurenční prostředí ve filmových průmyslech
evropských zemí se vyostřuje, přičemž za klíč k úspěchu v tomto odvětví označili dosa-
žení dostatečné velikosti nebo objemu aktivit (*critical mass/volume*).⁹⁾

Studia

Filmová studia slouží širokému spektru různých mediálních odvětví včetně filmové a te-
levizní produkce, fotografie a reklamy. V celé Evropě došlo k oživení prosperity filmo-
vých studií, a to většinou díky rostoucí poptávce televizních producentů a zvýšení pro-
dukce celovečerních filmů v EU v posledních deseti letech (viz kapitolu 3).

Západní Evropa

Velká Británie má v Evropě kromě nejefektivnější organizační struktury i největší ka-
pacitu studií. Koncem devadesátých let plynuly do britských studií hlavně americké
prostředky vynakládané na dražší produkce, jakými byly například *Hvězdné války:
EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA* (George Lucas, 1999, USA), *ZACHRAŇTE VOJÁKA RYANA* (Ste-
ven Spielberg, 1998, USA), *MISSION: IMPOSSIBLE II* (John Woo, 2000, USA/Německo)
a *102 DALMATINŮ* (Kevin Lima, 2000, USA). Na začátku roku 2001 schválil tamní Úřad
pro ochranu hospodářské soutěže (Office of Fair Trading) fúzi největších britských fil-
mových a televizních studií, Pinewood a Shepperton. S manažerským týmem vedeným
bratrskou režisérskou dvojicí Tonym a Ridleyem Scottovými (kteří spolu s partnerskou
skupinou amerických investorů v roce 1995 koupili Pinewood) a bývalým šéfem tele-
vizní společnosti Channel 4 Michaelem Gradem, si nové studio vytklo za cíl stát se glo-
bálním soupeřem Hollywoodu.

Po Británii disponují největší kapacitou studií Německo a Francie. Allen J. Scott ve svém
popisu aglomerace filmových studií v okolí Paříže uvádí:

Většina studií je dnes vysoce specializovaná na pronájem zvukových ateliérů, ně-
která ovšem, což platí zejména o větších studiích situovaných na předměstích,
mohou poskytovat i další služby, jako jsou truhlářské práce pro stavbu dekora-
cí, pronájem aparatury nebo postprodukční práce, a to buď na základě vertikál-
ní integrace, nebo interních smluv. Z několika studií se staly ústřední jednotky

8) ARP: *Les Modes de Production Cinématographique en Europe*. Paris : ARP 1998, s. 25–26.

9) Tamtéž, s. 28–29. Pozn. red.: Koncept „kritické velikosti“ (dostatečného objemu) v ekonomickém smys-
lu je založen na tezi, že existuje určitá hranice minimální velikosti (velikosti trhu, objemu výroby), kte-
ré musí být dosaženo, aby daná firma nebo trh mohly efektivně fungovat.

malých uskupení nezávislých technických provozů, ve Francii ovšem v této oblasti neexistuje nic srovnatelného s rozsáhlými aglomeracemi [...] kolem studií Pine-woodu a zejména Sheppertonu v okolí Londýna.¹⁰⁾

Koncem devadesátých let se potíže s hledáním kupce pro bývalé státní studio SFP a protestní akce zaměstnanců filmového průmyslu stávají názorným příkladem problémů, s nimiž se potýká francouzská vláda ve svých snahách o privatizaci odvětví pokládaného dříve za rodinné stříbro.

Screen Digest ve své analýze situace v evropských centrech filmové produkce koncem devadesátých let zjistil, že ve Francii a Anglii je filmová výroba vysoce koncentrovaná do oblasti kolem hlavních měst.¹¹⁾ Tak například ve Francii bylo kolem Paříže soustředěno 91 procent produkčních společností. Oproti tomu v Německu byly produkční společnosti geograficky rozptýlenější – na Berlín připadalo 28 procent, na Mnichov 40 procent a na Hamburk o málo méně než 10 procent.¹²⁾ Německo a Británie, a v menší míře i Francie, přitom podle zmíněného pramene zaujímal přední místa v nabídce postprodukčních zařízení, zatímco Itálie a Španělsko doplácely na všeobecně přijímaný názor, že nemají moderní vybavení a studiové prostory. Cinecittà sice poskytovala dostatek studiového prostoru italskému filmovému průmyslu, v posledních letech však měla potíže se získáváním zakázek na natáčení i postprodukční práce od velkých zahraničních výrobců.¹³⁾

Snahy o zdokonalení existujících zařízení nebo budování nových se neomezují na větší evropské země. I některé malé státy, například Dánsko, Irsko či Lucembursko, disponují vzhledem ke své velikosti značnou kapacitou studií. Postavení Lucemburska v evropské mediální ekonomice posílila přítomnost velké audiovizuální skupiny (CLT-Ufa) a vznik nového studia Delux Productions sem přilákal filmové pracovníky ze Severní Ameriky i Evropy. V Rakousku se filmová studia Rosenhügel transformovala na skutečný „mediapark“, v jehož rámci nabízí služby více než dvacítko společností (kostýmy, výprava, make-up, speciální efekty, střih, dabing atd.) ve snaze konkurovat zařízením fungujícím v sousedních zemích – Německu, Česku a Slovensku.

Sektoru poskytujícím tyto služby a zařízení sice prospěl objemový růst filmové a televizní produkce, ale jen málo studií se může spolehnout výlučně na zakázky od domácích výrobců. V důsledku konkurenčního boje o získávání mezinárodních produkcí se v oblasti filmové výroby objevují známky polarizace kolem teritorií, jež disponují kombinací velké kapacity studií, daňových úlev a vyspělé postprodukční infrastruktury.¹⁴⁾ Není nijak překvapivé, že v EU jsou co do přitažlivosti pro společnosti ze zahraničí (tedy ze zemí mimo EU) nejúspěšnějšími teritorií obě anglofonní země (Británie a Irsko), Německo (kde neexistují omezení pro natáčení v angličtině) a v menší míře i Lucembursko a Dánsko. Pro studia a postprodukční zařízení v těchto zemích a v částech střední a východní Evropy (viz dále) byly motorem renesance probíhající v devadesátých letech zčásti americké produkce směřující do Evropy. Zahraniční produkce sice mohou být

10) Allen J. Scott, *The Cultural Economy of Cities*. London : Sage 2000, s. 102–103.

11) Towards a Single European Market in Film. *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 265–267.

12) Tamtéž, s. 265.

13) Tamtéž, s. 267.

14) Tamtéž, s. 261–268.

zdrojem příjmů a růstu odborných kvalifikací, jež pak umožňují paralelní rozvoj domácího filmového průmyslu, ve středně a dlouhodobém výhledu však nenabízejí jistotu. To vysvětluje, proč mnozí aktéři evropského filmového podnikání sdílejí postoj jistého veterána irského filmového průmyslu, který prohlásil – poté, co zavedení článku 35 daňového zákona do praxe dalo podnět k prudkému rozvoji studiových činností v jeho zemi –, že „Irsko se pro tento okamžik těší přízni [zahraničních producentů], já sám jsem ale už příliš dlouho svědkem různých vzestupů a pádů, než abych to mohl považovat za nějaký boom“.¹⁵⁾

Střední a východní Evropa

Po pádu berlínské zdi měli mnozí profesionálové činní v oboru na Západě obavy, že zakázky na studiové práce budou odlákány levnými a expanzivními zařízeními existujícími ve střední a východní Evropě. Zdálo se, že nízké náklady na pracovní sílu a výhodné směnné kurzy poskytují filmovému průmyslu těchto zemí velkou konkurenční výhodu. V praxi se ale studia v celém tomto regionu vzdor zájmu ze strany západních producentů potýkala s nemalými obtížemi při uskutečňování přechodu ke kapitalismu a několik z nich v současné době zápasí o přežití. Pokud se některým studiím přežít daří, je to do značné míry díky televizním zakázkám pro domácí i zahraniční společnosti. Za situace, kdy se prostředky určené na údržbu redukuje na nejnutnější minimum a při provozu se zastaralým vybavením nevedly dosavadní privatizační snahy k rozkvětu předpovídanému počátkem devadesátých let.

Studia ve střední a východní Evropě i nadále přitahují ambicióznější zahraniční produkce, zejména pak ty z nich, jež vyžadují zapojení početných kostýmovaných komparsů. Některé větší americké a evropské produkce využívají i místní herce, techniky a exteriéry. Steven Spielberg natáčel exteriéry pro *SCHINDLERŮV SEZNAM* (1993, USA) v Polsku. Bernardo Bertolucci využil některá ze zařízení bulharských studií Bojana při natáčení *MALÉHO BUDDHY* (1993, VB/Francie). Natáčení filmu Emira Kusturici *UNDERGROUND* (1995, Francie/Německo/Maďarsko) poskytlo dočasnou obživu početným nezaměstnaným bulharským dělníkům ze zkrachovalé železářny v Plovdivu.¹⁶⁾ V roce 1995 obsadila produkce Rafaely de Laurentiis *DRAČÍ SRDCE* (Rob Cohen 1996, USA) všechna tři studia slovenského komplexu Koliba. Filmy *NOSTRADAMUS* (Roger Christian 1994, VB/Německo) a *KAPITÁN CONAN* (1996, Francie), drama z doby po první světové válce odehrávající se na Balkáně, od režiséra Bertranda Taverniera, se točily v Rumunsku. Táž země také během roku 2001 poskytla exteriéry pro Costa-Gavrasův *AMEN* (2002, Francie/Německo). *MISSION: IMPOSSIBLE* (Brian de Palma 1996, USA) a epický příběh režiséra Nikity Michalkova *LAZEBNÍK SIBIŘSKÝ* (1999, Francie/ Rusko/ Itálie/ČR) se točily v barrandovských studiích v České republice. Pro produkci *JOHANKY Z ARKU* (Luc Besson 1999, Francie) bylo v průběhu roku 1998 postaveno firmou Prague International Films (zastupující v Česku společnost Gaumont) v České republice celé středověké město včetně mostu. Do výroby dekorací se při tom údajně

15) Průzkum prováděný počátkem 90. let v Irsku agenturou Coopers & Lybrand zjistil, že každý milion liber vynaložený na filmovou produkci vytvoří každoročně ekvivalent padesáti plných pracovních úvazků. Viz Celia Duncan, State Management. *Screen International* 1995 (14. 7.), s. 10.

16) Dina Iordanova, *Emir Kusturica*. London : BFI 2002.

zapojily čtyři stovky místních pracovníků a z místních zdrojů byl pro film vybrán i ještě početnější kompars.

Pro filmy tohoto typu představují tyto země finančně nejvýhodnější nabídku. Přitažlivost místních zařízení ovšem zároveň vede i k živému konkurenčnímu boji mezi těmito studii o získávání západních produkcí. Polsko (exteriéry pro SCHINDLERŮV SEZNAM a pro film NETVOR /Volker Schlöndorff 1996, Francie/Německo/VB/), Česká republika (jejíž studia Barrandov se honosí nejrozlehlejším studiovým prostorem v Evropě),¹⁷⁾ Slovensko (studia Koliba v hlavním městě Bratislavě) a Maďarsko (budapeštské studio Mafilm) byly dosud v získávání zahraničních zakázek nejúspěšnějšími z východoevropských zemí. V jiných částech tohoto regionu se studia potýkají s vážnými finančními i manažerskými potížemi. Zahraniční produkce tu sice někdy pomohly zaplatit provozní náklady a udržet část výrobních štábů, existují však rozdílné názory na to, zda konkurence v těchto případech skutečně podpořila další rozvoj filmového průmyslu v regionu, nebo tento průmysl spíše zatlačila až na pokraj zániku.

Strategie a omezující faktory

Následující část této kapitoly zkoumá strategie evropských výrobců a omezující faktory působící v současné situaci.

Delokalizace

Konkurence ve filmovém průmyslu se netýká výlučně nákladů na pracovní sílu. Jak dokládá úspěšnost zemí s vyššími náklady na pracovní sílu (např. Francie nebo Británie), je třeba vzít v úvahu řadu dalších faktorů. Stejně významný činitel jako výše odvodů vybíraných ve sféře pracovních sil státem je flexibilita trhu pracovních sil. Dalšími důležitými faktory jsou kvalita pracovníků, vyspělost studiové infrastruktury a standard produkčních i postprodukčních zařízení. Důležitou roli v podpoře úsilí o záchranu či rozvoj filmového průmyslu může sehrávat politika státu v oblasti kinematografie (domácí i zahraniční). Pro rozhodování o tom, zda je žádoucí natáčet v určitém teritoriu film, jsou prokazatelně důležité také vnitropolitická situace (např. v bývalé Jugoslávii), jazykové a jiné sociokulturní odlišnosti. Dalšími z důležitých kritérií hovořících ve prospěch „delokalizace“, tj. přesunu produkce do zahraničí s ohledem na výhody, které to skýtá, jsou místní daňové pobídky, výhodné legislativní uspořádání (např. v Irsku, Lucembursku, Portugalsku či Maďarsku), atraktivní exteriéry, přízvučivost místních pracovníků a příznivé podmínky pro *networking*.¹⁸⁾

Networking

Tvorba partnerství („sítí“, *networks*) se jeví s ohledem na specifika členitého evropského filmového průmyslu jako mimořádně vhodná strategie. Přístup k síťové struktuře

17) Pro úplnější přehled východoevropských studií viz D. I o r d a n o v a, East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios. *Javnost/The Public* 6, 1999, č. 2, s. 45–60.

18) Laurent C r e t o n, *Cinéma et marché*. Paris : Armand Colin 1997. Kristian F e i g e l s o n, Les enjeux de la délocalisation. In: T ý ž (ed.), *Le Cinéma et l'argent*. Paris : Nathan 2000.

napomáhá dosažení „úspor z rozsahu“ (*economies of scale*)¹⁹⁾, přičemž nutně nevyžaduje, aby všechny zúčastněné strany měly k dispozici stejný objem prostředků. Úspěšnost dané sítě závisí na její schopnosti vyvinout funkční strategii a řídit složitou a propracovanou strukturu založenou na vzájemně se doplňujících a souběžných zájmech.²⁰⁾ Se sílící konkurencí se stávají čím dál běžnějšími vzájemné dohody mezi evropskými účastníky, přičemž producenti a poskytovatelé výrobních zařízení vytvářejí aliance s cílem uplatnění strategie vertikální a horizontální integrace.

Případová studie: Venture Max

Zdalo se, že užitečným příkladem celoevropské kooperační strategie směřující ke snížení stupně nejistoty v oboru by mohla být Evropská postprodukční aliance Max (Max European Post-production Alliance), jež vznikla v roce 1999. Koncem devadesátých let byly rozsáhlejší kapacity v oblasti speciálních efektů a zpracování obrazu v Evropě dosud relativně vzácné a představovaly tehdy módní úzce specializovaný trh, na nějž několik společností usilovalo vstoupit i za cenu nákladného technického vybavení, které si musely opatřit. Projekt aliance Max zpočátku sdružil postprodukční studia ze čtveřice zemí: Německa (Das Werk), Francie (Mikros Image), Itálie (Blue Gold) a Belgie (ACE Editing Facilities). Spojením kvalifikovaných sil několika menších společností do jednoho celku projekt sledoval cíl přilákat zakázky na postprodukční práce od ambiciózních výrobců. Tato celoevropská aliance se ovšem zároveň stala „bezprostřední výzvou pro větší servisní firmy, zejména společnosti činné v Británii a Německu, aby se samy snažily přitahovat lukrativní velké americké projekty i rozsáhlejší projekty evropské“.²¹⁾ Navíc jednotliví členové aliance nezůstávali stát na místě. Do půldruhého roku se německý partner, který získal flotaci na frankfurtské burze Neuer Markt investiční kapitál, stal nejsilnější postprodukční jednotkou v Evropě, jelikož provedl řadu akvizic v Německu, Portugalsku a Španělsku. Do konce roku 2000 už bylo Das Werk zavedené v USA a plánovalo další posilování svých pozic v Americe. Mezitím francouzská společnost Mikros tvořila aliance s dalšími francouzskými postprodukčními firmami (Monteurs' Studio a Merjithur). Případ aliance Max dokládá, jak dalece si byly postprodukční společnosti vědomy potřeby přizpůsobit se rychle se měnícímu světu a zůstat přitom konkurenceschopné. Vzestup firmy Das Werk do postavení „postprodukčního obra“ rovněž ukazuje, že ambice největších evropských hráčů se neomezovaly na Evropu, nýbrž směřovaly i k celosvětovému trhu.

Specializace a inovace

Za několik posledních let došlo v činnosti evropských producentů v jednotlivých oblastech filmové výroby ke stupňovitému rozvoji specializace a inovace. Jednou z výrobních oblastí, kde zaznamenali evropští producenti markantní úspěch, je animace. Česká republika už má v oboru animace dlouholetou pověst, v současnosti ovšem do něho vstupují

19) „Úspory z rozsahu“ – v odborné terminologii ekonomičnost výroby ve velkém měřítku, kdy relativní náklady na jednotku klesají v přímé úměře k množství vyrobených jednotek a k obratu (pozn. red.).

20) L. C r e t o n, *Economie du Cinéma, Perspectives Stratégiques*. Paris : Nathan 1994.

21) Towards a Single European Market in Film. *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 266.

i Británie, Francie, Německo, Dánsko a Irsko. Britská společnost Aardman Animation dnes sklízí celosvětové úspěchy se svými krátkými i celovečerními filmy. Dohoda, kterou Aardman uzavřel s DreamWorks SKG, hollywoodským studiem vzniklým roku 1994, je vzácným příkladem investice vkládané americkým studiem (údajně se jedná o částku 250 milionů USD) do výstavby velké provozní jednotky v oblasti animace na evropské půdě, přičemž poskytuje evropské společnosti „podstatnou míru tvůrčí nezávislosti“.²²⁾ První evropský animovaný celovečerní film ve formátu 3D, který se pokoušel navázat na úspěšnost filmu PŘÍBĚH HRAČEK (John Lasseter, 1995, USA), ovšem nevznikl v Británii, nýbrž ve Španělsku. Film OŽIVLÝ LES (Manolo Gómez a Ángel de la Cruz, 2001, Španělsko), vyrobený s podporou regionu Galicie, španělského ministerstva kultury a MEDIA II, těžil z předprodeje (*pre-sales*)²³⁾ španělským televizním společností a mezinárodní distribuční divizi společnosti Disney, Buena Vista International. Na poli animace probíhá i spolupráce mezi evropskými zeměmi. Německo a Irsko si stanovily obor animace jako potenciální oblast specializace, přičemž tu počítají i s občasnými koprodukcemi. Další oblastí, v níž usiluje o prosazení několik evropských studií a postprodukčních firem, jsou zvláštní efekty. Úspěšnými příklady tohoto nového trendu jsou filmy ŽIVOT JE KRÁSNOU (Roberto Benigni, 1997, Itálie), vyrobený v italských studiích Cinecittà, a ASTERIX A OBELIX (Claude Zidi, 1999, Francie/Německo/Itálie), s efekty vytvořenými francouzským postprodukčním studiem Duboi. Françoise Meaux Saint Marková ve zvláštní zprávě o evropském pronikání do oblasti speciálních efektů píše:

Studia digitálních efektů v severní Francii, v Německu a v Beneluxu používají technické vybavení, jež patří mezi nejvyspělejší na světě. Všechna usilují o rozsáhlejší účast mezinárodních podnikatelských subjektů na financování místního televizního vysílání, reklamní produkce i výroby celovečerních filmů, které v současné době přispívají k rozvoji tohoto sektoru.²⁴⁾

Autorka označuje Francii za teritorium disponující vysoce vyspělým vybavením, zároveň ovšem daný sektor charakterizuje jako „vymykající se kontrole, protože každý týden vznikají nové firmy, dochází k přeinvestování do technologie a snížení míry zisku“.²⁵⁾ Současná orientace na animaci a speciální efekty možná neodpovídá čemusi, co je dosud označováno za národní vkus, naplňuje však očekávání mladých lidí – dnes největších konzumentů filmového průmyslu – co do filmové zábavy. Vedle akčních thrillerů, často natáčených s americkou finanční účastí, odráží animace a speciální efekty sílící snahu Evropanů o výrobu filmů pro mezinárodní trh. Vezmeme-li v úvahu vysoké náklady na technické vybavení a nevyhnutelné zostření konkurence, není zdaleka jisté, zda tento trend přispěje k rozvoji nových a silných místních produkcí.

22) Adrian Pennington, The Main Draw. *Screen International* 2000 (13. 10.), s. 16–19.

23) Předprodej (*pre-sales*) – prodej distribučních práv k filmu pro určitá teritoria či distribuční kanály dříve, než byl film dokončen, pouze na základě scénáře a obsazení; patří k důležitým zdrojům financování produkce (pozn. red.).

24) Françoise Meaux Saint Mark, Euro Post Sector Effects Change. *Screen International* 1999 (19. 3.), s. 19.

25) Tamtéž.

Žánry

Evropské země přitahují a současně preferují odlišné žánry. Zatímco většina zemí produkuje komedie a dramata, jiné žánry (např. science fiction, thriller, animace) jsou u evropských filmařů prokazatelně méně oblíbené. Británie vede v oblasti romantických komedií a dobových dramat. Španělsko a Německo si získaly pověst svými thrillery, byť je v této oblasti rychle dohání Francie, kde se nová generace režisérů zaměřuje na publikum z řad teenagerů.

Komedie jsou na domácích trzích i nadále nejoblíbenějším žánrem, a to jak na velkém plátně, tak na obrazovce. Přesto, že se jen zřídkakdy dočkají kritické pochvaly, hrají komedie důležitou roli při udržování životaschopnosti mnoha národních kinematografií. S výjimkou britských a amerických titulů ovšem existuje široká shoda v názoru, že cizojazyčné komedie v zahraničí příliš nezabírají. Některým kinematografiím přinesly úspěch literární adaptace a historická kostýmní dramata, ale náklady spojené s tak opulentními produkcemi nutí místní producenty hledat pro ně partnery v zahraničí. Mezi nejúspěšnější země v produkci historických velkofilmů s vysokými výrobními hodnotami (*production values*)²⁶⁾ patří Francie, Irsko a Británie, s tituly jako ZAMILOVANÝ SHAKESPEARE (John Madden, 1998, USA), MICHAEL COLLINS (Neil Jordan, 1996, USA), ANDĚLÍN POPEL (Alan Parker 1999, USA/VB) a GENERÁL (John Boorman, 1998, Irsko/VB). Tento typ produkcí s sebou ovšem nese značná rizika, jak dokládá slabá návštěvnost dosažená v letech 1997 a 1998 koprodukčními snímky POLIBEK HADA (Philippe Rousselot, 1997, Francie/Německo/VB) a ARMÁDA V SUKNÍCH (David Leland, 1998, VB/Francie). Z dalších mezinárodních koprodukcí s francouzskou účastí lze uvést filmy 1492: DOBYTÍ RÁJE (Ridley Scott, 1992, VB/Francie/Španělsko), KRÁLOVNA MARGOT (Patrice Chéreau, 1994, Francie/Itálie/Německo), HUSAR NA STŘEŠE (Jean-Paul Rappeneau, 1995, Francie) a PROKLETÍ OSTROVA SAINT-PIERRE (Patrice Leconte, 2000, Francie/Kanada). Tato francouzská kostýmní dramata často počítala pro hlavní role s účastí hvězd národního významu, jako jsou Gérard Depardieu, Isabelle Adjaniová a Juliette Binocheová, ale i Catherine Deneuveová ve filmech Régise Wargnierova INDOČÍNA (1992, Francie) a VÝCHOD – ZÁPAD (1999, Bulharsko/Francie/Rusko/Španělsko).²⁷⁾

Vše nasvědčuje tomu, že vina je na straně prodejců a distributorů, kteří projevují určitou míru konzervatismu při rozhodování o tom, které filmy uvést na trh. V této souvislosti se dá pozorovat i vznik různých očekávání co do míry reprezentativnosti určitých žánrů pro konkrétní národní kinematografie. Britský realismus (např. ve filmech Kena Loache a Mika Leigha), britské komedie a gangsterské filmy, irské politické thrillery nebo příběhy z venkovského života, italské komedie, španělské černé komedie či francouzské autorské filmy jsou pojmy prodávající image těchto národních kinematografií v zahraničí. S postupnou akceptací těchto nálepek pak souvisí posilování a ožívování konkrétních typů domácí filmové produkce.

26) Termín *production values* neoznačuje jen náklady ve finančním smyslu, ale spíše jejich viditelný a slyšitelný estetický účinek: drahou výpravu a kostýmy, bohaté barvy, sofistikované pohyby kamery atd. (pozn. red.).

27) Martine D a n a n, From a „Prenational“ to a „Postnational“ French Cinema. *Film History* 8, 1996, č. 1, s. 79.

Autorský film

Jelikož pokusy o definici evropské kinematografie zahrnují i autorskou tvorbu, bude patrně vhodné pokládat autorský film za jeden z produkčních trendů, a snad ho označit i za evropský filmový žánr *par excellence*. Autorský styl, jenž se zrodil z intelektuálního klimatu francouzské filmové kritiky padesátých let 20. století, vyzdvihuje jako svůj ústřední princip pohled filmového režiséra. V Evropě si tento přístup udržuje setrvalý vliv, přičemž režiséři tu nadále buď sklízí chválu coby nejpřínosnější element evropské kinematografie, nebo jsou souzeni za to, že nechávají evropskou kinematografii vzet ve vyježděných kolejích uměleckého požitkářství.

Zapeklité polemiky o přednostech autorských, nebo naopak producentských projektů vedou ke konfliktům uvnitř filmového průmyslu. Maurizio Nichetti, italský režisér filmů úspěšných v jeho vlasti, jako jsou například *ZLODĚJI MÝDLA* (1989, Itálie) nebo *TOUHA LÉTAT* (1991, Itálie), běduje nad arogancí italských filmových tvůrců: v roce 1995 si stěžoval, že „nejsou zvyklí uvažovat o kinematografii jako o průmyslu“ a „mají sklon točit filmy čistě pro sebe“.²⁸⁾ V Evropě – zejména v menších zemích, jako jsou Belgie či Portugalsko, ale i ve střední a východní Evropě – je rozšířené zdůrazňování kulturního významu filmového režiséra – a někdy i scenáristy –, jež bývá v Británii nezřídka kriticky nazýváno „francouzským přístupem“²⁹⁾. Na semináři tvůrců z východní a západní Evropy, pořádaném v roce 1992 ve Vídni, prohlásil polský režisér Krzysztof Zanussi, že pro dnešní kinematografii vidí pouze dvě alternativy: režiséřské filmy (což je evropská cesta) a filmy producentské (jakožto anglosaský model). Pro Zanussiho druhá z možností redukuje filmovou produkci a distribuci na zbytnělý obchodní podnik představující „noční můru“, jíž se mají Evropané za každou cenu vyvarovat.

Dělicí čára mezi autorským a producentským filmem však není tak ostře vymezená, jak se nám zastánci těchto dvou směrů snaží sugerovat. Na Východě, kde existuje silná tradice autorského filmu, zaujímají noví vedoucí činitelé filmového průmyslu kompromisnější postoj a dávají přednost smířování uměleckých a obchodních zájmů. Jeden ze způsobů propojování uměleckých a ekonomických zájmů spočívá v tom, že autorův umělecký přístup je často distributory využíván jakožto nejlépe prodejné a výnosné lákadlo přitahující pozornost k evropským filmům, což dokládá například to, jak se prodává jméno španělského režiséra Pedra Almodóvara.

Vývoj a vzdělávání

Vývoj projektu

V hollywoodské praxi zahrnuje vývoj (*development*) filmu „pět základních etap: koncipování základní myšlenky, testování koncepce, vývoj produktu, předběžné testování trhu

28) Patricia Dobson, *The New Realists*. *Screen International* 1995 (25. 8.), s. 22.

29) Srov. Angus Finney, *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London : Cassel 1996; David Puttnam – Neil Watson, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London : HarperCollins 1997; Martin Dale, *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*. London : Cassel 1997.

a uvedení na trh“.³⁰⁾ V porovnání s Hollywoodem nemá Evropa dosud pevně zavedenou tradici analýzy či vývoje scénáře. Martin Dale popsal zpracování námětu (*story development*) jako proces, jehož se účastní „obvykle jednotliví scenáristé s několika čtenáři“, přičemž klíčová rozhodovací kritéria jsou tu často spíše výsledkem „individuální volby než nějaké podrobné analýzy látky či trhu“.³¹⁾ V Evropě se názory na to, co spadá do fáze vývoje (*development*), různí, a to nikoli pouze podle jednotlivých teritorií, nýbrž i mezi konkrétními producenty či projekty. Tyto rozdíly brala na vědomí Evropská komise (1997), když zdůraznila, že

vývoj filmového projektu je klíčovým předpokladem jeho úspěšnosti, neboť na něm z valné části závisí jeho vyhlídka na mezinárodních trzích. Napsání scénáře, vyhledání partnerů, vypracování plánu finančního zabezpečení produkce a naplánování marketingu a distribuce jsou přípravnými etapami realizace projektu, který vrcholí zahájením vlastního procesu produkce.³²⁾

Komise dále konstatovala:

Počet projektů ve fázi vývoje je v poměru k počtu projektů nacházejících se v produkční fázi v Evropě stále velice nízký, právě tak jako úroveň investic v této fázi v porovnání s celkovými náklady na výrobu filmu. V průměru se v EU vyrábí jeden film na čtyři či pět projektů ve fázi vývoje, zatímco v USA se daný ukazatel blíží poměru jednoho ku deseti. Přitom činí podíl rozpočtu na výrobu filmu určený na vývoj v Evropě pouze kolem dvou procent proti sedmi až deseti procentům ve Spojených státech.³³⁾

V poslední době byly podniknuty některé kroky, z nichž vyplývá, že filmové podnikání v Evropě patrně v oblasti vývoje postupně zaujímá strategičtější přístup. Podpůrný program Evropské unie MEDIA (Measures for Encouraging the Development of the Audiovisual Production Industry) nabízí finanční podporu pro vývoj, distribuci, propagaci a vzdělávání (*training*), jež probíhala v několika fázích (MEDIA I /1990 – 1995/, MEDIA II /1996 – 2000/, MEDIA Plus /2000 – 2006/ a nově MEDIA 2007 /2007 – 2013/³⁴⁾). Součástí MEDIA byly rozmanité iniciativy, například Podpora kreativních nezávislých tvůrců (Support for Creative Independent Production Talent, SCRIPT), semináře pořádané Obchodní školou (Business School), a Dílny evropského filmu (Ateliers du Cinéma Européen, ACE), jež sehrály důležitou roli v přesvědčování četných evropských producentů o nutnosti propojení tvůrčího a finančního plánování každého filmového projektu. Přestože

30) Colin Hoskins – Stuart McFayden – Adam Finn, *Global Film and Television: An Introduction to the Economics of the Business*. Oxford : Clarendon Press 1997, s. 125–126.

31) M. Dale, *Europa Europa: Developing the European Film Industry*. Paris : Académie Carat and the Media Business School 1992, s. 39.

32) European Commission. *The European Film Industry Under Analysis: Second Information Report 1997*. DG X/C. Viz online: <http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/legis/key_doc/cine97_e.htm> (cit. 27. 11. 2000).

33) Tamtéž.

34) Aktualizováno (pozn. red.).

konzultanti programu MEDIA zdůrazňují, že „evropský filmový průmysl také potřebuje zůstat věrný sám sobě, chce-li být úspěšný“,³⁵⁾ zároveň také opakovaně poukazují na skutečnost, že v Evropě se do výrobní fáze dostává v porovnání s Hollywoodem, kde řada projektů nepřekročí etapu vývoje, příliš mnoho filmů, a že „nejlepší cestou k posílení [evropského filmového] průmyslu – včetně veškerých specifík, jež jsou mu vlastní – je čerpat poučení od jiných vyspělých kinematografií, jakou je například filmový průmysl v USA“.³⁶⁾

Vlády jednotlivých zemí a evropské programy typu MEDIA si uvědomují velký objem nákladů a dopad rizik, jimž jsou vystavováni producenti během předprodukční etapy, a přicházejí proto s pobídkami zaměřenými na stimulaci výrobců k adekvátním investicím do oblasti „pokládané tradičně za podřazenou výrobnímu procesu samotnému“ (program MEDIA II). S cílem „podělit se o určitou část tohoto rizika s produkčními společnostmi prostřednictvím refundovatelných úvěrů“ poskytl rozvojový program MEDIA II v roce 1996 finanční balík ve výši 60 milionů ecu pro pět příštích let. Toto akční opatření v oblasti vývoje přineslo podporu konkrétním projektům, produkčním společnostem a „platformám pro filmový průmysl“ (např. CARTOON, Evropská asociace pro animovaný film). Uvedený program měl trojí cíl:

- povzbudit firmy k co nejdůkladnějšímu plánování vývoje projektu;
- zvýšit objem investic v této přípravné etapě;
- eliminovat projekty bez reálných vyhlídek na komerční úspěch.

Vzdor uvedeným iniciativním krokům ze strany MEDIA a zintenzivnění nadnárodní spolupráce jsou v Evropě prostředky na financování vývoje i nadále nedostatečné a postoje vůči této předprodukční fázi přípravy se nadále liší. Irsko a Británie mají koncepci vývoje, jež se blíží přístupům zavedeným v Hollywoodu. Ve Francii, Itálii či Španělsku naopak proti tomu mnozí profesionálové ve filmovém oboru nesouhlasí s doporučeními MEDIA, vybízejícími k převzetí hollywoodských metod jakožto normativního rámce. Výzkum realizovaný ve Francii a Itálii naznačuje, že mladí nastupující režiséři zastávající ideologii založenou na vedoucí úloze trhu jsou v těchto zemích v menšině.³⁷⁾ Většina z nich se považuje spíše za umělce než za tvůrce užitkových produktů a domnívá se, že jejich tvorba má být hodnocena podle expresivních kvalit. Jiní věří, že onou fází, jež má klíčový význam pro natočení úspěšného filmu, je stříh, nikoli tedy předprodukce.³⁸⁾ V Evropě panuje ve srovnání s Hollywoodem i odlišná situace co do vlivu mínění publika: podle francouzské agentury specializující se na zkušební promítání takové testy využívají hlavně klienti, kteří už mají o svých filmech vážné pochybnosti.³⁹⁾ Státní instituce (včetně

35) Coopers & Lybrand, *European Film Industry or Art?* London : Coopers & Lybrand 1991, s. 8.

36) Fernando Labrada, Training to the Year 2000: Priority for MEDIA II. *MEDIA Business File* 1995 (léto), s. 13.

37) Eric Dubet, *Economie du cinéma européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Paris : L'Harmattan 2000.

38) Srov. např. Patrice Viancos, *Cinéma et Europe: Réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma*. Paris : L'Harmattan 2000.

39) Thierry Lafontaine, Un produit de consommation courante? *Le Film français* 1997 (18. 4.), s. 20–21.

francouzské CNC a britské Film Council) nicméně investují do oblasti vývoje více prostředků a nová generace producentů dnes přisuzuje větší důležitost předprodukční fázi a zpracování scénáře.

Případová studie: Lola běží o život

Koncem devadesátých let si německá společnost X Filme získala uznání jakožto vzor pro novou evropskou kinematografii za svou produkci filmového hitu LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT (1998).

LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT v režii německého filmaře Toma Tykwaera vznikla v produkci X Filme s účastí Západoněmeckého rozhlasu (Westdeutscher Rundfunk) a ARTE, a s finanční podporou regionální nadace Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, podpůrného fondu Filmförderung in Berlin-Brandenburg a spolkového ministerstva vnitra.

LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT je film z kategorie tzv. chase thrillerů (napínavých příběhů s honičkou), jehož hrdinkou je mladá Berlínanka (Franka Potente), která musí za neobyčejně krátkou dobu sehnat sto tisíc marek, chce-li zahránit svého milého před jeho zločineckým šéfem. Než se trefí do správné verze, zaběhne si Lola svou trať celkem třikrát. Tvůrci filmu měli v úmyslu natočit zábavný, zároveň však inteligentní thriller. „LOLA je filozofický film, ale do filozofické polohy vás nenutí. [...] Můžete si ho užít a pak ještě máte o čem přemýšlet. Takové filmy bychom měli točit – pak by mohla vzniknout nějaká nová nová vlna,“ prohlásil Tykwer při příležitosti amerického uvedení snímku.⁴⁰⁾

V rozhovoru s Tykwerem z roku 1999 shrnul Eric Rudolph genezi filmu následovně:

Ke zrodu LOLY došlo v okamžiku, kdy se v Tykwerově fantazii jako zázrakem zjevil obraz mladé ženy pádící napříč velkoměstem. Tykwer tuto základní myšlenku spojil s inspirací, již načerpal z vlastního krátkometrážního filmu z roku 1990 PROTOŽE, s kamerou Franka Griebeho, který byl i kameramanem jeho snímků SMRTÍCÍ MARIE a ZIMNÍ SPÁČI: „Ve filmu PROTOŽE se odvíjí hádka mezi mužem a ženou, která posléze propukne nanovo, přičemž nabere jiný směr. [...] Neměli jsme peníze, takže se celý film odehrával u nich doma. [U LOLY] jsme si mysleli, že bychom ten nápad mohli realizovat venku a nechat ho narůst do něčeho většího a divočejšího. [...] Chtěli jsme [...] uspořádat čas nějak jinak. Pro mě je jedním ze zážraků filmu to, že si tam člověk může přestavět čas a dělat věci, jaké by si ve skutečném životě vždycky přál dělat, ale nemůže.“⁴¹⁾

Vzhledem k relativně omezeným prostředkům, které měla produkce k dispozici – rozpočet činil 1,8 milionu USD (3,5 mil. DM) –, vznikl film v časově nabitém pracovním programu 28 dní, přičemž točit se začalo v dubnu 1997. Předprodukční proces – včetně časově náročné tvorby obrazového scénáře (storyboardu) – zabral ovšem daleko delší čas. Tykwer konstatoval, že čas vynaložený na vývoj (*development*) byl dobrou investicí: „[Byla tu] potřeba diskutovat se všemi, kteří se zapojili do fáze vývoje [...] tyhle diskuse

40) Alterna-Flicks. *Entertainment Weekly* 1999 (30. 7.), s. 39.

41) Eric Rudolph, Production Slate: A Runaway Hit. *American Cinematographer* 1999 (červen), s. 20.

[...] vyústily do propagačních akcí.“⁴²⁾ I přesto se kriticky vyjádřil k tomu, že za současného stavu filmového průmyslu „je propagační kampaň v proudu už před dokončením filmu.“

Tvorba zábavného filmu nevyklučuje ze hry umělecký přístup. Právě s „cílem točit středněproudové artové filmy“ vytvořil Tykwer společně se svým producentem Stefanem Ardntem a režiséry Danim Levym a Wolfgangem Beckerem v polovině devadesátých let sdružení X Filme Creative Pool. Jako mnozí příslušníci jejich generace, i oni mají eklektický vkus. Sami říkají: „obdivujeme Godarda a rádi se díváme na spoustu filmů za jediný den – filmy Wima Wenderse a MATRIX, PRCI, PRCI, PRČÍČKY a TANEC V TEMNOTÁCH.“

Při natáčení svého existenciálního thrilleru používal Tykwer rozmanitě kombinované techniky a formáty: video, pětatřicetimilimetrový film, animaci, digitální efekty (vytvořené společností Werk AG), znázornění časových přechodů černobílým obrazem u flashbacků a barvou u flashforwardů. Vzhledem k výsledné plejádě nejrůznějších technik, jež na diváka útočí z plátna, se dá chápat názor americké komentátorky Crissy-Jean Chappellové: „Můžeme tuto směsici zvuku a obrazu definovat jako film? Anebo je LOLA videohrou? [...] videoklip v celovečerním formátu?“⁴³⁾ Tykwerovi ovšem toto srovnání LOLY s videohrou neseďí. Důrazně říká, že jeho film je díky své tříaktové klasické narativní stavbě podobný spíše opeře. LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT je prošpikována filmařskými narážkami na tak rozmanité filmy, jako jsou PLECHOVÝ BUBÍNEK a SRDCOVÁ SEDMA a na díla režisérů jako Alain Resnais, Stanley Kubrick, Krzysztof Kieślowski a Quentin Tarantino. Film LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT získal osm cen v Německu, v roce 1998 byl vybrán jako německý kandidát na Oscara za nejlepší cizojazyčný snímek a byl uveden na řadě filmových festivalů.

LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT je názorným příkladem vitality nové generace evropských filmařů, kteří jsou připraveni klást větší důraz na fázi předprodukce a vývoje, než měli ve zvyku jejich předchůdci. Vedle toho se také pohybují bez problému v prostředí, kde vedle sebe působí tradice evropského auteurského/artového filmu a hollywoodská zábavní kritéria. Komerční potenciál týmu sdruženého kolem X Filme neunikl pozornosti okolí. V prosinci 1998 podepsal tento berlínský filmařský kolektiv dohodu s Miramaxem, podle níž se X Filme zavázaly poskytovat specializovanému distributorovi výhradní právo prvního náhledu na veškerá díla vlastněná, kontrolovaná či napsaná jeho členy. Miramax se naproti tomu zavázal předkládat kolektivu X Filme projekty jako nabídku jeho členům k natáčení.⁴⁴⁾ Z titulu této dohody tak Tykwer přijal nabídku na režii filmu NEBE (2002, Francie/Německo/USA), první části trilogie plánované původně Kieślowským a jeho spoluscenáristou Krzysztofem Piesiewiczem před smrtí polského režiséra v roce 1996. NEBE se stalo Tykwerovým prvním filmem v angličtině.⁴⁵⁾ Režisér filmu LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT

42) Není-li uvedeno jinak, pocházejí všechny citáty Tykwera z jeho přednášky na kolokviu „E la nave va... pour un nouvel élan du cinéma européen“, pořádaného Evropskou filmovou akademií v pařížském Théâtre de l'Odéon 2. 12. 2000.

43) Crissa-Jean Chappel, *Movie Maid. Film Comment* 1999 (září/říjen), s. 4.

44) Mike Goodridge – Patrick Frater, Tykwer Goes to Heaven with Miramax. *Screen International* 2000 (5. 5.), s. 1.

45) Po LOLE režíroval Tykwer film PRINCEZNA A BOJOVNÍK (2000, Německo), který distribuovalo v zemích mimo Severní Ameriku a Německo Le Studio Canal Plus. Snímek NEBE, původně projekt studia MK2, později převzala pařížská firma Noë Productions a nakonec se ho ujal Miramax.

klidně může tvrdit, že on sám „nikdy netočil filmy proto, aby se dostal do Hollywoodu,“ a že „mu nijak nezáleží na tom, jestli [točí] film v Německu nebo v Americe, v Japonsku nebo v Austrálii, pokud je to v souladu s tím kterým příběhem“.⁴⁶⁾ A přesto zůstane Tykwerovo NEBE pro mnoho Evropanů jen dalším příkladem toho, jak mocný je dosud Hollywood coby vábnička na talentované evropské tvůrce a lapač prestižních evropských projektů.

Vzdělávání a odborný výcvik

Nutnost reagovat na měnící se svět filmové výroby implikuje, že odborné vzdělávání a přeškolení zůstává nadále základním předpokladem vstupu do filmového průmyslu. Odborný výcvik poskytuje filmovému průmyslu „úrodnou půdu pro rozvoj tvůrčích a technických talentů“ a „má bezprostřední dopad na schopnost Evropy konsolidovat své síly na základě existujících kvalifikačních předpokladů a svého růstového potenciálu v tvůrčí i průmyslové sféře“.⁴⁷⁾

Odborný výcvik je patrně vyšší prioritou na Východě než na Západě. Absolventi prestižních škol, jako je slavná pražská FAMU, bukurešťská Univerzita dramatického a filmového umění I. L. Caragialeho (Universitatea Natională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“) či maďarské Studio Bély Balázse (Balázs Béla Stúdió, BBS) se uplatňují v tamních filmových a televizních studiích. Absolventské krátkometrážní filmy pravidelně získávají ocenění na mezinárodních filmových festivalech. Nedostatek finančních prostředků však narušuje schopnost těchto škol zachovat si své postavení elitních vzdělávacích center a držet krok s neustále rostoucím tempem technických změn a sílící mezinárodní konkurencí.

Situace v Maďarsku je do značné míry reprezentativní pro stav panující i v dalších zemích bývalého východního bloku. Před změnou režimu byl maďarský filmový průmysl personálně zásobován většinou absolventy Vysoké školy divadelních a filmových umění (Színház- és Filmművészeti Egyetem) (včetně filmových režisérů, kameramanů, producentů a herců), kteří měli po dokončení studií prakticky zajištěné zaměstnání. V postkomunistické éře značně poklesl počet studentů, jelikož se ztenčila i nabídka pracovních příležitostí, a dnes řada absolventů doufá, že bude moci odejít na Západ. Před rokem 1989 byla hlavní líhň nových talentů v Maďarsku BBS, kde vznikaly filmové debuty a experimentální snímky. BBS dnes funguje jako nevýdělečná nadace a přišla o valnou část subvencí.

Na Západě poskytují formální vzdělání veřejně financované filmové školy paralelně s univerzitními obory, jejichž součástí je i praktická tvůrčí činnost, a kromě toho řada škol soukromých. V Británii jsou nejprestižnějšími učilišti National Film and Television School a Royal College of Art. Německo má Filmovou a televizní akademii v Berlíně (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), Televizní a filmovou školu v Mnichově (Hochschule für Fernsehen und Film München) a Filmovou a televizní školu Konrada Wolfa v Postupimi-Babelsbergu (Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf). Dalšími význačnými ústavami jsou dánská Národní filmová škola (Den Danske Filmskole,

46) Cit. dle Alex Lewin, *Cool Runnings. Premiere* 1999 (červenec), s. 71.

47) A. Finney, *The State of European Cinema*, s. 36.

Kodaň), a francouzské La fémis (École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son) a École Louis Lumière. Studijní obory vypisované těmito špičkovými institucemi nestačí krýt poptávku zájemců, v důsledku čehož tendují k úzké výběrovosti a jsou často označovány za elitářské. Tyto školy také změnilly své pojetí výuky. „Sledování co největšího počtu filmů v místní kinotéce“⁴⁸⁾ už není pokládáno za rozumný způsob získávání filmařské kvalifikace. Na všech těchto školách se učí, jak předkládat a dokončovat scénář a obchodní rozvahu. Školy obvykle přijímají i zahraniční studenty, a pod patronací Centre International des Écoles de Cinéma (CILECT) a Groupement Européen des Écoles de Cinéma et Télévision (GEECT) podporují spolupráci formou studijních výměn a předvádění studentských prací.

Zatímco univerzity a filmové školy v západní Evropě poskytují základní osvojení a rozvoj kvalifikací, ve filmovém průmyslu dosud dominuje neformální odborný výcvik poskytovaný v rámci praxe, a to zejména u technických profesí.⁴⁹⁾ Odbory a jiná profesní sdružení hájí zájmy svých členů na pracovním trhu svobodných povolání a sehrávají aktivní roli při zabezpečování toho, aby pracovníci nastupující do zaměstnání v oboru i nadále poskytovali záruku vysokého profesionálního standardu.

Profesní nováčci ve filmovém průmyslu obvykle zjišťují, že krátkometrážní filmy nebo televizní reklama a dokumenty představují předstupeň další kariéry v oblasti celovečerního filmu. Za posledních pár let výrazně přibýlo příležitostí k předvádění krátkých filmů. Nové digitální televizní kanály krátké filmy potřebují k zaplnění svých rozsáhlých programových nabídek. Navíc do tohoto sektoru investují značný objem rizikového kapitálu internetové společnosti. Internet dává tvůrcům krátkých filmů větší prostor a v budoucnu jim může pomáhat i při získávání finančních záloh.⁵⁰⁾ V kinosektoru dochází k růstu počtu festivalů krátkých filmů, přičemž řada větších filmových festivalů v současné době zahrnuje krátkometrážní sekce. Někteří provozovatelé kin také znovu začali promítat krátké filmy jako doplněk svých celovečerních programů.

Konkurence a technické změny vytvořily novou poptávku po adekvátně kvalifikované pracovní síle, což potvrzují příslušné nárůsty rozpočtů na odborný výcvik a vývoj v rámci programů MEDIA. Čím dál větší roli hraje v Evropě i soukromý sponzoring.⁵¹⁾ Vzdor tomu, že podíl rozpočtu programu MEDIA určený na odborný výcvik rok od roku pravidelně roste, mnozí pracovníci filmového průmyslu se domnívají, že Evropská komise nedělá dost pro to, aby podpořila filmový průmysl evropských zemí v pro něj kritickém období. V prosinci 2000, krátce po zveřejnění rozpočtu MEDIA Plus, konstatoval šéf francouzského oborového sdružení FICAM (Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia): „Oni nepovažují technické obory za součást kulturních odvětví. Žádná národní filmová produkce nemůže existovat bez silných technických

48) Claude Chabrol – cit. dle Jean-Michel F r o d o n, *L'age moderne cinéma français*. Paris : Flammarion 1995, s. 119.

49) A. J. S c o t t, *The Cultural Economy of Cities*, s. 97.

50) Andrew K e l l y, Briefly Encountering Short Films: Reflections on Running a Film Festival 1994-99. *Journal of Media Practice* 1, 2000, č. 2, s. 108–113.

51) V Británii například poskytuje Skills Investment Fund podporu výcvikovým programům prostřednictvím dobrovolných příspěvků z filmových produkcí, jež jsou v zemi aktuálně realizovány.

oborů.⁵²⁾ Mezitím FICAM přislíbila, že bude u „bruselských technokratů“ provádět tvrdší lobbying.

Producenti a podnikatelé

Význam producentů

Role a strategické přístupy přijímané producenty se značně různí v závislosti na konkrétním projektu, produkční společnosti či podmínkách v zemi. Mnozí evropští producenti nadále trvají na tom, že jejich role nespočívá v pouhém shromažďování finančních prostředků, nýbrž je v první řadě tvůrčí. Producent, který často postupuje na základě konzultace s režisérem, nese zodpovědnost za skloubení scénáře, obsazení a výrobního štábu. Producent také dohlíží na plynulý průběh výrobních prací při natáčení a ručí za dodání dokončeného filmu distributorovi.⁵³⁾ V devadesátých letech došlo k zdůraznění producentovy úlohy v zajišťování rovnováhy mezi náklady na výrobu filmu a potenciálními příjmy.

V reakci na nedostatečnou kontinuitu mezi vývojem, výrobou, marketingem a uváděním filmů do kin v Evropě zavedla MEDIA Business School řadu seminářů zaměřených na školení producentů, v nichž rozšiřovala jejich znalosti o tom, jak vyrábět dobře zafinancované filmy a jak čelit komerčním faktorům. Producenti se tu učili, kolik mají investovat, jak sestavovat prognózy uplatnění filmu na trhu, vyhodnocovat širší tohoto uplatnění a umělecký záměr toho kterého filmu, a rozumět systémům subvencí a předprodejů. Producentům bylo doporučováno, aby zapojili distributory a prodejce do rozhodovacího procesu v oblasti marketingu, a to už v prvních fázích vývoje jakéhokoli konceptu.

V zemích střední a východní Evropy pracovaly filmové štáby do devadesátých let obvykle pod vedením zkušených režisérů. Měly poloautonomní status a fungovaly jako základní jednotky filmové výroby. Producenti nebyli hybnou silou jednotlivých projektů. Protože finance plynuly z centrálních zdrojů představovaných státními rozpočty, nepotřebovali herci ani výrobní štáby znát přesné náklady produkce, na nichž v danou chvíli pracovali; mzdu měli přitom zajištěnou.⁵⁴⁾ Během devadesátých let vytvořila privatizace poptávku po filmových producentech a byli povoláváni poradci ze Západu, kteří měli východoevropským producentům poskytnout odborné školení, informace a networkingové příležitosti. Výcvik tehdy musel začínat skutečně od nuly, ovšem mnozí představitelé filmového průmyslu považovali rozšiřování kvalifikace a obchodních znalostí producentů v této části světa za klíčovou prioritu.

52) Patrick Caradec, La FICAM prend le dossier des aides à bras-le-corps. *Le Film français* 2000 (15. 12.), s. 9.

53) Termín „executive producer“ (výkonný producent) je nezdědkou používán k označení osoby zabývající se druhou z uvedených dvou činností, může se však vyskytnout i jako zdvořilostní označení vedoucího činitele firmy financující daný film. Viz P. Dally, The A to Z of Film Business Terminology. *Media Business File* 1995 (léto), s. 36.

54) D. Lordanova, East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios. *Javnost/The Public* 6, 1999, č. 2, s. 45–60.

Případová studie: Marin Karmitz

Zakladatel MK2 Productions Marin Karmitz je často označován za nejmocnějšího nezávislého producenta ve Francii. Jeho společnost je také jednou z nejagresivnějších distribučních skupin a kinořetězců v Paříži. Karmitz sám se raději představuje jako „éditeur et marchand de films“, tedy filmový vydavatel a obchodník:⁵⁵⁾ „vydavatel“ proto, že projevuje vášnivě zaujetí „pro objevování nových jazyků a neprobádaných území, a přenesení tohoto zaujetí na jiné“;⁵⁶⁾ „obchodník“ pro svou touhu pokrýt všechny články nabídkového řetězce, a tak zajistit výrobu a předvádění kvalitních děl, povzbudit rozvoj tvůrčího ducha a uchovat pluralistické uspořádání. Pověst MK2 je založena na produkci děl význačných francouzských režisérů, jakými jsou Claude Chabrol, Alain Resnais či Jean-Luc Godard. Karmitz produkoval i filmy věhlasných zahraničních režisérů včetně bratrů Paola a Vittoria Tavianiových (Itálie), Kena Loache (VB), Alaina Tannera (Švýcarsko), Thea Angelopoulou (Řecko), Jiřího Menzela (ČR), Luciana Pintilieho (Rumunsko), Pavla Lungina (Rusko) a Mohsena Machmalbáfa (Írán). Počátkem devadesátých let vzešla z jeho úzké spolupráce s Kieslowským koprodukční účast MK2 na trilogii TŘI BARVY.

Karmitz se ve francouzské kinematografii vynořil po událostech z roku 1968. Po svých režijních výkonech ve filmech CAMARADES (1970, Francie) a COUP POUR COUP (1972, Francie/SRN) dostal nálepku radikálního filmového tvůrce. Pro konzervativní francouzský filmový establishment se tím Karmitz stal nežádoucí osobou a uvědomil si, že má-li se zachovat nějaká životaschopná alternativa komerčního filmu, bude třeba vytvořit jiný systém produkce, distribuce i předvádění. S cílem zachránit svébytnost filmů, které měl sám rád, pustil se Karmitz do budování vlastního řetězce kin. Po získání prvního kina v roce 1973, jímž byl sál 14 Juillet-Bastille situovaný v hojně navštěvované části Paříže, zde Karmitz zřídil sál určený k promítání zahraničních filmů v původních jazykových verzích. Od této chvíle se stalo konstantou Karmitzovy další kariéry odhodlání riskovat. Tato strategie se mu doposud vyplatila. Dnes stojí Karmitz v čele malého impéria. Jeho společnost má obrat přes 38 milionů euro a tvoří ji stopadesátičlenný zaměstnanecký kolektiv. Mezi jeho čtyřiačtyřicet kin v Paříži a okolí patří třináctisálový komplex s občerstvovacími službami, situovaný v nové zástavbě poblíž Francouzské národní knihovny ve XIII. okrese.

Karmitzův vzestup ovšem nebyl vždycky bez problémů. Jeho spojení s francouzskými konglomeráty – v osmdesátých letech s Banque de Suez a v roce 1996 s Havas (kdy této francouzské mediální skupině odprodal dvacetiprocentní balík akcií) – nemělo dlouhé trvání. Distribuční potenciál MK2 vytěžili a posléze vyvezli její bývalí zaměstnanci, kteří při tom využili svých předchozích zkušeností, což prý Karmitz nesl s nelibostí.⁵⁷⁾ Mezi jeho bývalé zaměstnance patří distributoři Jean Labadie (zakladatel Bac Films), Fabienne Vonnierová (zakladatelka Pyramide), Francis Boespflug (který se stal šéfdramaturgem řetězce Gaumont) a Alain Goldman, producent filmu 1492: DOBYTÍ RÁJE.

55) Martin K a r m i t z, *Bande à part*. Paris : Bernard Grasset 1994, s. 161.

56) Tamtéž. Veškeré citace z Karmitze (viz předchozí pozn.) jsou v původním článku autorčiny překlady z francouzštiny.

57) Patrick F r a t e r, Mr Impossible. *Screen International* 1993 (2. 4.), s. 10.

Někdejší militantní levičák proměněný v byznysmena se stal členem mnoha oficiálních komisí a v osmdesátých letech dokonce poradcem francouzského ministra kultury Jacka Langa. Jakkoli je důrazným zastáncem státních zásahů v oblasti kinematografie – jako „jediné záruky svobody a důstojnosti jednotlivých umělců“⁵⁸⁾ – staví se nicméně velice kriticky vůči vládním administrativám obecně a francouzským socialistům zvlášť. Socialisty obvinil, že vyplýtvají miliardy na infrastrukturu pro kabelové a satelitní vysílání, ale ignorují jeho obsahovou stránku; věří také, že politika laissez-faire prováděná od roku 1985 vedla k nastolení globálního distribučního systému, který „je útokem na samu podstatu pojmu obsah a který vnucuje svá vlastní pravidla“.⁵⁹⁾ Je pevně přesvědčen, že „v Evropě musí mít jednotliví tvůrci možnost sebevyjádření, tedy cosi, co už neexistuje ani v Hollywoodu, ani v jeho vybledlých evropských napodobeninách“.⁶⁰⁾ Ve své autobiografii píše:

Prvním pravidlem je klást si určité otázky: „Za jakou kinematografii bojuješ, co se snažíš dokázat?“ [...] Dnes lidé filmy prodávají dřív, než je natočí. Prodávají je [...] hlavně televizním společnostem. [...] To znamená, že chtějí filmy, které jsou „bezpečné“, které nemají co říct. [...] Pečlivě se vyhýbají čemukoli, co by mohlo lidi rozmrzet, čemukoli novému nebo neprostřednímu – jinými slovy, čemukoli tvůrčímu.⁶¹⁾

Jako producent má do dnešního dne za sebou kolem osmdesátky filmů. Svou úlohu vidí v „doprovázení filmu od jeho zrodu po uvedení do kina“.⁶²⁾ To zahrnuje i práci na tvorbě plakátu, traileru, výběr data uvedení do kin a jednání o prodeji do zahraničí a festivalových promítáních. Karmitz hovoří o „nezbytném souladu mezi producentem, režisérem a jejich týmem“.⁶³⁾ To předpokládá „hovořit nejdřív o obsahu, nikoli o penězích“.⁶⁴⁾ Karmitz připouští, že je před i po natáčení filmu krajně náročný, jeho vlastní režisérské zkušenosti ho ovšem naučily respektovat tvůrčí svobodu režiséra, a on tedy „do průběhu vlastního natáčení osobně nezasahuje a neobtěžuje režiséra“.⁶⁵⁾

Člověk, jenž vinil elektronická média z toho, že investují výlučně do filmů odpovídajících jejich vlastním představám o tom, co od nich očekávají diváci, a francouzské mediální koncerny z toho, že si osobují monopolní práva na francouzská promítací plátna, tu sám není zcela prostý jistých paradoxů. Po určitou dobu byl akcionářem francouzského televizního kanálu M6 a mnohé z jeho produkcí vznikaly v koprodukcí s Canal Plus a ARTE – byť v nich byla účast televizních stanic mnohem nižší než u běžných francouzských produkcí. Karmitz obvinil společnosti Gaumont a UGC z dumpingových praktik,

58) Cit. dle Martin Karmitz, *Producer on the Warpath*. *Forum du Conseil d'Europe* 1995 (červen), s. 34.

59) Cit. dle P. Frater, c. d.

60) Cit. dle Dominique Simonnet, *Nos images ont une ame*. *L'Express* 14. 10. 1993, s. 43.

61) M. Karmitz, *Bande à part*, s. 34.

62) Tamtéž.

63) Cit. dle Elizabeth Conter, *Savoir dire non est peut-être l'une de mes plus grandes qualités*. *Le Film français* 2000 (20. 10.), s. 15.

64) Tamtéž.

65) Tamtéž.

přitom se nyní sám stal terčem útoků ze strany nezávislých francouzských provozovatelů kin, kteří ho viní z uplatňování týchž nepoctivých praktik, jaké provádějí zmíněné větší řetězce. V létě 2000, několik měsíců po své kampani proti UGC a jejímu zavedení kontroverzní věrnostní průkazky, se Kramitz spojil s Gaumontem a zavedl „Le Pass“. Na ospravedlnění tohoto kroku prohlásil, že to je jediná možnost „jak zachránit jeho společnost a pětadvacet let práce“.⁶⁶⁾

Z hlediska úlohy producenta nastoluje Kramitzův případ závažné otázky týkající se kreativity a nezávislosti, moci a peněz, nutnosti expandovat a možnosti volby, ale i nezbytnosti kompromisu.

Konsolidace evropské výroby

Jak názorně ukazuje Kramitzův příklad, dochází k čím dál většímu rozostření hranice mezi nezávislými a ne-nezávislými producenty. Patrně jedinými nezávislými producenty jsou ti, kteří si z vlastních zdrojů financují minirozpočtové a často provokativní filmy, pro něž nelze sehnat veřejné ani soukromé investory. Evropský sektor filmové výroby, tvořený převážně velkým množstvím drobných produkčních jednotek – z nichž některé pracují pouze na jediném filmu – nutně potřebuje konsolidaci. Některá teritoria (Francie, Belgie) zavedla regulační opatření na ochranu nezávislých producentů. Jiní použili jako model americký systém. Tak například v Británii se prosadil podpůrný systém zaměřený na přidělování finančních prostředků ze zisků Národní loterie. V tomto systému došlo za šestileté období k trojímu přidělení prostředků. Každý z trojice úspěšných žadatelů – Film Consortium, Pathé Pictures a DNA – se zformoval kolem velice zkušených producentů.⁶⁷⁾ MEDIA Plus rovněž dává přednost společnostem vedeným zkušenými producenty, s řadou rozpracovaných projektů a schopným doložit solidní vztahy s finančním sektorem.

Za jmény tvůrců autorských filmů šedesátých let stáli producenti, kteří vládli obrovskou mocí a pracovali relativně nezávisle. Jen málo dnešních producentů se může pyšnit takovými výhodami, jaké měl tehdy Kramitz. Většina těch, kteří je dosud mají – Martin Dale je označil za „současné lídry“⁶⁸⁾ –, nastoupila kariéru v šedesátých letech a obvykle pracuje v nějaké dobře zavedené společnosti či skupině, nebo ji přímo vede. Sem patří David Puttnam, Simon Relph a jiní producenti z britského Film Consortium. Z dalších jmen lze uvést Dietera Geisslera a Bernda Eichingera v Německu, Clauda Berriho ve Francii a Andrése Vicenta Gómeze ve Španělsku.

V návaznosti na mimořádný masový úspěch jednoho či dvou ze svých snímků si vydobyli podobné postavení i příslušníci mladší generace producentů. Mezi ty, kteří se prosadili

66) Jean Henochsberg, *Le cinéma à la carte généralisé à Paris avec l'offre Gaumont/MK2. Le Film français 2000* (15. 9.), s. 3.

67) V případě Film Consortium byli producenty Sally Hibbinsová (producentka Kena Loache), Simon Relph (bývalý ředitel British Screen s úspěšnou producentskou kariérou, během níž produkoval film Louise Mallea *POSEDLOST* (1992, Francie/VB), Anne Skinnerová, Nick Powell a Steve Woolley (z tehdy úspěšné společnosti Palace Pictures, jež ovšem skončila úpadkem).

68) Martin Dale, *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*. London : Cassel 1997, s. 267–284.

prostřednictvím významných evropských snímků v devadesátých letech, patří Duncan Kenworthy se ČTYŘMI SVATBAMI A JEDNÍM POHŘBEM (Mike Newell, 1994, VB), Andrew MacDonald s MĚLKÝM HROBEM (Danny Boyle, 1994, VB) a TRAINSPOTTINGEM (Danny Boyle, 1996, VB), Alain Goldman se snímkem 1492: DOBYTÍ RÁJE, Alain Rocca s NELÍ-TOSTNÝM SVĚTEM (Eric Rochant, 1989, Francie) a DISKRÉTNÍM (Christian Vincent, 1990, Francie), Fernando Bovaira s DOTEKEM MOTÝLA (José Luis Cuerda, 1999, Španělsko) a ÚPLŇKEM (Imanol Uribe, 2000, Francie/Španělsko), Domenico Procacci s PARTYZÁNEM JOHNNYM (Guido Chiesa, 2000, Itálie) a Stefan Arndt s filmy LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT a ABSOLUTNÍ GIGANTI (Sebastian Schipper, 1999, Německo). Mnozí sice truchlí nad nedostatkem dobrých producentů v Evropě, uvedená jména však dokládají, že tato oblast i nadále plodí talentované jedince s nezbytnými tvůrčími i obchodními schopnostmi, připravené čelit konkurenci v mezinárodní aréně.

Ve vysoce rizikovém světě filmové výroby se kreativní profesionálové často musí proměnit v podnikatele. Dnes je několik evropských režisérů a herců svázáno s mediálními skupinami, jako je německý Bertelsmann nebo Havas či Seydoux Brochers ve Francii.⁶⁹⁾ Jiní se rozhodli založit vlastní produkční útvary, aby si tak udrželi kontrolu nad svou prací. Režiséři několika komerčně nejúspěšnějších evropských filmů posledních dvou desetiletí se stali producenty – jmenujme například Luka Bessona, Mathieua Kassovitze, Pedra Almodóvara, Fernanda Coloma, Nanniho Morettiho, Larse von Triera a Wima Wenderse. Ti nyní sehrávají zvlášť důležitou roli v prosazování nových talentů schopných vystihnout názorový svět a vkus mladšího publika. Do produkčního procesu se zapojili i herci (mj. Catherine Deneuveová, Gérard Depardieu či Roberto Benigni) a umělci z dalších tvůrčích oborů (např. nadaný rumunský kameraman Vlad Paunescu). Mezi důvody, jež uvádějí při vysvětlování svého vstupu do oblasti produkce, nechybí touha udržet si kontrolu nad tvůrčím procesem a získat dlouhodobé profesní i finanční zabezpečení.

Na Východě dnes řada věhlasných režisérů řídí filmová studia nebo společnosti, a to jak státní, tak privatizované. Například v Rumunsku se po pádu Ceaușeskova režimu stali z Andreie Blaiera, Mircei Daneliua, Luciana Pintilieho, Dina Tanaseho a Sergia Nicolaeska šéfové produkčních skupin řízených předtím státním filmovým podnikem Romanifilm. Nikita Michalkov (mj. režisér filmů UNAVENI SLUNCEM a LAZEBNÍK SIBIRSKÝ) má v Rusku vlastní produkční společnost (TriTe).

Z á v ě r

Mezi filmovými průmysly evropských zemí nadále existují odlišnosti co do charakteru výrobních postupů a filozofie. Rozdílů jsou i v nákladech na pracovní sílu a technickém vybavení. V posledním desetiletí tu došlo ke značnému zesílení tendencí ke specializaci a delokalizaci. Spolupráce se dosud z valné části odvíjí na národní úrovni, i v této oblasti však dochází k rychlému pohybu směrem k tvorbě evropských či dokonce globálních konfigurací. Zároveň s tím, jak musí filmový průmysl evropských zemí čelit měnícím se ekonomickým a technologickým podmínkám, stávají se čím dál zřetelněji klíčovými

69) Tamtéž, s. 160.

požadavkem investice do odborného výcviku. Vedle uznávaných evropských režisérů sehrávají životně důležitou roli při udržování zdravého vývoje filmového průmyslu i talentování producenti.

Kapitola 3: Financování výroby a koprodukční činnost

Financování v oblasti kinematografie prochází celosvětově velkými proměnami. V Evropě neexistuje žádná typická struktura financování filmové produkce – finance se tu shromažďují mnoha různými cestami. Mezi jednotlivými teritorii dochází ke značné variabilitě výše investic (viz tab. č. 1). Objem každoročních investic do filmové produkce uvnitř Evropské unie vzrostl z 1,132 miliardy USD v roce 1988 na 2,9239 miliardy v roce 1998, což znamená, že růst činil v uvedené dekádě 158,3 procenta. V roce 1998 byly zdaleka největšími investory do filmové produkce v Evropské unii Francie (32,9 procenta) a Británie (24,5 procenta), přičemž tyto země také vynakládaly největší průměrný objem investic na jeden film.

Tabulka č. 1. Evropské investice do filmové výroby (1988 a 1998).⁷⁰⁾

	Výrobní investice			Průměrná investice na jeden film		
	1988 (mil. USD)	1998 (mil. USD)	98/88 (%)	1988 (mil. USD)	1998 (mil. USD)	98/88 (%)
Rakousko		16,9			1,41	
Belgie	20,7	17,8	-14,0	138	2,54	+84,3
Dánsko	13,9	39,0	+180,6	0,87	2,17	+149,4
Finsko	4,6	18,1	+293,5	0,33	2,26	+588,6
Francie	415,9	963,4	+131,6	3,04	5,26	+73,4
Německo	96,1	342,5	+256,4	1,69	2,88	+70,7
Řecko	7,2	7,4	+2,8	0,48	0,37	-22,9
Irsko	7,6	128,5	+1602,0	1,51	5,14	+240,4
Itálie	269,7	361,6	+34,1	2,18	3,93	+80,7
Lucembursko	2,5	2,1	-16,0	250	0,70	-72,0
Nizozemsko	7,0	545	+648,6	0,39	3,03	+678,6
Portugalsko	5,8	4,5	-22,4	0,36	0,45	+24,1
Španělsko	79,5	206,4	+159,6	126	3,18	+151,6
Švédsko		43,9			2,20	
Velká Británie	201,5	717,3	+256,0	5,04	8,24	+63,7
EU celkem	1.132,0	2.923,9	+158,3	2,05	4,26	+107,2

Evropské produkce zůstávají oproti hollywoodským filmům převážně soustředěné na kategorii nízko- a středněrozpočtových filmů. Průměrný objem investic na jeden film je nízký (4,26 milionů USD) v porovnání s průměrnými náklady na film některého

⁷⁰⁾ Zdroj: *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 261.

z velkých hollywoodských studií (ty v roce 2000 činily 76 milionů USD, z čehož 51 milionů USD tvoří přímé výrobní náklady).⁷¹⁾ V návaznosti na růst počtu dohod o kofinancování a prudký vzrůst investičních hodnot v některých zemích se ovšem dnes některé evropské filmy mohou chlubit rozpočtem na úrovni Hollywoodu. Z údajů poskytnutých CNC vyplývá, že do roku 1987 měly každoročně pouze čtyři filmy iniciované ve Francii produkční rozpočet převyšující částku 50 milionů FF. O deset let později už bylo takových filmů každoročně dvaadvacet. Do roku 2001 vzniklo jedenáct filmů s rozpočtem převyšujícím 100 milionů FF. V roce 1999 byl film *ASTERIX A OBELIX* v propagačních materiálech označován za „nejdražší film natočený ve francouzštině“. Snímek, natočený podle slavného komiksu přeloženého do sedmasedmdesáti jazyků, s rozpočtem činícím údajně 270 milionů FF, byl francouzsko-německo-italskou koprodukcí s účastí evropských hereckých hvězd (Gérard Depardieu, Roberto Benigni). Jeho pokračování, *ASTERIX A OBELIX: MISE KLEOPATRA* (Alain Chabat, 2002, Francie/Německo) měl rozpočet ve výši 327 milionů FF. Rozpočtově nejnákladnějšími anglicky mluvenými filmy produkovány ve Francii byly snímky Luka Bessoná *PÁTÝ ELEMENT* (1997, Francie; 493,3 milionu FF, s finanční účastí firem Sony, Zalman a Gaumont) a *JOHANKA Z ARKU* (360 milionů FF).

Bez ohledu na výši rozpočtu je většina evropských filmů financována prostřednictvím kombinace státních a soukromých zdrojů. Tato kapitola se zabývá národními zdroji soukromých a státních finančních prostředků a financováním koprodukcí.

Soukromé zdroje financování

Finanční prostředky na filmy ze soukromých zdrojů jsou obtížně dostupné, neboť investoři často nejsou ochotni brát na sebe rizika. Na rozdíl od Hollywoodu má v Evropě jen nemnoho producentů nějaký stálý seznam rozpracovaných projektů, jímž by dokázali přesvědčit potenciální investory. Velmi málo producentů dokáže získat finanční prostředky z jediného zdroje a většina filmů je tak zatížena množstvím obchodních dohod. Speciální kurzy financování filmové výroby, pořádané MEDIA Business School v Kodani v roce 1992, vymezily následující metody získávání finančních prostředků ze soukromých zdrojů:

- podnikové finance (*corporate finance*) (soukromí investoři, banky, ručitelé realizace);
- finance akciového kapitálu (finanční instituce, rozhlasové a televizní společnosti a jiné mediální skupiny);
- předprodej (distribuční práva);
- koprodukční finance;
- prodej práv (televize, video atd.);
- další zdroje (sponzorování, *product placement*, prodej merchandizingových, licenčních a publikačních práv).

71) Les coûts marketing des films US baissent pour la première fois depuis 20 ans. *Le Film français* 2000 (10. 3.), s. 36.

K tomuto seznamu lze připojit i odklady plateb (splatnost honorářů producentů, režisérů a herců podmíněná finanční úspěšností filmu) a dohody o poskytnutí vybavení.

Ručitelé realizace (*completion guarantors*) jsou organizace, které se za úplaty zaručí poskytnout finanční prostředky potřebné k dokončení filmu pro případ, že produkce překročí rozpočet.⁷²⁾ V Británii, kde je tato praxe běžnější než jinde v Evropě, se odhaduje výše odměny ručitele realizace na šest procent přímých rozpočtových nákladů na výrobu filmu.⁷³⁾ Investoři z oblasti akciového kapitálu očekávají návratnost objemu svých investic zvýšeného o úroky a také podíl na konečném zisku filmu. Předprodeje představují prostředky shromážděné producentem (nebo prodejcem) na financování filmu v období před jeho dokončením, přičemž často spočívají v poskytnutí minimální záruky na distribuční práva pro některé zahraniční teritorium. Předprodeje mohou mít buď podobu hotovostní zálohové platby výměnou za práva na distribuci dokončeného filmu, nebo distribuční záruky, jež může být eskontována bankou poskytující výrobcí filmu finanční prostředky ve formě úvěru. V případě evropského filmu nezávislý distributor zpravidla trvá na smlouvě o distribuci platné pro všechna média (kina, televize, video), aby se tak pojistil proti rizikům plynoucím z uvádění v kinech.⁷⁴⁾

Finanční instituce

Rozšiřování škály odbytových kanálů pro filmy (kabelová, satelitní, *pay-per-view* televize), jež jde u evropských filmových tvůrců v posledních letech ruku v ruce s tvorbou většího množství potenciálně komerčních projektů, vyvolává zvýšený zájem bank o financování filmové produkce. Finančním ústavem působícím v této oblasti patrně nejdéle je italská Banca Nazionale del Lavoro, kromě ní ovšem už dnes vytvořilo úvěrové nástroje pro filmovou produkci i několik dalších evropských bank. Patří mezi ně francouzské CIC, Crédit du Nord, OBC a Worms, v Německu několik bank spojených s jednotlivými spolkovými zeměmi (např. s Bavorskem a Berlínem), ve Španělsku Caja de Madrid a Banco Exterior (BEX), v Nizozemsku ING, v Lucembursku BIL a v Británii Barclays a Guinness Mahon. Banky se ale nepodílejí na krytí rizik: jejich úvěry jsou kryty předprodejem filmu úvěruschopným distributorům a jen zřídka poskytují producentům úvěr bez záruky na dokončení. To vytvořilo situaci, v níž jen málo bank poskytuje úvěr produkčním společnostem, pokud tyto nejsou dobře zavedenými uskupeními disponujícími významnými aktivy ve formě vlastnických práv na obsáhlé katalogy audiovizuálních programů.

Zájem o financování filmové produkce už začaly projevovat i pojišťovny. Řada produkcí musí překlenovat finanční mezeru mezi vyšší částky smluvních plateb a negativními náklady, což je celkové množství prostředků vynaložených na produkci filmu do okamžiku, kdy může dojít k předání negativu hlavnímu distributorovi. Některé pojišťovny již poskytují krytí potřebné k financování takových mezer v klíčových evropských teritoriích.

72) Duncan Petrie, *Creativity and Constraint in the British Film Industry*. London : Macmillan 1991, s. 74.

73) Financing the Dream Factory. *Eyepiece* 1987 (březen/duben), s. 70.

74) Marc Thomas, Financing Audiovisual Works in France and in Europe. *Columbia VLA Journal* 20, 1996, č. 3, s. 508.

Návrhy na zřízení záručních fondů

Stabilní finanční struktura je nutným předpokladem zachování plynulosti filmové produkce. Proto filmoví tvůrci lobbují u Evropské komise (EK) za vytvoření programu zaměřeného na rizikový kapitál s konkrétním cílem financování filmových projektů. Na konferenci EK o filmu a televizi v červnu 1994 byl předložen návrh na zřízení zvláštního fondu shromažďujícího příspěvky finančních institucí a určeného ke krytí rizik spojených s filmovým podnikáním. V návaznosti na to pak došlo – s cílem bezprostředně podpořit výrobní sektor stimulací růstu objemu finančních prostředků poskytovaných evropským filmům s mezinárodním ohlasem a ziskovým potenciálem – k založení Evropského záručního fondu (European Guarantee Fund, EGF), do něž bylo v listopadu 1995 vloženo 90 milionů ecu.⁷⁵⁾ Návrh, který přijal Evropský parlament, narazil na silný odpor Německa a Británie, a v Radě Evropy si nedokázal zajistit jednomyslný souhlas. Následovaly další návrhy, zejména v době irského (1996) a portugalského (1997) předsednictví. V závěru francouzského předsednictví v roce 2000 bylo oznámeno, že Evropská investiční banka (EIB) se sídlem v Lucembursku se v průběhu několika příštích let zapojí do financování „obsahových“ (*content*) projektů, a to v rámci iniciativy Inovace 2000 (i2i). Tento plán se týkal informačního sektoru jako celku a zahrmoval úvěry na financování infrastrukturních projektů, ale i projektů zaměřených na výzkum a odborný výcvik. Dne 19. prosince 2000 byla formou tiskového komuniké vyhlášena nová koope- rační strategie:

Evropská komise, Evropská investiční banka (EIB) a Evropský investiční fond (EIF) předkládají evropskému audiovizuálnímu průmyslu návrh nového směru činnosti s cílem posílení jeho finanční základny a urychlení jeho adaptace na digitální technologie. Účelem tohoto souboru finančních opatření doplňujícího program MEDIA Plus (2000 – 2006) je zlepšení konkurenceschopnosti odvětví a podpora rozvoje evropských audiovizuálních produktů (*content*).⁷⁶⁾

Kromě účasti EIF na podpoře „vytvoření efektivního trhu s rizikovým kapitálem“ byly vytyčeny další tři směry činnosti:

- EIB poskytne úvěrové rámce (*credit lines*) (nebo „globální úvěry“) bankovnímu sektoru specializujícímu se na audiovizuální média, určené k financování malých podniků

75) Podle odhadů ARP byla pokládána částka 90 milionů ecu z rozpočtu Společenství za dostatečnou k zajištění finanční stránky projektů až do období 2012/2013. Viz Catherine B i z e r n – Anne-Marie A u t i s s i e r, *Public Aid Mechanism for the Film and Audiovisual Industry in Europe: Comparative Analysis of National Aid Mechanism Vol. I*. Paris – Strasbourg : CNC/European Audiovisual Observatory 1998, s. 85. Podobně souhrnný přístup vyhovoval i bankovnímu sektoru víc než „současné skládání geograficky vymezených finančních zdrojů zavedené v důsledku kompartmentalizace národních finančních soustav“. European Commission. *The European Film Industry Under Analysis: Second Information Report 1997*. DG X/C. Viz online: <http://www.europa.eu.int/comm/avpolicy/legis/key_doc/cine97_e.htm> (cit. 27. 11. 2000).

76) EC Documents. New Financial and Banking Instruments for the Audiovisual Media. Brussel 19. 12. 2000. DN: IP/00/1489 EC Report.

činných v oboru audiovizuální tvorby a technologie, a subdodavatelských firem působících v těžce oblasti;

- EIB bude poskytovat v součinnosti s bankovním sektorem středně- a dlouhodobé finanční zdroje, které budou sloužit velkým veřejnoprávním i soukromým televizním skupinám a skupinám zabývajícím se výrobou a distribucí audiovizuálních produktů k zajištění jejich infrastruktury (studia, digitální vybavení, vysílací stanice atd.) a tvůrčí činnosti (produkce „balíčků“ filmů, distribuce jednotlivých děl či celých katalogů);
- EIB a Evropská komise budou vyvíjet činnost směřující k zabezpečení vyšší míry komplementárnosti mezi jednotlivými bankovními zdroji a subvencemi poskytovanými Společenstvím v rámci programu MEDIA Plus.

Tento plán se setkal s kladným přijetím Aliance evropských filmových společností (European Film Companies Alliance, EFCA), jejímiž členy jsou francouzské Studio Canal Plus a Pathé, britské Film-Four a portugalské Lusomundo Audiovisuais. Zda bude úspěšnější než předchozí pokusy o posílení finanční základny evropského filmového průmyslu, ukáže budoucnost.

Veřejné zdroje financování

Rozmanitost soukromých zdrojů financování filmové výroby má svůj protějšek v široké škále opatření přijímaných v průběhu let evropskými vládami na podporu jednotlivých národních kinematografií. Jak na Východě, tak na Západě poskytují vlády podporu ve formě automatických či selektivních příspěvků, daňových úlev (včetně osvobození od DPH) a výhodných úvěrů, přičemž právě tato státní podpora nadále slouží jako úhelný kámen financování kinematografie. V minulosti dávaly vlády přednost přístupu založenému na selektivním financování zaměřeném spíše na konkrétní projekty než na výrobní společnosti. Tento přístup sice mohl vyhovovat výrobě během šedesátých a sedmdesátých let, ale když se pak začaly prosazovat čím dál důraznější argumenty pro vytvoření silného ekonomického odvětví, došlo k zavádění nových investičních pobídek a mechanismů financování. Ty pak do značné míry přispívají ke stimulaci soukromých investic do filmového průmyslu.

Formy státní podpory filmové produkce

Národní či místní vlády podporují kinematografii z řady různých ekonomických a kulturních důvodů. V menších zemích, jako jsou Dánsko, Belgie a Nizozemsko, je samotná existence filmového průmyslu do značné míry závislá na regulaci a podporách poskytovaných státem. Poradenská agentura Coopers & Lybrand uvádí následující výčet „pozitivních“ forem státní podpory poskytované evropským kinematografiím:

- přímé investice do výroby prostřednictvím jednorázových grantů, výhodných půjček, úvěrů či záruk;
- úvěrové rámce, finanční záruky či zálohy jištěné potenciálními kasovními tržbami;
- daňové úlevy z výrobních nákladů či investic, nebo z příjmů plynoucích z exploatace;

- prémie na směnné kurzy;
- preferenční přístup k domácím produkcím při uvádění do kin prostřednictvím finančních podpor (např. slev z daní či odvodů poskytovaných provozovatelům kin za promítání domácích filmů, nebo hotovostních bonusů vázaných na výši kasovních tržeb);
- reciproční pomoc určená k opatrování (subvencovaných) výrobních prostředků a jiné formy praktické pomoci (vyhledání a zajištění exteriérů, logistika, poskytování státem vlastněných studií, doprava, využívání armády jako komparsu atd.);
- ceny a prémie udělované produkcím posouzeným jako přínosné pro národní kulturu či úspěšným na mezinárodních filmových festivalech.⁷⁷⁾

Státní příspěvky v podstatě v Evropě tvoří většinu veřejných subvenčních zdrojů, patří sem ovšem i daně ze vstupenek do kina či distribuce prostřednictvím televize a videa, a příspěvky od televizních společností.

Martin Dale je představitelem kritických názorů, jež viní evropské výrobce ze závislosti na „subvenční pasti“, v jejímž důsledku tráví většinu svého času honbou za veřejnými financemi: „Jsou závislí na státu a financování zabezpečeném díky konexím a lobbování.“⁷⁸⁾ Evropští producenti si občas postěžují na přebujelou byrokratičnost státního financování nebo na to, že v něm někdy převládá stranická či elitářská kritéria, přitom však by se bez něj obešli jen málokterí z nich.

Ve střední a východní Evropě bylo státní financování nahrazeno zřízením veřejných fondů, jež dosud poskytují subvence na bázi jednotlivých projektů. Dříve bylo obvyklé, že rozpočty určené na financování veřejných fondů pocházely vesměs z pokladních příjmů nebo daní z prodeje vstupného. V důsledku znepokojujícího poklesu návštěvnosti kin v devadesátých letech má většina výborů a komisí k dispozici velice omezené finanční zdroje. Objem jimi poskytovaných finančních prostředků představuje asi něco mezi deseti a patnácti procenty předpokládaného rozpočtu, takže shromažďování prostředků na výrobu filmu může trvat celá léta. Tak například režisér Alexej German strávil sedm let sháněním financí na svůj film zařazený do canneské soutěže v roce 1998, CHRUSTALJOVE, VŮZ! (1998, Francie/Rusko). Navíc, jak připomíná Dina Iordanova:

Vysoká míra inflace má rovněž negativní vliv na nominální hodnotu poskytované částky, která nakonec často pokryje ještě nižší procento produkčních nákladů, než se původně předpokládalo. Je důležité si všimnout, kdo dostává finanční prostředky a kdo získává možnost pracovat, přičemž nelze popřít, že tu existují případy preferenčního přístupu. Spory kolem údajných nepravostí v poskytování finančních prostředků se ve východoevropských médiích objevují téměř rok co rok.⁷⁹⁾

Polsko v uplynulých letech zažilo výrazný růst filmové produkce (v roce 2000 vzniklo 35 filmů). Zvýšená popularita domácích filmů (tvořících až 40 procent polského distribučního trhu) povzbudila místní distributory k účasti na financování domácích filmů.⁸⁰⁾

77) Coopers & Lybrand, c. d., s. 12.

78) M. Dale, *The Movie Game*, s. 225.

79) D. Iordanova, *East Europe's Cinema Industries Since 1989*, s. 49.

80) World Film Production Increases. Domestic Film Industries Post Positive Gains. *Screen Digest* 2001 (prosinec), s. 378.

Ve své analýze evropských národních kinematografií z roku 1991 konstatovala agentura Coopers & Lybrand ohromný nepoměr ve výrobních ukazatelích různých zemí, přičemž vyvodila, že tyto diference nesouvisejí nezbytně s výší státní podpory.⁸¹⁾ Od té doby došlo v celé západní Evropě ke zvětšení rozsahu i záběru státem řízených iniciativ zaměřených na povzbuzení investiční činnosti. Bezmála deset let po zprávě agentury Coopers & Lybrand v zemích, kde vlády zavedly nové podpůrné mechanismy a pobídky (Dánsko, Lucembursko a Rakousko po roce 1992, Itálie po roce 1998, Irsko od roku 1993, Španělsko a Británie od roku 1996), podstatně narostl objem produkce (viz tab. č. 2).

Francouzské pobídky v oblasti filmu a televize v 80. letech

Francie má v Evropě nejkomplexnější systém podpor a v osmdesátých letech stála francouzská socialistická vláda v popředí iniciativ za rozvoj úvěrové a investiční činnosti v audiovizuálním průmyslu. Na popud francouzského ministerstva kultury byl v roce 1983 zřízen Institut pro financování kinematografie a kulturních odvětví (Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles, IFCIC) s cílem poskytovat prostřednictvím záručního fondu se smíšeným kapitálem širokou škálu finančních služeb včetně úvěrování filmové produkce a realizačních záruk u mezinárodních produkcí. Podpora ze strany IFCIC nabídla finančním ústavům krytí jejich rizik, přičemž záruky obvykle činily polovinu až dvě třetiny výše poskytnutého úvěru. V roce 1996 poskytl IFCIC úvěrové ručení třiapadesáti z celkového počtu 134 filmů produkovaných ve Francii.⁸²⁾ Dalšími zeměmi, jež následovaly tento příklad, byly Belgie, Španělsko, Švýcarsko a v roce 1998 Itálie.

V roce 1985 zavedla Francie nový systém daňových úlev pro investice pod hlavičkou Sociétés de Financement de l'Industrie Cinématographique et Audiovisuelle (SOFICA), orientovaný na zapojování soukromých finančních zdrojů do filmové produkce. Jednotlivé společnosti SOFICA, jejichž provozovateli byla sdružení zájmových skupin, například bank nebo produkčních a distribučních společností, byly vysoce regulované a financovaly výhradně produkce, jež získaly schválení CNC nebo byly zajišťovány francouzskými producenty. Tento systém přitom vyžadoval, aby minimálně 35 procent shromážděných finančních prostředků dostali nezávislí producenti. Investoři ovšem nemohli vkládat své prostředky přímo do konkrétní produkce. Investoři kupovali od společností SOFICA akcie vázané na podmínku, že si je minimálně pět let ponechají. Manažeři jednotlivých společností SOFICA rozhodovali o tom, které projekty budou v zastoupení investorů financovat. Jako investiční pobídku vydala francouzská vláda příslib, že jednotlivé osoby mohou umístit až 25 procent svých zdanitelných příjmů do společností SOFICA bez zdanění. Firmy pak mohly využít možnosti daňového odpisu ve výši 50 procent celkového objemu vkladu. Kritické tohoto systému dnes tvrdí, že vzhledem k tomu, že SOFICA jsou soukromé fondy, jejichž cílem je vytvářet zisk pro své akcionáře, nejsou ochotné ve vztahu k projektům riskovat a dávají přednost investicím do vysokorozpočtových produkcí s hvězdným obsazením. Návratnost vůči investorům

81) Coopers & Lybrand, c. d.

82) C. Bizern – A.-M. Autissier, c. d., s. 95.

Tabulka č. 2. Filmová produkce (a koprodukce) v členských zemích EU (1989–2000)⁸³⁾

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Rakousko		14 (5)	11 (0)	14 (0)	26	24	19 (2)	15 (2)	15 (3)	22 (5)	20 (5)	24 (3)
Belgie	10	12 (9)	3 (3)	13 (8)	10 (4)	15 (6)	10 (8)	12 (6)	8 (5)	7 (6)	14 (5)	9 (8)
Dánsko	18 (2)	13 (1)	11 (6)	15 (5)	14 (3)	17 (3)	17 (4)	21 (8)	23 (7)	18 (12)	16 (6)	24 (7)
Finsko	10	13 (3)	12 (6)	10 (8)	13 (2)	11 (4)	8 (4)	11 (2)	10 (1)	8 (1)	16 (1)	11 (4)
Francie*	136 (70)	146 (65)	156 (83)	155 (83)	152 (85)	115 (54)	141 (78)	134 (60)	163 (77)	183 (81)	181 (66)	171 (60)
Německo ⁸⁴⁾	68 (15)	48 (10)	72 (19)	63 (10)	67 (17)	60 (11)	63 (26)	64 (22)	61 (14)	50 (11)	74 (30)	90 (n/a)
Řecko	8	13	15	15 (3)	16 (3)	12	19 (17)	17 (10)	16 (10)	15	16	20 (7)
Irsko	3	3	1	4	17 (2)	17	22	18 (12)	22 (6)	25	23	22 (7)
Itálie	117	119 (21)	129 (18)	127 (13)	106 (20)	95 (24)	75 (15)	99 (22)	87 (16)	92 (13)	108 (16)	103 (17)
Lucembursko	3	1	2 (1)	4 (2)	2 (2)	0	0	5 (5)	5 (5)	3 (3)	2 (2)	3 (3)
Nizozemsko	13	13	14	13 (0)	16	16 (4)	18 (8)	18 (6)	15 (6)	18 (5)	14 (8)	25 (n/a)
Portugalsko	7	9 (7)	9 (3)	8 (7)	16 (8)	13 (9)	12 (11)	8 (6)	13 (4)	10	10	12 (5)
Španělsko	47 (8)	47 (10)	64 (18)	52 (14)	56 (15)	44 (8)	59 (22)	91 (25)	78 (25)	67 (20)	97	98 (34)
Švédsko	26	25 (5)	27 (17)	20 (11)	29 (8)	23 (8)	23 (13)	18 (15)	29 (4)	20 (7)	23 (10)	n/a (11)
Velká Británie**	30	60 (8)	59 (22)	47 (13)	67 (29)	84 (32)	78 (36)	128 (52)	116 (51)	88 (45)	103 (26)	90 (43)

83) Zdroje: * *CNC Info* 2001, č. 280 (květen). Viz online: <http://www.cnc.fr/b_actual/r5/ssrub5/bilancine/metho.htm> (cit. 29. 3. 2001); ** Eddie D y j a, *UK Film, Television and Video: Overview. BFI Film and Television Handbook 2000*. London : BFI 1999, s. 13–51; FAO. *Statistical Yearbook: Cinema, Television, Video and New Media in Europe*. Strasbourg : European Audiovisual Observatory 2001; *Screen Digest* 1997 (květen); *Screen Digest* 2001 (prosinec); M. T h o m a s, c. d.

84) Od roku 1991 se uvedená čísla vztahují ke sjednocenému Německu.

byla omezená a celý systém byl posléze modifikován tak, aby se stal přitažlivější pro investory z podnikatelského sektoru.

*Tabulka č. 3. Zdroje financování pro filmové produkce iniciované ve Francii
(1990–2000) v procentech⁸⁵⁾*

	Francouzští výrobci	Společnosti SOFICA	Automatické příspěvky	Selektivní příspěvky	Televize		Francouzští distributoři	Zahraněční investice
					Koprodukce	Předprodej práv		
1990	42,4	6,7	7,6	5,4	3,9	15,9	2,8	15,3
1991	33,7	5,9	7,6	4,7	4,6	18,9	4,4	20,2
1992	36,5	6,1	5,8	4,6	5,4	24,7	5,4	11,5
1993	33,4	5,2	7,7	5,5	5,6	25,2	5,1	12,3
1994	29,3	5,3	7,5	6,7	6,5	27,4	5,0	12,3
1995	26,8	5,6	8,7	5,7	6,8	30,1	4,0	12,3
1996	24,3	4,8	8,3	4,9	7,7	34,3	5,5	10,2
1997	33,4	4,5	7,7	5,2	7,2	28,7	3,5	9,8
1998	27,9	4,3	7,8	4,4	7,0	31,5	6,8	10,3
1999	28,0	4,4	6,8	4,4	6,0	34,2	8,8	7,5
2000	31,9	5,7	6,6	3,6	9,0	31,2	5,5	6,5

V první polovině devadesátých let došlo ve Francii k poklesu podílu producentů a společností SOFICA na financování výroby, pak tento podíl krátce stoupal a následně, ve druhé polovině dekády, se udržoval na relativně stabilní úrovni (viz tab. č. 3). Zároveň se zvýšil podíl investic ze strany distributorů a zejména televizních společností. To vysvětluje, proč celkový podíl společností SOFICA na financování původních francouzských filmů klesl z 6,7 procenta v roce 1990 na 4,3 procenta v roce 1998 (a v roce 1999 činil 4,4 procenta). V roce 2000 zřízení dvou nových SOFICA zvýšilo podíl finančních prostředků plynoucích z tohoto zdroje.

Systémy jako IFCIC či SOFICA dosud fungují výlučně na národní úrovni. Začátkem roku 2001 profesionální filmaři na zasedání nedlouho předtím založené Akademie francouzsko-německé kinematografie (Académie franco-allemande du cinéma) vyhlásili úmysl vytvořit francouzsko-německou společnost SOFICA. To by nepochybně představovalo první krok k celoevropské koordinaci. Zároveň by to s sebou neslo i nutnost zásadní přestavby podpůrných soustav obou zemí.

Automatické a selektivní formy pomoci

Belgie, Finsko, Francie, Německo, Itálie, Portugalsko, Španělsko a Švédsko mají zavedené automatické mechanismy poskytování pomoci, jež fungují na podobných principech.⁸⁶⁾

85) Zdroj: *CNC Info* 2001, č. 280 (květen). Viz online: <http://www.cnc.fr/b_actual/r5/ssrub5/bilancine/metho.htm> (cit. 29. 3. 2001).

86) Komplexnější přehled programů na podporu kinematografie v Německu, Francii, Itálii, Španělsku a Británii viz Suzanne Nikoltchev – F. X. C. Blázquez, *National Film Production Aid: Legislative Characteristics and Trends*. *IRIS Plus* 2001, č. 4.

V každém z těchto případů opatřuje finance stát, a to uvalením dávky na prodej veškerých vstupenek do kin bez ohledu na původ filmů. Část nebo veškeré takto získané prostředky se pak přerozdělí mezi domácí výrobce, přičemž výše plateb závisí na celkové částce vstupného (nebo výši příjmů z televizního vysílání) získané předváděním filmů příslušného výrobce. Ve francouzském a belgickém systému probíhá automatické přidělování pomoci formou úvěrů poskytovaných místním výrobcům pod podmínkou, že je budou reinvestovat do výroby nových filmů. Tyto prostředky lze rovněž použít k zaplacení zajištěných pohledávek (např. odkladů plateb). Existují i další varianty: ve Španělsku je automatické poskytování pomoci vázáno na výši rozpočtu toho kterého filmu, zatímco v Německu a Rakousku jsou uplatňována určitá kvalitativní kritéria.⁸⁷⁾

Všechny evropské země poskytují kinematografii nějakou formu selektivní pomoci. Poměr mezi objemem selektivní a automaticky poskytované pomoci se u jednotlivých zemí liší, byť ve většině případů tvoří selektivní pomoc největší díl dostupných finančních prostředků (viz tab. č. 4). Selektivní formy pomoci, například francouzská „záloha na kasovní tržby“, jsou obvykle směřovány k projektům, u nichž se předpokládá, že by bez státního příspěvku z hlediska financování neobstály, tedy filmovým debutům a dílům s vyššími kulturními ambicemi. Teoreticky vzato je taková půjčka splatná. V praxi je ovšem pouze kolem deseti procent filmů natolik kasovně úspěšných, že jsou s to půjčku splatit. Projekty posuzují k tomu určené komise. Ve Francii a Belgii má pomoc různé podoby, odpovídající jednotlivým fázím výroby filmu. V Dánsku fungují dva subvenční mechanismy, z nichž jeden je zaměřen na filmy určené většinovému dospělému publiku, druhý na filmy pro děti. Selektivní formy pomoci poskytované Řeckým filmovým centrem jsou vyhrazeny pro umělecky hodnotné filmy, vyznamenané tituly pak jsou dotovány z prostředků rozdělovaných Správou pro kinematografii při ministerstvu kultury. Portugalský filmový ústav poskytuje finanční podporu na tvorbu scénářů, vývoj a výrobu na základě posuzovacího systému.

V devadesátých letech došlo v několika zemích k rozsáhlým reorganizacím v důsledku reformy iniciovaných evropskou i širší mezinárodní legislativou. Tato opatření měla za cíl povzbudit producenty k výrobě komerčnějších filmů prostřednictvím podmíněčně splatných úvěrů (Rakousko), automatických subvenčních nástrojů vázaných na kasovní úspěšnost daného filmu (od roku 1995 Španělsko), revizí automatického poskytování pomoci (Francie), nebo daňových úlev (Island, Irsko, Lucembursko, Nizozemsko a Británie).

V řadě evropských zemí nejsou systémy poskytování podpor omezeny na domácí produkci. Některé z příslušných institucí, například Vídeňský filmový finanční fond (Wiener Filmfinanzierungsfonds) nebo několik regionálních fondů v Německu, poskytují příznivé účastnické podmínky i zahraničním produkcím. Podle obchodní zprávy o „stavu Německa v novém tisíciletí“ se koncem devadesátých let „v rychle vznikajících soukromých filmových fondech v Německu nashromáždily doslova miliardy marek od jednotlivých soukromých osob toužících dosáhnout úlev od vlastní daňové zátěže umístováním investic do produkcí v celosvětovém měřítku“.⁸⁸⁾ Výrobci mimo Německo, zejména americká studia,

87) Anne-Claire Schmitt, *Aides à la production et à la distribution en Europe et au Canada*. Paris : CNC 1992.

88) Leo Barraclough, *Welcome to Berlin. Screen International: Germany in the New Millennium Supplement 2000* (4. 2.), s. 1.

Tabulka č. 4. Poměr mezi selektivní a automatickou podporou výroby⁸⁹⁾

	Selektivní podpora (mil. ecu)	Selektivní podpora (%)	Automatická podpora (mil. ecu)	Automatická podpora (%)
Belgie	9,56	72	3,79	28
Dánsko*	14,71	83	2,92	17
Finsko*	7,53	100		
Francie*	54,92	29	131,37	71
Německo*	66,23	90	7,26	10
Řecko	4,71	100		
Island	0,60	100		-
Irsko*	3,75	100		
Itálie*	84,03	92	7,31	8
Lucembursko	1,03	100		
Nizozemsko	28,95	100		
Norsko ⁹⁰⁾	7,55	68	3,58	32
Portugalsko*	3,91	68	1,81	32
Španělsko*	11,15	52	10,38	48
Švédsko	11,40	75	3,80	25
Švýcarsko	8,07	100		
Velká Británie ⁹¹⁾	11,34	100		

se na tyto fondy pochopitelně pohotově napojili. Francie se oproti jiným zemím, usilujícím o přilákání zámořských – zvláště amerických – produkcí, soustředila hlavně na podporu investičního růstu na domácím poli, zároveň ovšem i ona zavedla, byť v omezenějším měřítku, projekty stimulující koprodukce se zahraničními partnery (viz dále).

Případová studie: Daňové úlevy v Irsku, na Islandu a v Lucembursku

V Irsku se zavedení daňových úlev pokládá za finanční základ existence národní kinematografie a za klíč k úspěchu při konstituování irského audiovizuálního průmyslu.⁹²⁾ Paragraf 35 Finančního zákona (*Finance Act*) z roku 1987 poskytl firmám nárok na daňovou úlevu z částek do výše 100 000 irských liber investovaných do výroby filmů, jež splňují předepsané podmínky. Pozdější dodatky rozšířily jeho působnost o shromažďování potřebných finančních prostředků, což zvýšilo přitažlivost programu pro podnikové investory a současně ho otevřelo jednotlivcům (1993), o pobídku k investicím do menších

89) Zdroj: C. Bizern – A.-M. Autissier, c. d.; * čísla za rok 1995.

90) Za rok 1995 je nutné doplnit podporu poskytnutou norskou Nadací pro audiovizuální produkci (data nebyla poskytnuta).

91) Za rok 1995 je nutné do kategorie selektivní podpory doplnit 16,74 mil. ecu z britské Národní loterie.

92) Ruth Barton, Irish Film Finance. Referát přednesený na European Cinema Conference, pořádané na University of Wales (27. – 29. 1. 2001).

(*off-peak*) produkcí (1995), a o pobídky s cílem přimět producenty k zadávání postprodukčních prací v Irsku (1997). Po těchto modifikacích byl celý systém přepracován a začleněn do zákona pod novým označením jako paragraf 481.

Filmy usilující o získání finančních prostředků podle paragrafu 481 musely splňovat následující podmínky:

- být natáčeny v Irsku a vytvořit zde pracovní příležitosti;
- vytvořit příjem pro státní pokladnu;
- být přínosné pro irskou kulturu.

Ruth Bartonová konstatuje, že poslední z uvedených podmínek zůstala „poměrně vágním pojmem pro oficiální dokumenty“.⁹³⁾ Investice musely být umisťovány na dobu minimálně tří let a investoři měli jen malý prostor v rozhodování o finálním produktu. Když pak zavedly daňové úlevy i další země, zejména ty, jež se nacházejí v blízkém sousedství, například Ostrov Man či Spojené království, ztratil irský systém poněkud na přitažlivosti pro zahraniční společnosti. Bartonová to ve svém vystoupení na Evropské filmové konferenci v Bangoru komentovala takto:

Tato opatření si kladou za cíl povzbudit zahraniční produkce k natáčení v Irsku (s přidruženými pozitivními dopady na poli odborného výcviku a služeb) a místní filmové tvůrce k obstarávání investičních prostředků. Růst takových pobídek v celoevropském a světovém měřítku však snížil konkurenceschopnost Irsku v této oblasti, takže hlavní příčinou trvajících přítoků zahraničních produkcí do země je momentální relativní slabost irské libry vůči sterlingu a americkému dolaru. Atraktivitu tohoto systému dále snížil i prudký pokles irských daňových sazeb.

Kritikové paragrafu 481 celý systém zavrhuje pro nedostatek transparentnosti, byrokratickou zátěž a nákladnost koordinace jeho jednotlivých součástí. Domnívají se také, že klade příliš vysoké finanční nároky na státní pokladnu. Vzdor těmto kritickým postojům se v roce 1999 strategická zpráva o plánování dalšího rozvoje vyslovila pro zachování a další rozšíření paragrafu 481.⁹⁴⁾

Island má na tak malou zemi nepoměrně aktivní filmový průmysl. Tomu prospělo zavedení daňových refundací odstupňovaných podle výše investic vkládaných domácími společnostmi a jednotlivci do produkcí točených přímo na Islandu. Další pobídkou pro zahraniční producenty pak je to, že tento systém nezahrnuje požadavek na používání islandštiny ani místního obsazení.⁹⁵⁾

V Lucembursku (400 tisíc obyvatel) se producenti snaží zdůrazňovat, že jejich systém investičních pobídek je „fiskálním mechanismem, nikoli formou daňových úlev“.⁹⁶⁾

93) Tamtéž.

94) Film Industry Strategic Review Group. *The Strategic Development of the Irish Film and Television Industry 2000 – 2010*. Dublin : Department of Arts, Heritage, Gaeltacht and the Islands 1999. Viz online: <<http://www.iftn.ie/strategyreport/filmin.pdf>> (cit. 3. 12. 2001).

95) Astrid Söderbergh Widding, Iceland. In: Tytti Soila – Astrid Söderbergh Widding – Gunnar Iversen (eds.), *Nordic National Cinemas*. London : Routledge 1998, s. 96–101.

96) Cit. dle anonymního soukromého rozhovoru autorky.

Podle ustanovení Certificat d'Investissement Audiovisuel (CIAV) – poprvé zavedeného v roce 1988 a doplněného v roce 1993, jehož platnost byla roku 1998 obnovena a prodloužena na dalších deset let – si může kterákoli společnost financující filmovou výrobu kompenzovat určitý podíl specifikovaných výrobních nákladů ve formě daňových certifikátů, pokud tyto náklady prokazatelně vznikly v rámci produkce realizované na území Lucemburska. Dřívější lucemburský systém daňových úlev nevyžadoval, aby byl výrobce domácího původu nebo měl v Lucembursku stálé sídlo, pokud byla podstatná část rozpočtu daného filmu spotřebována v Lucembursku. Do konce devadesátých let byl systém CIAV uplatňován automaticky, dnes však funguje selektivně, s tím, že vláda vydává certifikáty pouze společnostem, které již obdržely formální souhlas od Národního fondu pro podporu audiovizuální produkce (Fonds national de soutien à la production audiovisuelle). Produkční činnost dosáhla v současnosti v Lucembursku nejvyšších hodnot od zavedení tohoto systému.

Význam daňových úlev pro budování či přežití filmového průmyslu ovšem nelze přeceňovat. V Nizozemsku byly daňové pobídky zavedeny v roce 1997. Nizozemská filmová federace ovšem namítá, že daný systém zvýhodňuje výhradně zahraniční výrobce a nepříspěvá rozvoji domácí infrastruktury filmového průmyslu.⁹⁷⁾ Tato kritika může platit i pro jiná teritoria.

Konkurence a koordinace

V celoevropském měřítku způsobilo zavedení nových nástrojů určených ke stimulaci investic do filmové výroby zesílení konkurenčního zápasu o zahraniční investice mezi jednotlivými teritorii. Koncem devadesátých let byla německá spolková země Severní Porýní-Vestfálsko (NRW) natolik úspěšná v přetahování filmařských projektů ze sousedního Nizozemska prostřednictvím svých subvencí, že si nizozemské filmové společnosti podaly stížnost u Evropské komise. Zajímavé je, že současný celoevropský trend směřuje k přijetí systému obdobného přístupům praktikovaným Severním Porýním – tzn. nastaveným na pomoc výrobcům při udržování plynulého dlouhodobého provozu spíše než na podporu jednorázových projektů – anebo nějakého systému podle vzoru francouzských společností SOFICA.

Podmínky definující charakter subvenčních systémů mají všude v Evropě tendenci k vazbě na konkrétní národní myšlenkové a zájmové okruhy, k zahleděnosti dovnitř a k podpoře domácích produkcí. Jak uvádí *Screen Digest*, každé teritorium si i nadále „zárlivě střeží vlastní pobídkové mechanismy a otevírá se navenek [pouze] v případech koprodukcí“, a proto se zdá, že celoevropská koordinace pobídek je stále ještě v nedohlednu.⁹⁸⁾

Objevují se však i známky toho, že některé z těchto systémů začínají být připravené otevřít své subvenční fondy širší regionální ekonomice a vykročit směrem k výraznější „europeanizaci“. Tak například francouzský systém – nejpropracovanější evropská subvenční soustava, jež má zároveň pověst systému nejobtížněji přístupného zahraničním producentům – byl nedávno podroben revizi s cílem umožnit, prostřednictvím složitého bodového mechanismu, evropským produkcím (jež dosáhnou celkem pětadvaceti bodů)

97) Dutch Tax Break Extended During Review. *Screen Digest* 2000 (říjen), s. 293.

98) Toward a Single European Market in Film. *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 261–262.

přístup k jeho fondu produkčních subvencí. To má ovšem samo o sobě ještě daleko k návrhu předloženému v roce 1996 Klubem evropských producentů (Club des Producteurs Européens / European Producers Club) na přijetí opatření umožňujícího producentům sídlícím v zemích s fungujícím systémem automatických subvencí přístup k podporám jiných takových zemí, za předpokladu, že jejich filmy bude možno označit za evropské (s použitím bodového systému podobného systému Eurimages zavedenému Radou Evropy).⁹⁹⁾

Financování televize

Televizní stanice jsou dnes v Evropě nejvýznamnějšími zdroji financování kinematografie. V několika zemích mají televizní společnosti ze zákona povinnost odvádět přímé příspěvky do rozpočtů stávajících filmových fondů. Způsob investování televizních společností do filmové výroby se liší podle jednotlivých zemí a společností, přičemž tu lze hovořit o třech základních formách: koprodukcí, předprodeji a akvizici práv (zpravidla na jedno či dvě uvedení v době po uvedení filmu do kin). Cena je v posledním případě obvykle stanovena na základě kasovního úspěchu dotyčného filmu.

Ve Francii jsou televizní společnosti pobízeny k investování tím, že jim postavení koproducenta umožňuje uvádět filmy v dřívějších termínech. Od devadesátých let investuje pětice francouzských pozemních televizních kanálů povinně minimálně tři procenta svého celkového obrátu do filmové výroby. V zájmu zajištění nezávislosti producentů na televizních společnostech se mohly televizní kanály účastnit koprodukcí výlučně prostřednictvím specializovaných poboček a jejich podíl nesměl přesáhnout 50 procent celkového rozpočtu daného filmu, nebo francouzského podílu na tomto rozpočtu. Nejrozsáhlejší investice zatím do filmové produkce ve Francii vložila kódovaná placená televize Canal Plus.¹⁰⁰⁾ Na činnost Canal Plus, která investuje kolem 20 procent svého celkového obrátu do filmových akvizic, je přitom uplatňována zvláštní právní norma pro celovečerní filmy. Od roku 1993 bylo 60 procent částek vydávaných společnostmi Canal Plus na akvizici filmových práv určeno na pořizování evropských filmů a z toho 45 procent na francouzsky mluvené filmy.

Ve Francii investují všechny televizní společnosti do celovečerních filmových debutů i do vysokorozpočtových snímků. Rozdíly mezi profily jednotlivých stanic, jež byly v polovině devadesátých let zjevné,¹⁰¹⁾ se dnes zdají být méně nápadné. Stává se ovšem, že soukromé televizní společnosti dají přednost rozsáhlým investicím do nejnákladnějších

99) Klub producentů také vyzval k přijetí padesátiprocentní kvóty na uvádění evropských filmů v televizi (něco podobného je i obsahem evropské směrnice „Televize bez hranic“ z roku 1989 („Television without Frontiers“, TVWF) a ke sjednocení koprodukčních pravidel (na základě společně vypracované definice pojmu evropský film).

100) Canal Plus investoval během roku 1999 celkem 930 franc. franků do výroby 140 filmů (v roce 1998 to bylo 917,8 milionu FF a 117 filmů). Jeho konkurent TPS (existující od roku 1997) investoval 104 milionů FF do výroby 19 filmů. Celkový objem investic vynaložených pětici pozemních kanálů činil 557 milionů FF (v roce 1998 to bylo 641 milionů). Viz *CNC Info* 2000, č. 276 (květen), s. 43.

101) Anne Jäckel, „Broadcaster“ Involvement in Cinematographic Co-productions. In: Michael Scriven – Monia Lecomte (eds.), *Television Broadcasting in Contemporary France and Britain*. Oxford: Berghahn Books 1999, s. 182.

produkcí. Například TFI přispěla 22 miliony francouzských franků do dvousetmilionového rozpočtu filmu v produkci Gérarda Depardieua VATEL (Roland Joffé, 2000, Francie/USA) a 33 milionů franků do stotřináctimilionového rozpočtu PRINCE Z TICHOMOŘÍ (Alain Corneau, 2000, Francie/Španělsko). Na druhé straně však deset z jedenadvaceti filmů, do nichž tento soukromý kanál investoval, byly režisérské debuty.

V Belgii přispívají na financování kinematografie rovněž veřejnoprávní i soukromé (včetně kabelových) televize a v Nizozemsku musí televizní stanice přispívat na financování filmové tvorby prostřednictvím složitého systému přes koprodukční fond. Podobně i švýcarská veřejnoprávní televize má s filmovým průmyslem uzavřenou dohodu stanovící výši její podpory filmovým výrobcům ve formě koprodukcí. Španělské televizní společnosti od roku 1999 povinně investují pět procent svého obrátu do evropské filmové a audiovizuální produkce, a do kinematografie začaly investovat i noví operátoři Via Digital a Canal Satellite. V Německu přispívají televizní společnosti ZDF a ARD do rozpočtu Filmförderungsanstalt (FFA), jež je hlavní veřejnou subvenční institucí. V porovnání s Francií jsou zde příspěvky televizních společností (v roce 1997 18,8 milionu marek) daleko méně podstatné. Přitom ale filmy, do nichž už investovala televize, obvykle dostávají navíc i státní subvence.

Italská veřejnoprávní televizní společnost RAI má povinnost investovat část svých příjmů do filmové produkce a v roce 2000 zřídila vlastní filmovou odnož, RAI Cinema, jež se zabývá výrobou a mezinárodním prodejem.¹⁰²⁾ Poté, co firma Fininvest Silvia Berlusconiho vydala obrovské částky na získání práv na americké filmy, bylo v roce 1994 rozhodnuto, aby kódované placené televizní kanály odevzdávaly 10 procent ze svých ročních zisků na potřeby národní filmové produkce. Podle odhadů činí příspěvky italských televizních společností 40 procent z celkové výše financí vynaložených v Itálii na filmovou výrobu.¹⁰³⁾

V Británii nepodléhají televizní společnosti žádné povinnosti investovat do filmové produkce, tamní Channel 4, který zahájil činnost už v roce 1982, však má dlouholetou tradici v zadávání filmových projektů. Během devadesátých let ho v tom začaly následovat i BBC a nezávislé televizní stanice. V roce 1999 získalo 25 filmů britských výrobců podporu od domácích i zahraničních televizních společností. Nejaktivnější byly v této oblasti FilmFour a BBC Films, jejichž investice činily v prvním případě 44 milionů liber na deset filmů a v druhém případě 21,32 milionu liber na sedm filmů. V Irské republice poskytuje veřejnoprávní televizní společnost RTÉ subvence na tvorbu celovečerních filmů prostřednictvím přímých investic nebo nákupu vysílacích práv. V posledních letech se však

[RTÉ] stala terčem kritiky ze strany filmařů za nedostatek angažovanosti ve prospěch irské celovečerní filmové tvorby. Na svou obranu uvedla, že náklady na výrobu hodiny celovečerního snímku jsou často podstatně vyšší než cena špičkového televizního hraného seriálu – přičemž sledovanost je v druhém případě vyšší.¹⁰⁴⁾

Podobná napětí a obavy panují i v jiných evropských zemích.

102) Booming Times for Italian Production. *Screen Digest* 2000 (duben), s. 103.

103) E. Dubet, c. d., s. 227.

104) R. Barton, c. d., s. 5.

Výjimečné postavení mezi evropskými televizními společnostmi zaujímá francouzsko-německý kulturní kanál ARTE, a to jak pro svou podporu „kulturně hodnotných“ (*cultural*) filmů, tak pro své investice do evropských koprodukcí. Tento kanál investuje do evropských koprodukčních projektů valnou část svého nevelkého rozpočtu.¹⁰⁵⁾ Od zahájení provozu v roce 1990 se ARTE podílela na akvizicích práv, zadávání projektů a koprodukcích více než 200 filmů. Jsou mezi nimi snímky režírované filmovými tvůrci bezmála všech evropských národností. Řada z nich jsou koprodukce různých evropských zemí. Patří mezi ně například Angelopoulosova ODYSSEOVA CESTA (1995, Řecko/Francie/Itálie/Německo/VB), film Alaina Berlinera MŮJ RŮŽOVÝ ŽIVOT (1997, Francie/Belgie/VB/Švýcarsko), snímek Petera Greenawaye DÍTĚ Z MACONU (1993, VB/Francie/Německo/Nizozemsko), film Alexeje Germana CHRUSTALJOVE, VŮZ!, Akiho Kaurismäkiho LENINGRADŠTÍ KOVBOJOVÉ POTKÁVAJÍ MOJŽÍŠE (1994, Finsko/Francie/Německo), Ademira Kenoviče DOKONČENÝ KRUH (1997, Bosna-Hercegovina/Francie/Nizozemsko), Michaela Hanekeho PIANISTKA (2001, Rakousko/Francie/Německo), Luciana Pintilieho NEZAPOMENUTELNÉ LÉTO (1994, Rumunsko/Francie) a PŘÍLIŠ POZDĚ (1996, Francie/Rumunsko), či Larse von Triera PROLOMIT VLNY (1996, Dánsko/Švédsko/Francie/Nizozemsko/Itálie) a TANEC V TEMNOTÁCH (2000, Dánsko/Německo/Nizozemsko/USA/VB/Francie/Švédsko/Itálie/Finsko/Island/Norsko).

Televize se stala významným zdrojem financování celovečerních filmů i ve střední a východní Evropě. Domácí celovečerní filmy se tu považují za vysoce atraktivní prime-timovou programovou náplň a televizní společnosti tedy ochotně investují s cílem získávat budoucí vysílací práva.¹⁰⁶⁾ Většina tamních teritorií zavedla zákonné úpravy vymezující objem investic televizních společností do domácí filmové tvorby. Například v Polsku se na filmové produkci podílejí oba státní televizní kanály, a také většina českých a slovenských filmů je tou či onou formou financována z televizních zdrojů.¹⁰⁷⁾ V zemích potýkajících se s hlubokou hospodářskou krizí (jako Bulharsko či Rumunsko) ovšem nejsou investice do kulturní tvorby a zavádění příslušných legislativních opatření v kulturní oblasti prioritou.

Evropské společnosti investující do nových kódovaných placených televizních kanálů se propracovaly do postavení silných hráčů (např. Canal Plus ve Francii, BskyB v Británii, Nethold /dnes spojená s Canal Plus/ a Kirch v Německu) a projevují živý zájem o filmovou produkci. Spojují tak síly se zavedenými produkčními společnostmi nebo zřizují vlastní produkční divize, jakou je třeba Studio Canal společnosti Canal Plus. Několik televizních společností dnes investuje do filmů jiných evropských zemí. Tak německé WDR a CLT-Ufa a francouzské TF1 a Canal Plus investovaly koncem devadesátých let do britských filmů.

Ať už s pomocí státní legislativy, nebo pobídek či bez nich se dnes televizní společnosti a mediální skupiny staly předními investory do evropských kinematografií. Existují však i doklady nasvědčující tomu, že televizní společnosti začínají zájem o kinematografii

105) V roce 1998 investovala ARTE 49,7 milionů FF do jednadvaceti celovečerních filmů. Viz E. D u b e t. c. d., s. 226.

106) D. I o r d a n o v a, East Europe's Cinema Industries Since 1989, s. 50.

107) Tamtéž.

poněkud ztrácet. Ze zprávy zveřejněné nedávno francouzským regulačním orgánem, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), vyplývá, že francouzské televizní společnosti dnes jen zřídka zařazují soudobé francouzské filmy do svého prime-timového programu. V reakci na tuto zprávu CSA dovozuje Elisabeth Lequeretová v revue *Cahiers du cinéma*, že televizní společnosti nyní jeví menší zájem o filmovou produkci, před níž dávají přednost investicím do sportu, televizních seriálů a talk show.¹⁰⁸⁾ Konstatuje, že se situace čím dál víc vyvíjí tak, že už jen kódované placené kanály zaujímají pozitivní přístup k filmovému provozu, tedy kinům jakožto důležité „výkladní skříni“ pro předvádění filmů, které pomáhají financovat.

Koprodukce a kofinancování

Jak bylo uvedeno výše, jen nemnoho filmů produkováných v současné době v Evropě je financováno výhradně jedinou produkční společností. Většinou se jedná o koprodukce. Termín koprodukce je ovšem zhusta zneužíván: může označovat jakoukoli formu finanční účasti (předprodej práv televizní stanici, kinodistributorovi či některému zahraničnímu teritoriu), nebo tvůrčí a finanční spolupráci mezi několika výrobci (včetně televizních společností). V posledních letech jsou dohody o finanční spoluúčasti oblíbenější než nepružné mezistátní koprodukční dohody.

Všechny evropské státy mají uzavřené bilaterální nebo multilaterální koprodukční dohody, podle nichž musí být technické a tvůrčí přínosy v souladu s finančním vkladem.¹⁰⁹⁾ Z iniciativy Rady Evropy došlo v říjnu 1992 k doplnění těchto dohod o Evropskou úmluvu o filmové koprodukci (European Convention on Cinematographic Co-Production). Cílem úmluvy bylo zjednodušení stávajících tripartitních koprodukčních dohod a starých bilaterálních dohod, jež byly často pokládány za nepružné.¹¹⁰⁾ Podle této úmluvy, přijaté Radou Evropy, se termín „evropské filmové dílo“ vztahuje na filmy splňující podmínky stanovené v jejím dodatku II. Film je kvalifikovatelný jako „evropské filmové dílo“, jestliže obsahuje „evropské prvky“, a to v počtu minimálně patnácti z devatenácti možných bodů. Zmíněné prvky byly bodově hodnoceny podle následujících kritérií:

- tvůrčí skupina (sedm bodů): režisér a scenárista (po třech bodech), hudební skladatel (jeden bod);
- herecká skupina (šest bodů): první role (tři body), druhá role (dva body), třetí role (jeden bod) – měřeno podle počtu odpracovaných dní;

108) Elisabeth Lequeret, *Le cinéma enchainé. Cahiers du cinéma* 2000 (červenec/srpen), s. 46–48.

109) Francie má uzavřeno více než čtyřicet koprodukčních smluv se zeměmi ve všech částech světa. Jakkoli mohou být oficiální státní koprodukční dohody přežitkem, země – s významnou výjimkou USA – takové mezivládní úmluvy nadále uzavírají. Irsko podepsalo v 90. letech dohodu s Francií, zatímco jiné země (včetně Belgie, Itálie a Británie) své koprodukční smlouvy revidovaly tak, aby se do nich dala zapracovat ustanovení o společném financování.

110) Existuje-li mezi dvěma zeměmi nějaká bilaterální dohoda, pak je dosud platná. Jestliže se na nějakém projektu podílejí více než dva výrobci z různých členských zemí, pak má tato Konvence prioritu před jakoukoli bilaterální dohodou.

– skupina techniky a řemesel (šest bodů): kameraman, zvukař, střihač, architekt/výtvarník, ateliér nebo místo natáčení a místo postprodukčních prací (po jednom bodu).¹¹¹⁾

I pokud projekt nedosáhl patnácti bodů, mohl se ještě kvalifikovat, došlo-li se k závěru, že dané dílo odráží evropskou svébytnost. V úmluvě nebyly zakotveny žádné jazykové požadavky a do projektů mohly investovat až 30 procent i země, jež nebyly členy Rady Evropy.

Tato úmluva byla vypracována se záměrem stimulovat evropskou koprodukční činnost vytvořením rámce umožňujícího multilaterálním koprodukcím s účastí tří a více členských států přístup ke státním subvencím v každé ze zúčastněných zemí.

Její ustanovení mohla vstoupit v platnost až v okamžiku, kdy byla ratifikována pěti zeměmi (z toho nejméně čtyřmi členskými státy Rady Evropy). I když se multilaterální dohody staly běžnou formou financování kinematografie, evropští producenti se do podepisování úmluvy nijak nehrnuli. Nakonec vstoupila v platnost až 1. dubna 1994, poté co ji podepsaly Dánsko, Švýcarsko, Švédsko, Lotyšsko a Británie. Jednou z příčin počátečního váhání v přístupu k úmluvě byla skutečnost, že vlastní podpůrný program Rady Evropy Eurimages nepožadoval po koprodukcích ucházejících se o jeho subvenční příspěvek, aby odpovídaly příslušným ustanovením úmluvy. Úmluva se patrně dodnes těší největší oblibě v menších evropských teritoriích, jež nemají uzavřené bilaterální dohody s většími zeměmi.

Tabulka č. 5. Procentuální podíl koprodukcí (se všemi zahraničními partnery) na úhrnu produkcí (1988 – 1998)¹¹²⁾

	1988	1994	1995	1996	1997	1998
Rakousko	11,1	30,0	5,3	13,3	20,0	41,7
Belgie	73,3	75,0	100,0	75,0	83,3	85,7
Dánsko	12,5	21,4	30,8	38,1	30,4	66,7
Finsko	21,4	36,4	50,0	20,0	10,0	87,5
Francie	32,1	47,0	55,3	44,8	47,2	44,3
Německo	14,0	19,3	41,3	34,4	23,0	25,2
Řecko	6,7	83,3	94,4	50,0	62,5	
Irsko	60,0	11,8	18,2	66,7	27,3	
Itálie	16,9	25,3	20,0	22,2	18,4	14,1
Lucembursko				100,0	100,0	
Nizozemsko	11,1	25,0	44,4	37,5	46,7	27,8
Portugalsko		77,8	78,6	75,0	30,8	
Španělsko	14,3	18,2	37,3	27,5	31,3	21,7
Švédsko	33,3	24,0	86,7	83,3	13,8	35,0
Velká Británie	5,0	45,7	47,4	46,8	37,0	

111) Terminologie dle českého překladu – viz online:

<http://www.radaevropy.cz/dokumenty/Sm00_026.pdf> (pozn. red.).

112) Zdroj: *Screen Digest* 1999 (květen), s. 133.

Dohody o koprodukcí nebo finanční účasti dnes tvoří významný podíl filmových produkcí v evropských zemích (viz tab. č. 5). Bez koprodukcí by mnohé malé země neměly vlastní filmový průmysl. Koprodukce jsou v pozadí valné části filmové tvorby zemí, jako jsou Belgie, Řecko, Lucembursko či Portugalsko. V situaci, kdy v celé Evropě dochází k růstu postprodukčních nákladů, pocítují všechny země potřebu rozdělit finanční břemeno filmové produkce mezi více účastníků.

Colin Hoskins a kol. uvádějí následující seznam výhod mezinárodních koprodukcí:

- sdružování finančních zdrojů;
- přístup k pobídkám a subvencím poskytovaným cizím státem;
- přístup na trhy partnerů;
- přístup na trhy třetích zemí;
- přístup k projektům iniciovaným partnery;
- kulturní cíle;
- žádané zahraniční exteriéry;
- nižší vstupní náklady v partnerských zemích;
- čerpání znalostí od partnerů.¹¹³⁾

Mezi nevýhody koprodukční činnosti patří vyšší náklady na koordinaci daného projektu, byrokratické překážky ze strany vlád, ztráta rozhodovacích pravomocí a kulturní svébytnosti, oportunistické chování zahraničních partnerů a možnost, že partner může ze stávající spolupráce těžit do té míry, že se z něho v budoucnu stane vážný konkurent. Výrobci v menších zemích mají obavy zejména z inflačních efektů koprodukcí. Sharon Stroverová argumentuje i tím, že logistická stránka výroby probíhající v součinnosti se zahraničními partnery, „a to zejména, jsou-li ve hře různé jazyky a rozdílné přístupy k práci, vytváří tlaky ve prospěch určitých produkčních metod a určitých obsahových hledisek, jež jsou v rozporu se zachováním jakékoli svébytnosti či ‚národního‘ ducha“.¹¹⁴⁾

Rozšířené využívání koprodukcí vedlo k tomu, že menší teritoria se často spojují s většími sousedy (např. Francií, Německem, Španělskem či Británií). Kromě toho, že skandinávské země stále tvoří jasně ohraničenou pospolitost, spojují se i s dalšími oblastmi, a to jak na východě (Estonsko, Maďarsko), tak na západě (Skotsko). Španělsko dnes těží z rozsáhlého hispanofonního a kulturně spřízněného mimoevropského trhu, a rozvíjí projekty ve spolupráci s Latinskou Amerikou.

V Británii vznik Evropského koprodukčního fondu počátkem devadesátých let spolu s úsilím vyvíjeným poradním sborem British Screen nijak významně nepřispěl ke změně tradiční tendence britských producentů vyhledávat partnery spíš za Atlantikem než na druhé straně průlivu La Manche. Jelikož však evropští filmoví financieři jeví čím dál výrazněji zájem pouze o filmy s reálnou perspektivou investiční návratnosti, zejména pak o takové, jež prokáží schopnost proniknout na obrovský anglofonní trh, získává Británie na atraktivitě pro investory a producenty z kontinentální Evropy.

113) C. Hoskins – S. McFayden – A. Finn, c. d., s. 104.

114) Sharon Strover, Institutional Adaptations to Trade: The Case of U.S.-European Co-productions. Referát přednesený na Turbulent Europe Conference, pořádané v National Film Theatre v Londýně (19. – 22. 7. 1994).

Velká poptávka je vzhledem k velkorysému systému státních subvencí a pobídek zavedenému ve Francii i po koprodukcích s účastí francouzských producentů, takže musí čas od času zasahovat CNC, aby zajistila postup všech zúčastněných v souladu s pravidly. Tak například v roce 1995 vedla disproporce mezi francouzskými a britskými investicemi k dočasnému pozastavení koprodukcí mezi oběma zeměmi, neboť CNC trvala na striktním dodržování zásady „reciprocity“.

Partnerství mezi Východem a Západem

V devadesátých letech rostl význam mezinárodní finanční účasti pro kinematografie střední a východní Evropy. Francie je tu hlavním partnerem Maďarska, Rumunska a České Republiky. Největším koprodukčním partnerem Polska je Německo, a Řecko se přednostně zapojuje do projektů s partnery v balkánském regionu.¹¹⁵⁾ Přitom však někteří koprodukční partneři dokáží v rámci networkingových aliancí, jež tu vznikly, diktovat podmínky spolupráce důrazněji než jiní. Podle Martina Ledinského, delegáta za Svaz mladých maďarských filmových tvůrců na semináři Východ-Západ, pořádaném v roce 1992 ve Vídni, existují tři typy koprodukcí mezi Východem a Západem. První typ představují situace, kdy na východoevropské země nepřipadá sebemenší díl tvůrčího vkladu a tamní producenti jsou využíváni čistě jen jako dodavatelé laciných výrobních prostředků. Druhým typem je takzvaný „europudink“, hybridní směs tvůrčích a kulturních vkladů, v níž využití mnohojazyčného hereckého obsazení a mezinárodních exteriérů prozrazuje mnohonárodní finanční zajištění daného filmu. Konečně pak jsou tu koprodukce zpracovávající látky, jež jsou vysoce aktuální na Východě, mají však malou naději na distribuční úspěch na Západě. U této třetí alternativy západní producenti obvykle projeví zájem pouze tehdy, jsou-li rizika spojená s takovým projektem pokryta nějakým vládním programem nebo evropským, případně celoevropským subvenčním fondem.

V zemích bývalého východního bloku je tempo změn pomalé a situace zdaleka není všude stejná. Podle Anny Franklinové „dosud nacházíme nejúspěšnější filmové průmysly v těch zemích, jejichž demokratické vlády projevují legislativní a fiskální angažovanost“.¹¹⁶⁾ Pro tyto kinematografie jsou „koprodukce a s ní spojená jistota zahraniční distribuce“ nesmírně důležité. Podle šéfa marketingu společnosti Space Films – jednoho z čelných výrobců a distributorů českých filmů (mimo jiné i držitele Oscara a Zlatého globu z roku 1997, snímku KOLJA) – jsou koprodukce „jedinou komerčně schůdnou alternativou pro budoucnost českých filmů“.¹¹⁷⁾ Investice do filmů vyráběných ve střední a východní Evropě se zapojením místních tvůrců dnes s jistou dávkou pomoci ze Západu zaznamenávají vzestup. Jedině ruskému režiséru Nikitu Michalkovovi se však zatím podařilo dát dohromady rozpočet souměřitelný s hollywoodskou produkcí. Jeho film LAZEBNÍK SIBIŘSKÝ (1999), francouzsko-rusko-česko-italská koprodukce natočená v anglické a ruské verzi, prý stál 49 milionů USD, z čehož dvě třetiny dodal francouzský koproducent Michel Seydoux (Caméra One).

115) D. I o r d a n o v a, East Europe's Cinema Industries Since 1989, s. 51.

116) Anna F r a n k l i n, Bloc Busters. *Screen International* 1996 (16. 2.), s. 22.

117) Tamtéž.

Tabulka č. 6. *Filmy podpořené fondem ECO (1990–1997)*¹¹⁸⁾

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Počet filmů	3	12	11	15	4	12	3	5
Výše podpory z fondu ECO (v mil. FF)	10	13	16	12	12	12	12	
Celková výše francouzských investic	17,37	53,45	57,59	50,10	21,43	48,59	14,96	15,54
Celková výše investic (v mil. FF)					41,10	101,52	26,29	32,26

Francie v roce 1990 založila fond ECO (Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale), zaměřený na pomoc kinematografiím zemí bývalého východního bloku zápasícím o přežití. Ze svého ročního rozpočtu kolem 10 milionů francouzských franků přispěl fond ECO v letech 1990 až 1997 na výrobu 65 celovečerních filmů (viz tab. č. 6).¹¹⁹⁾ Pod francouzským patronátem byly téměř všechny filmy vznikající s podporou ECO natáčeny v domovských zemích režisérů a nebyly francouzsky mluvené. Pro rumunského režiséra Luciana Pintilieho (*DUB*, 1992, Francie/Rumunsko), ruské filmové tvůrce Vitalije Kanijevského (*NEZÁVISLÝ ŽIVOT*, 1992, Francie/Rusko) a Pavla Lungina (*LUNAPARK*, 1992, Francie/Rusko), a litevského režiséra Šarunase Bartase (*FEW OF US*, 1996, Portugalsko/Francie/Německo/Litva) představoval tento fond nedocenitelný zdroj finančních prostředků.¹²⁰⁾ Mnohé z filmů vzniklých s podporou fondu ECO vzápětí získalo ceny na různých domácích i zahraničních filmových festivalech. V roce 1996 Francie ohlásila své rozhodnutí o zrušení fondu vzhledem k existenci celoevropského programu Eurimages i vzhledem k projevům ekonomického zotavování probíhajícího tehdy v některých zemích.

Výroba anglicky mluvených filmů

Zdá se, že začíná panovat čím dál širší shoda v názoru, že založení konkurenceschopného evropského filmového průmyslu závisí na schopnosti produkovat snímky s vyššími rozpočty, které se mohou spolehnout na pokrytí svých nákladů zisky z dalších mezinárodních teritorií. Komerčně ambicióznější výrobci ve velkých i malých zemích argumentují tím, že budoucnost mají produkce schopné přesáhnout hranice. V důsledku toho dochází k růstu investic do anglicky mluvených filmů, a to vzdor obavám o ztrátu kulturní svébytnosti vyjadřovaným nezávislými producenty z neanglofonních teritorií. Každá ze zemí s významnou kinematografií, v nichž není angličtina prvním jazykem, dnes vyrábí

118) Zdroj: *CNC Info* 2001, č. 280 (květen). Viz online:

<http://www.cnc.fr/b_actual/r5/ssrub5/bilancine/metho.htm> (cit. 29. 3. 2001).

119) Francouzská spolupráce s východní Evropou nebyla úplně nezištná, jelikož v jejím rámci měly podle ustanovení ECO francouzské finanční prostředky plynout do pokladny francouzské produkční společnosti anebo měla postprodukce probíhat ve francouzských studiích.

120) A. J ä c k e l, Cultural Cooperation in Europe: The Case of British and French Cinematographic Co-productions with Central and Eastern Europe. *Media, Culture and Society* 9, 1997, č. 1, s. 111–120.

anglicky mluvené filmy. V řadě případů podporuje rozvoj této mezinárodně orientované filmové tvorby přímo i nepřímo stát.

Koncem osmdesátých a začátkem devadesátých let pobídlo tehdejší uvolnění francouzské legislativy regulující výrobu anglicky mluvených filmů zahraniční výrobce k investicím do vysokorozpočtových francouzských filmů s účastí britských výrobců a amerických financí, obsahově ovšem jen málo souvisejících s Francií. Z příkladů tu lze uvést filmy *MEDVĚD* Jeana-Jacquesa Annauda (1988, Francie), *MAGICKÁ HLUBINA* Luka Bessonna (1988, Francie) a *1492: DOBYTÍ RÁJE* Ridleyho Scotta. Po protestech ze strany francouzského filmového průmyslu došlo ke zpřísnění legislativy, ovšem pouze na pár let, než se znovu uvolnila a umožnila zařazení anglicky mluvených snímků režirovaných francouzskými tvůrci s využitím francouzských technických či tvůrčích kapacit do kategorie „francouzských filmů“ (byť s nižším nárokem na subvence).¹²¹⁾ V roce 2000 tak bylo natočeno v angličtině deset filmů vzniklých z „francouzské iniciativy“.

Národní i evropské legislativní nástroje a směrnice jsou příliš malou překážkou, aby dokázaly zabránit velkým hráčům na evropském trhu v uzavírání obchodů s americkými společnostmi, zahrnujících investice ohromných částek do produkcí s mezinárodním dosahem. Fondy sídlící v Německu začaly financovat anglicky mluvené filmy, a to v minulosti nevídaným tempem: v období mezi koncem roku 1999 a podzimem 2000 údajně patnáctka největších soukromých investičních fondů (z oblasti filmu a televize) koprodukovala nebo kofinancovala výrobu 124 amerických filmů při celkových nákladech ve výši 1 miliardy euro.¹²²⁾ Čím dál víc anglicky mluvených filmů se točí ve Skandinávii, a také větší italské a španělské společnosti vyrábějí nebo koprodukují anglicky mluvené filmy.

Formy evropsko-americké koprodukce a finanční spoluúčasti

Navzdory hlasitým protestům proti nadvládě Hollywoodu a obavám o ztrátu tvůrčího vlivu na filmy financované společně s americkými partnery Evropa obecně vítá americké investice, přičemž Evropané sami investují do amerických filmů i amerického filmového průmyslu. Souběžně s úsilím amerických distributorů o udržení si svého podílu na trhu v zámořských teritoriích v současné době většina velkých amerických společností zřídila v Evropě vlastní produkční základny a podniká zde. Vedle snímků nejvyšší kategorie se specializovaní distributoři (Miramax, Fox Searchlight, Paramount Classics, Sony Classics, Fine Line Features) věnují i produkci a získávání práv na zahraniční filmy s nižšími rozpočty. Tak například 20th Century Fox v roce 1997 prostřednictvím své specializované pobočky Fox Searchlight financoval filmový hit vzniklý v britské produkci *DONAHA!* (Peter Cattaneo, 1997, VB/USA). Disney má uzavřené smlouvy na první náhledy v Británii, Německu, Nizozemsku a Itálii.

121) To vyvolalo obavy, že francouzský fond by nejen financoval filmy, které „neodrážejí francouzského tvůrčího ducha a kulturu“, ale stal by se i centrálním zdrojem financí pro francouzské a zahraniční obchodní zájmy. Viz M. D a n a n, c. d., s. 80–81.

122) Philibert V i t a l, Une Sofica franco-allemande est-elle réalisable? *Le Film français* 2001 (12. 1.), s. 14.

Americké společnosti sehrály důležitou úlohu v britských produkcích. Celkový objem investic do americko-britských filmů dosáhl v roce 1996 rekordní výše 350,6 milionu liber. V průběhu roku 1999 investovaly americké společnosti do devatenácti filmů, jejichž souhrnný rozpočet činil 303,64 milionu liber. Z toho připadalo 92 milionů liber na investice vložené společnostmi Universal Pictures a DreamWorks SKG do filmu GLADIÁTOR (Ridley Scott 2000, USA). Dalších asi 50 milionů liber tvořil vklad společnosti United Artists do bondovky JEDEN SVĚT NESTAČÍ (Michael Apted 1999, VB/USA) ze stáje EON Productions. DreamWorks rovněž podepsala smlouvu s Aardman Animations (VB) na mimoevropská práva na trojici animovaných filmů počínaje snímkem SLEPIČÍ ÚLET (Peter Lord a Nick Park, 2000, VB/USA). Jak ovšem konstatují pozorovatelé britského filmového průmyslu, americké investice mají fluktuální charakter, což je způsobeno řadou faktorů, zejména vývojem směnného kurzu.¹²³⁾

Po neúspěchu francouzských společností (Le Studio Canal Plus, Ciby 2000, Crédit Lyonnais) v Hollywoodu na počátku devadesátých let změnilly francouzské konglomeráty taktiku a začaly si budovat těsné svazky s americkými partnery s cílem investovat do „globálních filmů“. Nejambicióznější byla v tomto podnikání firma Canal Plus – v roce 2000 vytvořila alianci s francouzským distributorem Bac Films, získala kontrolu nad německou firmou Tobis, podepsala smlouvu o právu na první náhled s britskou společností Eclipse, a vytvořila joint venture s americkou skupinou Michaela Ovitze Artists Production Group (s plánem vyrobit v nadcházejících třech letech patnáct filmů pro mezinárodní trh). Od okamžiku fúze společnosti Canal Plus s Vivendi a Universal tvrdí francouzští řídicí filmoví činitelé ve Vivendi Universal, že ve filmech s celosvětovou působností budou ve větší míře využívat evropské tvůrčí pracovníky a že budou v Evropě točit větší množství vysokorozpočtových snímků, jejichž zisky pak poplynou zpět do evropské kinematografie. Pozorovatelé filmového průmyslu dosud čekají na první náznaky plnění těchto příslibů.

Závěr

Ian Christie v roce 1989 poznamenal, že jednota, na niž aspirují evropské kinematografie, by měla být strategicky založená a vycházet spíše z „komerčních požadavků“ než ze společného kulturního zázemí.¹²⁴⁾ Existují některé doklady, z nichž vyplývá, že právě k tomu nyní dochází. Stávající formy finanční spoluúčasti včetně koprodukcí probíhajících na základě oficiálních dohod nebo s podporou evropských (MEDIA) či panevropských (Eurimages) iniciativ přispívají k oživení filmové produkce jak co do kvantity, tak co do rozpočtových ukazatelů. Zvýšené tempo rozvoje kódovaných placených televizních programů a videotrhu by mělo evropským producentům – stejně jako tomu bylo v uplynulých desetiletích u producentů amerických – poskytnout ekonomické zázemí umožňující daleko větší nárůst investic do „komerční“ filmové produkce.¹²⁵⁾

123) Viz E. Dyja, c. d., s. 23; Terry Hott, UK Film, Television and Video: Overview. In: E. Dyja (ed.), *BFI Film and Television Handbook 1996*. London: BFI 1996, s. 27.

124) Cit. dle John Hill, *The Future of European Cinema: The Economics and Culture of Pan-European Strategies*. In: John Hill – Martin McLoone – Peter Hainsworth (eds.), *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. London: BFI 1994, s. 67.

125) David Waterman – Krishna P. Jayakar, *The Competitive Balance of the Italian and American Film Industries*. *European Journal of Communication* 15, 2000, č. 4, s. 504.

Opatření zaváděná národními vládami na pomoc filmovému podnikání zaznamenávají pohyb směrem k pobídkám, jež nahrazují přímé subvence. Tento trend posiluje soukromé investice do evropských kinematografií. Jak uvedl *Screen Digest*:

Vlády si uvědomily, že filmy jsou velký byznys a vynikající propagační nástroje působící ve prospěch jejich zemí. Filmová ekonomika je dnes složitou množinou pobídek a stimulů, přičemž všechny usilují o přivábení čím dál vybíravějších výrobců a v dalším plánu pak i turistů.¹²⁶⁾

Zavedení eura by mělo znamenat další pomoc pro investiční činnost: „V oblasti filmové produkce a distribuce se dá očekávat, že země eurozóny budou ochotněji vzájemně spolupracovat, čímž dojde k usnadnění vzniku koprodukcí, spojování sil a realizace prodejů do ostatních zemí eurozóny.“¹²⁷⁾ Pro americké a další zahraniční investory bude společná měna rovněž znamenat snížení míry finanční nejistoty plynoucí z praxe plovoucích směnných kurzů.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Anne Jäckel, *European Film Industries*.
London: British Film Institute 2003, s. 18–66.

Poznámka o autorce:

Anne Jäckelová působí jako hostující vědecký pracovník na Fakultě jazyků a evropských studií při Západoanglické univerzitě v Bristolu. Ve svých publikacích se zabývá mj. problematikou evropských koprodukcí, filmové politiky evropských zemí, otázkami vícejazyčnosti (jazykovými verzemi, překladem) a hybridní národní identity ve filmu.

Citované filmy:

102 dalmatinů (102 Dalmatians; Kevin Lima, 2000), *1492: Dobytí ráje* (1492: Conquest of Paradise; Ridley Scott, 1992), *Absolutní giganti* (Absolute Giganten; Sebastian Schipper, 1999), *Amen* (Costa-Gavras, 2002), *Andělin popel* (Angela's Ashes; Alan Parker, 1999), *Armáda v sukních* (The Land Girls, David Leland, 1998), *Asterix a Obelix* (Astérix et Obélix contre César; Claude Zidi, 1999), *Asterix a Obelix: Mise Kleopatry* (Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre; Alain Chabat, 2002), *Camarades* (Marin Karmitz, 1970), *Coup pour coup* (Marin Karmitz, 1972), *Čtyři svatby a jeden pohřeb* (Four Weddings and a Funeral; Mike Newell, 1994), *Diskrétní* (La Discrète; Christian Vincent, 1990), *Dítě z Maconu* (The Baby of Macon; Peter Greenaway,

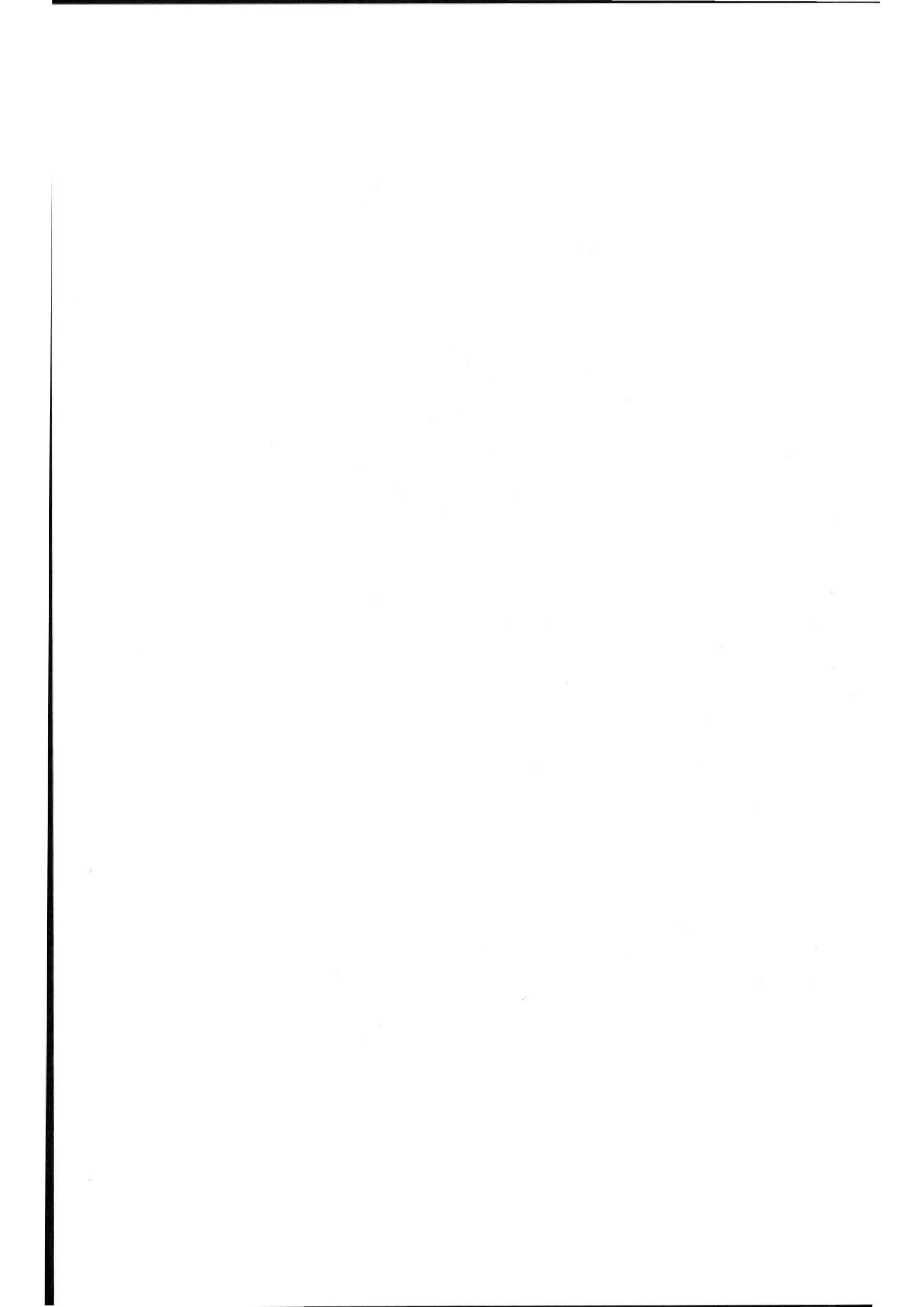
126) Perspective. *Screen Digest* 1999 (květen), s. 119.

127) Toward a Single European Market in Film. *Screen Digest* 1999 (říjen), s. 263.

ILUMINACE

Anne Jäckelová: Evropský filmový průmysl

1993), *Dokončený kruh* (Savršeni krug; Ademir Kenović, 1997), *Donaha!* (The Full Monty; Peter Cattaneo, 1997), *Dotek motýla* (La Lengua de las mariposas; José Luis Cuerda, 1999), *Dračí srdce* (Dragonheart; Rob Cohen, 1996), *Dub* (Balanta; Lucian Pintilie, 1992), *Few of Us* (Šarunas Bartas, 1996), *Generál* (The General; John Boorman, 1998), *Gladiátor* (Gladiator; Ridley Scott, 2000), *Husar na střeše* (Le Hussard sur le toit; Jean-Paul Rappeneau, 1995), *Hvězdné války: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Chrystaljove, vůz!* (Chrystaljov, mašinu!; Alexej German 1998 Francie/Rusko), *Indočína* (Indochine; Régis Wargnier, 1992), *Jeden svět nestačí* (The World Is Not Enough; Michael Apted, 1999), *Johanka z Arku* (Jeanne d'Arc; Luc Besson, 1999), *Kapitán Conan* (Capitaine Conan; Bertrand Tavernier, 1996), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Královna Margot* (La Reine Margot; Patrice Chéreau, 1994), *Lazebník sibiřský* (Sibirskij cirjulnik; Nikita Michalkov, 1999), *Leningradští kovbojové potkávají Mojžíše* (Leningrad Cowboys Meet Moses; Aki Kaurismäki, 1994), *Lola běží o život* (Lola rennt; Tom Tykwer, 1998), *Lunapark* (Luna Park; Pavel Lungin, 1992), *Magická hlubina* (Le Grand bleu; Luc Besson, 1988), *Malý Buddha* (Little Buddha Bernardo Bertolucci, 1993), *Matrix* (The Matrix; Larry Wachowski, Andy Wachowski, 1999), *Medvěd* (L'Ours; Jean-Jacques Annaud, 1988), *Mělký hrob* (Shallow Grave; Danny Boyle, 1994), *Michael Collins* (Neil Jordan, 1996), *Mission: Impossible* (Brian de Palma, 1996), *Mission: Impossible II* (John Woo, 2000), *Můj růžový život* (Ma vie en rose; Alain Berliner, 1997), *Nebe* (Heaven; Tom Tykwer, 2002), *Nelítostný svět* (Un monde sans pitié; Eric Rochant, 1989), *Netvor* (Der Unhold; Volker Schlöndorff, 1996), *Nezapomenutelné léto* (Un été inoubliable; Lucian Pintilie, 1994), *Nezávislý život* (Samostojatelnaja žizň; Vitalij Kanijeckij, 1992), *Nostradamus* (Roger Christian, 1994), *Odyseova cesta* (To Vlemma tou Odyssea; Theodoros Angelopoulos, 1995), *Oživlý les* (El bosque animado; Manolo Gómez, Ángel de la Cruz, 2001), *Partyzán Johnny* (Il Partigiano Johnny; Guido Chiesa, 2000), *Pátý element* (The Fifth Element; Luc Besson, 1997), *Pianistka* (La Pianiste; Michael Haneke, 2001), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Polibek hada* (The Serpent's Kiss; Philippe Rousselot, 1997), *Posedlost* (Fatale; Louis Malle, 1992), *Prci, prci, prcičky* (American Pie; Paul Weitz, Chris Weitz, 1999), *Princ z Tichomoří* (Le Prince du Pacifique; Alain Corneau, 2000), *Princezna a bojovník* (Der Krieger und die Kaiserin; Tom Tykwer, 2000), *Prokletí ostrova Saint-Pierre* (La Veuve de Saint-Pierre; Patrice Leconte, 2000), *Prolomit vlny* (Breaking the Waves; Lars von Trier, 1996), *Protože* (Because; Tom Tykwer, 1990), *Příběh hraček* (Toy Story; John Lasseter, 1995), *Příliš pozdě* (Prea tarziu; Lucian Pintilie, 1996), *Schindlerův seznam* (Schindler's List; Steven Spielberg, 1993), *Slepičí úlet* (Chicken Run; Peter Lord, Nick Park, 2000), *Smrtící Marie* (Die tödliche Maria; Tom Tykwer, 1993), *Srdcová sedma* (Sliding Doors; Peter Howitt, 1998), *Tanec v temnotách* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 2000), *Touha létat* (Volere volare; Maurizio Nichetti, 1991), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Tři barvy (Tři barvy: Modrá /Trois couleurs: Bleu; Krzysztof Kieślowski, 1993/; Tři barvy: Bílá /Trzy kolory: Biały; Krzysztof Kieślowski, 1994/; Tři barvy: Červená / Trois couleurs: Rouge; Krzysztof Kieślowski, 1994/)*, *Unavení sluncem* (Utomljenjje solncem; Nikita Michalkov, 1994), *Underground* (Emir Kusturica, 1995), *Úplněk* (Plenilunio; Imanol Uribe, 2000), *Vatel* (Roland Joffé, 2000), *Východ – Západ* (Est – Ouest; Régis Wargnier, 1999), *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan; Steven Spielberg, 1998), *Zamilovaný Shakespeare* (Shakespeare in Love; John Madden, 1998), *Zimní spáči* (Winterschläfer; Tom Tykwer, 1997), *Zloději mýdla* (Ladri di saponette; Maurizio Nichetti, 1989), *Život je krásný* (La vita è bella; Roberto Benigni, 1997).



Články

ČESKÁ FILMOVÁ DISTRIBUCE
PO ROCE 1989

Aleš Danielis

Když jsem přijal závazek zmapovat vývoj české filmové distribuce po roce 1989, nejprve jsem přemýšlel o způsobu uchopení tohoto poměrně rozsáhlého tématu. Nakonec jsem se rozhodl soustředit na tři základní okruhy: proměny organizace, nabídku programů a výsledky české filmové distribuce. Transformaci znárodněné kinematografie, privatizaci i vznik nových subjektů na trhu považuji za základ dalšího vývoje filmových distributorů i provozovatelů kin. Filmová nabídka je potom spjata s vývojem návštěvnosti a tržeb kin. Zvláštní pozornost v celé práci věnuji českým filmům a jejich postavení na trhu.

Pro členění do kapitol jsem zvolil určité časové úseky a v připojených tabulkách podávám přehledy vybraných dat za dvacetiletí od roku 1987 do roku 2006. První kapitola se týká dědictví znárodněné kinematografie. Rok 1987 jsem jako počátek zvolil proto, abych pro srovnání ukázal několik let před rozhodujícími změnami a zakulatil sledované období na dvacet let. Podstatná je potřeba popsat, z čeho novodobá česká kinematografie vlastně vzešla. Rok 1990 je posledním rokem monopolní distribuce. Období 1991 až 1993 je obdobím transformace, privatizace a hledání cest v nových podmínkách. Vznikají také základní legislativní předpisy. Zbytek devadesátých let představuje stagnaci, v níž se ustálila základní struktura filmových distributorů, ale dosud se nijak výrazně nezměnila situace mezi provozovateli kin. Počátek nového milénia pak představují výrazné změny právě v provozování kin, které jsou katalyzátorem dalšího vývoje. Situace v celé oblasti se zlepšuje, ale v pozadí přetrvává řada problémů. Závěrečnou kapitolu věnuji posledním dvěma uzavřeným letům. Opět se zdá, že začíná něco nového, ale pro analytičtější pohled dosud nemáme potřebný odstup.

1987 – 1990: Konec starých časů

Na počátku považuji za velmi důležité charakterizovat podrobněji českou filmovou distribuci tak, jak vypadala před rokem 1989. Filmová distribuce nebyla zastřešena jen Ústřední půjčovnou filmů, ale celou základní strukturou Československého filmu. Významnou roli pro tehdejší stav i budoucí vývoj filmové distribuce přitom sehrávala situace ve filmové tvorbě. Vztah českých diváků vůči českému filmu totiž vychází z pevnějších základů, než se někdy v průběhu sledovaných dvaceti let zdálo. Výchozí stav organizace Československého filmu totiž v mnohém ovlivnil způsob, jakým postupovala

restrukturalizace české kinematografie. Ostatně některé vlivy původního stavu přetrvávají jako genové dědictví do současnosti.

Filmová distribuce

Filmová distribuce samozřejmě patřila do státní organizace Československý film (dále jen ČSF) a reprezentovala ji zejména monopolní Ústřední půjčovna filmů (dále jen ÚPF), která vznikla při poslední významnější reorganizaci Československého filmu v roce 1957. ÚPF ovšem vůbec není možné spojovat s klasickými distribučními organizacemi, jak je známe dnes. ÚPF neměla ani plný vliv na nákup programů, které kinům nabízela, ani nebyla s kiny v přímém obchodním styku. Pokud si tedy práci současné distribuční organizace vymežíme jako výběr a nákup filmů, jejich přípravu k uvedení včetně marketingu a obchodní uplatnění filmů u provozovatelů kin, ÚPF zajišťovala jen onu prostřední fázi přípravy filmů k uvedení.

Výběr filmu zajišťovala tzv. výběrová komise, jejíž činnost ÚPF sice technicky zajišťovala, ale schvalovací oprávnění bylo v rukou Ústředního ředitelství ČSF (dále ÚŘ ČSF). Tento proces byl přitom velmi komplikovaný a k navrhovaným filmům se často vyjadřovala řada oficiálních i neoficiálních „autorit“. Po konečném schválení filmu ústředním ředitelem byl obchodním případem pověřen Československý filmexport (dále jen Filmexport), centrální organizace zahraničního obchodu. Distribuční organizace byly v ČSSR dvě, vedle ÚPF s působností pro ČSR ještě Slovenská půjčovna filmů (dále SPF) s působností pro SSR. Podnik zahraničního obchodu však byl jen jeden, a to v přímé působnosti pražského ÚŘ ČSF. Pokud se pracovníkům Filmexportu podařilo obchodní případ realizovat (ve srovnání s dneškem jim to ale trvalo velmi dlouho, někdy i přes rok), mohla ÚPF – oficiálně v koordinaci s SPF – připravovat uvedení filmu do kin.

Domácí filmy byly přebírány od podniků „tvorby“ a ty fungovaly v ČSR tři: Filmové Studio Barrandov, Filmové Studio Gottwaldov a Krátký Film. Na Slovensku existoval podnik Slovenská filmová tvorba, známý jako studio Koliba. Veškeré české filmy ovšem musely být opět k uvedení v české filmové distribuci schváleny ÚŘ ČSF, slovenské pak Generálním ředitelstvím Slovenského filmu. Mezi ÚPF a SPF existovala vzájemná smlouva, takže každý film schválený pro ČSR byl automaticky uváděn i na Slovensku a naopak.

V druhé polovině osmdesátých let bylo nejfrekventovanějším politicko-spoločenským pojmem ve východním bloku slovo přestavba. V českých poměrech však šlo spíše o boj o pozici. V československém filmu byla situace zvláště absurdní. Dne 1. ledna 1989 se ředitel ÚPF Tugan Veselý (ve funkci od 1. května 1984) stal ústředním ředitelem ČSF. Paradoxně však rozhodně nešlo o progresivní posun v duchu situace v Polsku nebo Maďarsku. Tugan Veselý byl poměrně šikovný diplomat s úzkými vztahy na vedení tehdejšího Svazu československých dramatických umělců. Ten sice byl na tu dobu mírně progresivní, ale Veselý sám měl blízko spíše k aparátu ÚV KSČ a politikům typu Miroslava Štěpána. Ředitelem ÚPF byl jmenován dosavadní výrobně technický náměstek František Vomela. Kam hodlá směřovat československý film, však rozhodně nebylo jasné.

Dlouholetý praktik František Vomela, který byl již v důchodovém věku, nevydržel ve funkci dlouho. K 1. srpnu 1989 nastoupil do funkce ředitele ÚPF RSDr. Miroslav Pospíchal,

dlouholetý pracovník aparátu ÚV KSČ. Situace distribuce vypadala z tohoto pohledu velmi depresivně. Ve skutečnosti však šlo zřejmě o odměnu ústředního ředitele za pomoc při cestě vzhůru a pro Pospíchala také pozdní snahu uplatnit se v běžném zaměstnání. Po krátkou dobu, která mu ve vedení ÚPF byla vyměřena, se choval poměrně pragmaticky. Moc jiných možností mu již ale nezbývalo.

S pasivním souhlasem ochromeného ÚŘ ČSF, vedeného již technickým náměstkem ing. Břetislavem Pivodou a pod praktickým vedením Občanského fóra ÚPF proběhl již na jaře roku 1990 konkurs na nového ředitele ÚPF. V konkursu zvítězil a 2. května 1990 se ředitelem ÚPF stal Jan Jíra, dlouholetý aktivní pracovník kin se zkušeností z Chebu, Prahy, Žatce a Loun. Pod jeho vedením se ÚPF začala připravovat na restrukturalizaci filmové distribuce.

Obchodními partnery ÚPF byly „krajské filmové podniky“ zřizované krajskými národními výbory a podléhající krajskému politickému dohledu. Tyto organizace s výjimkou Prahy nevlastnily kina, ale fungovaly jako programovací agentury, sklady a technické služby pro jejich provozovatele. Od ÚPF dostaly přidělené kopie a reklamní materiály a uzavíraly obchodní smlouvy, což *de facto* odpovídá práci programových oddělení dnešních distribučních organizací. Krajské orgány se ale podílely i na schvalování filmů, a tak se stávalo, že některé filmy byly v některých oblastech ČSR zakázány. S těmito problémy se potýkaly například filmy režisérky Věry Chytilové.

Obchodní postupy uplatňující se na konci osmdesátých let ve filmové distribuci byly v mnoha aspektech zatíženy naprosto nesmyslným byrokratizmem, ale nacházíme v nich také určité obchodní jádro, které se stalo východiskem pro přechod na tržní podmínky. Divák platil v kině vstupné, které bylo od roku 1969 v tzv. kategorii limitních cen, takže ÚŘ ČSF svým výnosem stanovovalo zásady jejich tvorby a horní hranici. Poslední takový výnos o vstupném vydalo ÚŘ ČSF 18. září 1990.

Kino za film platilo buď procenta ze vstupného, nebo fixní poplatek. Procenta se stanovovala podle kategorie filmu mezi 20 a 55 %, přičemž průměr se pohyboval těsně nad 50 %. Kina půjčovně odváděla krajským filmovým podnikům, které si ponechaly 11 % utržené částky, tedy přibližně 5,5 % vybraných tržeb. Zbývající část, tedy přibližně 45 %, dostávala ÚPF. Drtivou většinu příjmu ovšem ÚPF odvedla ÚŘ ČSF do tzv. fondu filmové výroby. ÚPF hradila veškeré náklady na vydání filmů, takže hospodařila s plánovanou ztrátou, která jí byla ÚŘ ČSF hrazena. Vztah mezi ČSF a kiny tedy měl prvky standardního obchodního vztahu, avšak uvnitř ČSF docházelo k přerozdělovacím a do jisté míry i zamlžovacím hospodářským tokům. Přestože Filmexport byl federální, zatímco ÚPF národní organizací, byl každý obchodní případ dovozu filmu po schválení ÚŘ ČSF realizován na základě objednávky ÚPF. ÚPF na základě vzájemné smlouvy automaticky hradila ÚPF 23 % vynaložených nákladů.

Pro rok 1990 ÚŘ ČSF změnilo pravidla přerozdělování. ÚPF odváděla do nově založeného fondu kinematografie veškeré půjčovně a zpětně fakturovala svůj podíl ve výši 37 %. Korunové krytí zahraničních nákupů naopak účtoval Filmexport přímo vůči fondu kinematografie. ÚPF se tak ze ztrátové organizace stala ziskovou, ale v podstatě můžeme konstatovat, že jeden ekonomický nesmysl nahradil jiný. Ostatně tento ekonomický model vydržel stejně jako celé ÚŘ ČSF jen do konce roku 1990.

Provozování kin

Vlastní kina byla v drtivé míře zřizována národními výbory, jen zlomek patřil odborům (Revoluční odborové hnutí – ROH) nebo tělocvičným jednotám (Český svaz tělesné výchovy – ČSTV), zejména jako součást víceúčelových zařízení. Národní výbory provozovaly kina buď přímo, nebo prostřednictvím svých příspěvkových organizací. Pokud bylo ve městě více kin, vznikaly „městské správy kin“. Největší takovou městskou správou kin byl Filmový podnik hl. města Prahy, který zároveň plnil funkci krajského filmového podniku, takže měl přímou obchodní smlouvu s ÚPF. V osmdesátých letech začaly v některých krajích vznikat okresní správy kin, jejichž původní záměr byl soustředit malá kina do celků a zajistit tak jejich efektivnější provozování. Okresní správy však tuto myšlenku naplňovaly zcela ojediněle. Často představovaly jen další administrativní aparát. Není divu, že místní národní výbory je chápaly jako další zásah do jejich pravomocí.

Stejně jako v celé společnosti probíhal od listopadu 1989 velmi intenzivní občanský pohyb i v oblasti filmové distribuce. Již 22. prosince 1989 bylo vyhlášeno založení odborového svazu KINOS, jehož ustavující sjezd byl svolán na 6. a 7. února 1990. Dne 15. února se valná hromada zástupců kin, správ kin, filmových podniků, videopůjčoven a dalších složek rozhodla založit Asociaci filmových distributorů (dále AFID). Předsedou prvního výkonného výboru se stal Jan Jíra, v té době ještě zastupující Správu městských kin Louny. AFID v počátku sdružoval kina, správy kin, krajské filmové podniky a jeho členem se stala také jediná existující distribuční organizace ÚPF.

Na přelomu roku 1989 a 1990 bylo v ČSR v provozu 1 326 klasických kamenných kin. 463 kin bylo aprobováno pouze na uvádění klasických 35mm filmů, 827 mělo funkční širokoúhlou projekci a 36 dokonce projekci 70mm formátu. Poměrně přísná schvalovací kritéria totiž neumožňovala v některých sálech s příliš malým plátnem uvádět širokoúhlé filmy. Později se však tyto normy uvolnily a kina, která přežila do poloviny devadesátých let, již běžně uvádějí i filmy širokoúhlého formátu bez ohledu na parametry plátna a hlediště. Naopak 70mm formát poměrně rychle skončil a poslední film, který byl v české filmové distribuci uveden i v 70mm kopiích, byl TOTAL RECALL v dubnu 1992. Dnes je v ČR snad jediné kino schopné projekce filmu ze 70mm formátu v Krnově. Kromě kamenných kin bylo 35mm projekcí vybaveno i 32 fungujících kinokaváren a 152 letních kin. 72 míst navštívila v roce 1989 pojízdná kina a stále ještě bylo v provozu 273 kin uvádějících filmy z 16mm formátu. Nově bylo ke konci roku 1989 registrováno 80 videokin. Šlo ovšem o lokální projekce užívající jen několik televizních obrazovek a jejich provozování bylo autorskoprávně sporné, protože většinou využívaly videokazety, ke kterým nebyla k dispozici práva k veřejnému uvádění. Tento způsob šíření, běžný například na Balkáně, se u nás naštěstí neuchytil. Nově vznikající digitální kina již patří k jiné etapě historie a práva k filmům, která využívají, jsou většinou dobře ošetřena.

Nabídka filmů

Počet premiér celovečerních filmových programů se v průběhu celých osmdesátých let držel nad 210 a každoročně se v nabídce objevovaly filmy z 25 až 30 států světa. Pro filmy z tzv. vyspělých nesocialistických zemí, kam se kromě evropských zemí zpoza rezavějící

železné opony a USA počítaly také Kanada, Austrálie, Nový Zéland a Japonsko, platil regulační princip, podle kterého nesměly překročit 30 % celkové nabídky.

V osmdesátých letech bylo toto směrné číslo motorem nákupu filmů ze socialistického tábora a tzv. třetího světa. Tento efekt ostatně filmové distribuce vykazují vždy, pokud jsou podrobeny nějakým restriktivním limitům a kvótám. Dokonce byla zavedena kategorie filmů „pro zvláštní využití“, v jejímž rámci byly vydávány vietnamské filmy bez překladu (Češi na ně stejně nechodili). Stačilo pak zorganizovat pár projekcí pro vietnamské dělníky a filmová distribuce dostala čárku. Ono vybrat každoročně přes padesát filmů ze socialistických zemí nepočítaje domácí produkci a „velkého bratra“ bylo dost obtížné. Někteří novináři se pak divili urychlené likvidaci celé řady nakoupených filmů po roce 1989, na které se aktivně podíleli sami vybírající.

Politika však v dané chvíli byla druhořadá. Změnila se kritéria. Již nebylo nutné na 3 západní filmy uvést 7 ostatních a místo nesmyslných čárek za vydávání filmů začala hrát roli ekonomická kritéria. V roce 1990 procentní limity přestaly platit, avšak pokračoval nejen monopol ÚPF, ale hlavně monopol zahraničního obchodu ztělesněný Filmexportem. Ačkoli o operativnosti v nákupu filmů se hovořit nedalo, stoupl počet západních titulů ve srovnání s předcházejícími lety o více než 20. Počet filmů z produkce USA poprvé od roku 1947 převýšil počet sovětských a poprvé po válce bylo v jednom roce vydáno více než 30 amerických filmů. Hranice z dnešního pohledu nepatrná, z tehdejšího nevídaná. Většímu počtu bránil nedostatek volných finančních prostředků, již zmíněná operativnost Filmexportu a pak překvapivě také situace na trhu.

Ve chvíli, kdy zanikla cenzura a padly limity pro dovoz filmů, se velké americké společnosti začaly chovat tržně. Dříve byly za železnou oponu nabízeny filmy za pevný poplatek zcela nepatrné výše prostě proto, že jiným způsobem se na náš trh nebylo možné dostat. Navíc zde byla i zřejmá politická podpora vývozu filmů do socialistických zemí. Jednalo se totiž o jednu z mála možností, jak se setkat s hodnotami západní civilizace a americkým způsobem života. Tuto skutečnost uvádím jako fakt a nepřikládám jí žádný pozitivní ani pejorativní náboj. Koncem osmdesátých let se ovšem hroutila železná opona a s ní i její neprostupnost. První společnosti zastupující zájmy nadnárodních korporací se podařilo pod patronací maďarské vlády ustavit první společný podnik a proniknout na východoevropský trh s první standardní obchodní smlouvou. Tento subjekt přitom již v roce 1989 začal s regulérní distribucí a podobný vývoj v ostatních „socialistických zemích“ byl jen otázkou času. Všechny americké společnosti sdružené do MPAA (Motion Picture Association of America, tzv. hollywoodská studia) s jedinou výjimkou Columbie zastavily svůj obchod se zeměmi střední a východní Evropy a vyčkávaly další vývoj.

Ve státě řízené kinematografií byla poměrně pevně zakotvena pozice české filmové tvorby. V druhé polovině osmdesátých let se počet vydávaných českých filmů pohyboval ročně mezi 40 a 45 tituly. Občas sice byly otevírány diskuse, zda tento počet není příliš vysoký, zejména v konfrontaci s výrazným podílem šedivých a nezajímavých filmů, které neocenila ani tehdejší kritika, ani diváci a dnes jsou již většinou zcela zapomenuty. Na druhé straně se ovšem vždy objevoval protiargument operující nesmyslným rozhodnutím z padesátých let vyrábět jen dobré filmy, což vedlo k prudkému snížení jejich počtu, aniž by pochopitelně (zejména v tehdejších politických poměrech) vzrostla kvalita. Již v roce 1989 se vedle nových filmů do kin vrátilo formou obnovených premiér 8 dříve

zakázaných titulů. Skutečná lavina se pak strhla v roce 1990, kdy bylo do kin uvedeno 84 českých filmů, z nichž většina patřila k pozastaveným nebo dokonce neuvedeným titulům šedesátých let. Díky tomuto počtu se prudce zvýšil i celkový počet registrovaných premiér na 251 a podíl českých filmů na plnou třetinu.

Návštěvnost a tržby

Koncem osmdesátých let se počet uskutečněných představení v českých kinech držel okolo 550 tisíc a návštěvnost se stabilizovala nad 50 milionů diváků. Pokles, který probíhal od nástupu televize, se v roce 1989 zpomalil. Důvodem bylo praktické ochromení dramaturgie televize, která pevně držela „stranickou linii“ a nenabízela divákům dostatečně atraktivní pořady. Zejména reakce na petici „Několik vět“, kterou podepsalo mnoho dosud běžně vystupujících umělců, její program značně decimovala. ÚPF ani kina většinou na podobné aktivity nereagovaly a těžily z toho. Průměrné vstupné činilo z dnešního pohledu neuvěřitelných 6,89 Kčs.

V roce 1990 došlo k prvnímu skokovému poklesu návštěvnosti. Prudké společenské pohyby již začaly vytlačovat kino z pozice jedné z mála možností trávení volného času. Ostatně také přebytek volného času, který byl pro „socialistickou éru“ typický, protože v práci se nikdo nepřetrhl, se pozvolna ztrácel. Lidé začali zjišťovat, že čas lze trávit i jinak, ale ještě si s tím příliš nevěděli rady. Kina navštívilo něco přes 36 milionů diváků, průměrné vstupné stoupl jen mírně na 7,87 Kč. Tržba kin 286 milionů korun byla nejnižší za celé období od osmdesátých let do současnosti.

České filmy v osmdesátých letech měly trvale velmi silnou pozici a chodila na ně obvykle třetina všech návštěvníků kin. Musíme si ovšem uvědomit, že v kontextu socialistické kinematografie existovalo několik podpůrných faktorů, které nelze rozumně nahradit. Předně byla nabídka kin velmi chudá a zejména konkurence filmů z USA a západní Evropy direktivně omezovaná. Za druhé hrála svoji roli širší nabídky české tvorby. V počtu vyrobených filmů na obyvatele jsme vládli světu a ekonomické podmínky umožňovaly zjevnou nadprodukcí. V neposlední řadě se kromě kvót regulujících počet vydaných filmů sledovaly i počty diváků podle skupin produkcí. Některé krajské filmové podniky a také správy kin měly tento ukazatel zapracován i do hodnocení pracovníků. Tento ukazatel bylo možné manipulovat umělým omezováním návštěvnosti atraktivních západních filmů (což se také objevovalo), ale ekonomické ukazatele naopak tento postup komplikovaly. Typickým řešením se proto stalo umělé navyšování návštěvnosti produkcí „vhodných“ zemí – náборы, hromadné návštěvy hrazené odbory, školní představení a podobně. Pokud si vedoucí kina nechtěl své návštěvníky úplně odradit, nemohl tyto projekce stále naplňovat sovětskými a bulharskými filmy. Tím pádem byla k těmto účelům nejčastěji využívána právě česká tvorba.

V roce 1987 se stala nejnavštěvovanějším filmem VESNÍČKA MÁ STŘEDISKOVÁ před obnovenou premiérou NEZKROTNÉ ANGELIKY (v Top 20 bylo pět filmů této francouzsko-italské série). Zajímavé bylo šesté místo poměrně závažné a kritikou oceňované české PAVUČINY. V roce 1988 zvítězil film BONY A KLID před komedií JAK BÁSNÍKŮM CHUTNÁ ŽIVOT a nejúspěšnějším zahraničním filmem – australským KROKODÝLEM DUNDEE. Symbolické bylo dvacáté místo sovětského představového POKÁNÍ s téměř půl milionem diváků. Celkem

se v obou letech do Top 20 dostalo 6 českých filmů. V roce 1989 zvítězila komedie SLUNCE, SENO A PÁR FACEK před americkými VZPOMÍNKAMI NA AFRIKU a dalším českým filmem KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM. Českých filmů bylo v Top 20 pět, a to včetně obnovené premiéry HOŘÍ, MÁ PANENKO na devatenáctém místě. Představitelem změny se v roce 1990 stala francouzská erotická EMMANUELLE na prvním místě před sérií 6 amerických filmů vedených HŘÍŠNÝM TANCEM. Prvním český filmem byli až na osmém místě SKŘIVÁNCI NA NITI a v Top 20 se objevily jen 3 české tituly.

1991 – 1993: A všechno je najednou jinak

Rok 1991 byl rokem nula novodobé historie české filmové distribuce. Byl rokem, kdy reálně v českém distribučním prostředí vznikla konkurence, ačkoliv na legislativní potvrzení tohoto trendu jsme si ještě museli počkat. Probíhaly bouřlivé diskuse o znění nového zákona a o uspořádání kinematografie ve svobodné společnosti, ale skutečný vývoj se bouřlivě ubíral svým vlastním směrem a legislativní proces jednoznačně předběhl. Do úvodu této kapitoly se hodí bonmot Miloše Formana o přechodu české kinematografie ze skleníku do džungle.

Na počátku roku bylo zrušeno ÚŘ ČSF a s ním i jediný rok fungující „přestavbový“ systém přerozdělování, postavený na bázi fondu kinematografie. Jednotlivé podniky ČSF se staly samostatnými hospodářskými organizacemi a byly bez nějaké zvláštní právní úpravy začleněny do sféry Ministerstva kultury ČR. Zanikla direktivní kooperace s podniky působícími na Slovensku a zůstaly jen standardní obchodní vztahy. V neuspořádaných legislativních podmínkách zřídilo ministerstvo kultury grantovou komisi (existovala od srpna 1991 do března 1992), která rozdělila 100 milionů korun ze zrušeného fondu kinematografie na rozpracované a nové filmové projekty. Lucernafilm získal prostředky na vydání nakoupených filmů pro filmové kluby.

V tomto období následně vznikly dva klíčové právní dokumenty ovlivňující filmovou distribuci dodnes. Zákon 241/1992 Sb. o Státním fondu České republiky pro podpory a rozvoj české kinematografie (dále jen zákon o fondu) a zákon 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů (dále jen zákon o audiovizi).

První zákon umožnil vznik Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (dále jen Státní fond), který sehrál určitou roli při financování české kinematografie, ačkoli prakticky po celé období, kterému se věnujeme, trpěl nedostatkem prostředků. Z pohledu filmové distribuce je podstatné, že zavedl příplatek 1 Kč ke vstupu, který je odváděn provozovateli kin do Státního fondu.

Druhý zákon stanovuje některé definice a upravuje některé náležitosti distribuce, ale jeho nejpodstatnější částí je předposlední paragraf, který zní: „Zrušují se §1, §3 odst. 2 a §4 dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu“. Zákon o audiovizi ze dne 15. října 1993 tak až nabytím účinnosti zlegalizoval soukromé podnikání v oblasti filmové tvorby a distribuce, které v té době již v praxi existovalo.

Filmové distribuce se samozřejmě dotýkala i řada jiných zákonů a jejich novelizací, které v těchto letech vstoupily v platnost. Za všechny můžeme připomenout, že na základě

zákona 588/1992 Sb. o dani z přidané hodnoty se od 1. ledna 1993 začal vztahovat na vstupenky do kina i odvod půjčovního 5 % DPH u provozovatelů kin i distributorů, kteří se stali plátcí DPH.

Filmová distribuce

Na počátku roku 1991 stále ještě fungovala jen jediná distribuční organizace, která byla vlastněna státem a pouze změnila své jméno z ÚPF na méně „ústřední“ Lucernafilm. Tím chtělo nové vedení dát najevo, že se ztrátou monopolu počítá a připravuje se na něj a zároveň deklarovat kontinuitu s předtotalitní situací, kdy Lucernafilm patřící rodině Havlů představoval jednu z nejvýznamnějších produkčních a distribučních společností. Již od konce roku 1990 přitom probíhala řada jednání, která připravovala podmínky pro skutečnou změnu situace. Lucernafilm procházel velmi složitou vnitřní restrukturalizací, oddělovaly se od něj některé vedlejší provozy, snižoval se počet zaměstnanců a vedly se diskuse o formě jeho privatizace. Pokud chtěl Lucernafilm restrukturalizaci přežít, potřeboval stabilní přísun nových filmů s komerčním potenciálem, a proto začal jednat s některými zástupci velkých hollywoodských studií.

Lucernafilm se ze státního podniku proměnil k 1. květnu 1992 na akciovou společnost s jediným zakladatelem – Fondem národního majetku – a vstoupil do první vlny kupónové privatizace. V prvním představenstvu společnosti zasedli kromě ředitele Jana Jíry ještě Norbert Auerbach a Zdeněk Svěrák. Celý proces privatizace byl ukončen až 14. prosince 1993, kdy se vlastnických práv ujali akcionáři vyšší z privatizace. Předsedou představenstva společnosti se stal největší akcionář prof. Aleš Tříška, v představenstvu zůstal ředitel Jan Jíra a novými členy byli jmenováni distribuční ředitel Aleš Danielis a zástupci dalších akcionářů Martin Klaus a Zdeněk Kozák.

Vnitřní restrukturalizace se navenek projevovala zejména vytvořením tři relativně samostatných distribučních skupin – Alfa, Beta a Gama, které se staraly o komplexní přípravu filmů uváděných Lucernafilmem do kin. Distribuční skupina Beta vedená Janem Strnadem zahájila 6. června 1991 distribuci filmů společnosti Fox Intl., přičemž dohoda s touto společností byla připravována ještě pod patronací Filmexportu. Distribuční skupina Alfa pod vedením Milici Pechánkové připravila do distribuce 8. listopadu 1991 první film na základě smlouvy se společností UIP, jež v této době zastupovala produkci Paramountu, Universalu a MGM/UA. UIP byla onou společností, která první prolomila obchodní železnou oponu v Maďarsku. To, že si UIP v Československu zvolila právě Lucernafilm, bylo také zásluhou Norberta Auerbacha, jenž do Lucernafilmu přinesl znalosti a kontakty z doby jeho aktivního působení v mezinárodním filmovém obchodě. Distribuční skupina Gama Svatavy Peschkové se specializovala na nezávislé, evropské a domácí filmy.

V letech 1991 a 1992 ještě oficiálně platila všechna ustanovení tzv. znárodňovacího dekretu 50/1945, avšak všichni předpokládali, že nový zákon o kinematografii, ať už bude jakýkoli, rozhodně soukromé podnikání v oblasti výroby a distribuce filmů umožní. V tom duchu se také vyvíjel praktický život. Již samotné zařazení Lucernafilmu do první vlny kupónové privatizace bylo totiž z pohledu znárodňovacího dekretu přinejmenším podivné. Ozývaly se sice ojedinělé hlasy proti privatizaci, zejména v oblasti tvorby, ale směr vývoje již byl nastolen.

Nová distribuční společnost mohla vzniknout na zelené louce, anebo se transformovat z některého podniku patřícího do staré struktury státní kinematografie. Kromě Lucernafilmu měly poměrně zajímavou výchozí pozici zejména provozovatelé kin, krajské filmové podniky, podniky filmové tvorby a samozřejmě Filmexport, který měl k obchodu s filmem nejbližší. Bouřlivý vývoj probíhal i na Slovensku, a tak v rámci společného federálního státu bylo nutné počítat i se slovenskými podniky, zejména SPF.

Organizací, jež mohla mít dostatečnou sílu k prosazení vlastních obchodních záměrů ve filmové distribuci, byl Filmový podnik hl. m. Prahy (dále Filmový podnik). Obdobná organizace v Maďarsku Budapest Film byla průlomovou společností, která první ze všech socialistických zemí prolomila státní obchodní bariery a založila první společný podnik s americkou filmovou společností. Filmový podnik, který byl příspěvkovou organizací Národního výboru hl. města Prahy, však měl dost práce s obhajobou vlastní existence. Pražský magistrát neměl ambici jej privatizovat, ani jej nechtěl pustit do samostatného aktivního podnikání. Ředitel Filmového podniku Miloslav Mařík (ve funkci od listopadu 1989) se ocitl v obtížné situaci, protože čelil silným tlakům na předání kin majitelům objektů, zejména v centru města. Většina kin po předání zanikala a otázkou dne nebyl rozvoj, ale alespoň zachování kin v Praze. Miloslav Mařík svoji pozici brzy pochopil a raději se soustředil na své vlastní aktivity. Po jeho odchodu Filmový podnik stále ztrácel další kina a nakonec zanikl. A tak jediným provozovatelem kin, který v této době krátce vstoupil na pole filmové distribuce, byla příspěvková organizace Filmcentrum Hradec Králové, jež koncem roku 1991 vydala jeden film.

Krajské filmové podniky většinou neměly ani ambice, ani schopnosti razantněji překročit svůj stín. Lucernafilm již v říjnu 1990 ohlásil svůj záměr programovat kina přímo a zrušil ke konci roku dosavadní smlouvy s krajskými filmovými podniky. Středočeský filmový podnik s ÚPF při transformaci na Lucernafilm k 1. lednu 1991 fúzoval a pomohl s navázáním přímého vztahu s kiny díky zkušenostem jeho programových pracovníků v čele s Evou Mrkousovou. Programování na Moravě bylo soustředěno do Moravafilmu, který vznikl 2. října 1990 z jihomoravského krajského filmového podniku. Tato společnost sice měla ambice vstoupit i na pole filmové distribuce, ale nakonec se její privatizace nezdařila. Dům, v němž sídlila, získala nechvalně známá Moravia banka, a příspěvková organizace Moravafilm zanikla koncem roku 1994. Již předtím ale část jejích pracovníků přešla do Lucernafilmu, a ten tak pokryl programování celé republiky. Ostravský krajský filmový podnik se krátce pokusil ve spolupráci s Nezávislou erotickou iniciativou etablovat na poli pornodistribuce a ostatní krajské filmové podniky zmizely v propadlišti dějin.

Ani podniky filmové tvorby vycházející z organizace ČSF se ve filmové distribuci výrazně neprosadily. Ředitelem Filmového studia Barrandov se 29. listopadu 1990 stal Václav Marhoul, jedna z nejzajímavějších postav privatizace filmového průmyslu u nás. Jeho restrukturalizace přebujelého socialistického filmového studia byla velmi razantní. Zahradila z dnešního pohledu vcelku logické rozhodnutí, že umělecké profese nemají vykonávat zaměstnanci studia, ale mají být najímány na jednotlivé projekty, což způsobilo první vlnu nevole. Dne 20. srpna 1991 založil společně se skupinou spolupracovníků a několika osobností stojících mimo studio akciovou společností Cinepont.

Cinepont, který se 26. října 1992 přejmenoval na AB Barrandov, nakonec úspěšně privatizoval Filmové studio Barrandov. To však formálně existovalo dál a Václav Marhoul

přestal být jeho ředitelem až 25. dubna 1994, když došlo ke změně názvu na Filmové studio Barrandov – copyright. Dne 8. února 1995 pak Filmové studio Barrandov – copyright zaniklo sloučením se Státním fondem. Z vlastní privatizace totiž byla vyjmuta práva výrobce spojená s filmy vyrobenými státním Filmovým studiem Barrandov před privatizací a uvedenými do filmové distribuce od 1. ledna 1965. Tato práva byla zákonem o audiovizí převezena na Státní fond. Ten pak následně uzavřel s AB Barrandov smlouvu o jejich správě. Přesto byla privatizace spojena se značnou řadou protestů. Z té doby je proslulý výrok Václava Marhoulu, který pobouřil řadu jeho odpůrců, ačkoli přesně vystihl situaci: „Barrandov není český film“. Další vývoj Barrandova i osobní Václava Marhoulu byly plně peripetií, ale to již nepatří do této časové periody. V každém případě v tomto období Barrandov do filmové distribuce nevstoupil, ale naopak uzavřel s Lucernafilmem novou smlouvu o distribuci jím spravovaných filmů do kin.

Jiný scénář byl uplatněn u státního podniku Krátký film, který byl privatizován plně v režii ÚŘ ČSF, a to velmi rychle a se všemi právy. Státní podnik Krátký film byl zrušen bez likvidace 15. března 1991, poté co ÚŘ ČSF již 21. prosince 1990 po předchozím souhlasu vlády vložilo jeho majetek jako celek do akciové společnosti KF a.s. Vlastní ÚŘ ČSF bylo nařízením téže vlády zrušeno k 31. prosinci 1990. Na vysvětlenou dodáme, že ředitelem Krátkého filmu byl v roce 1989 Lubomír Jakeš, syn Milouše Jakeše, který byl pochopitelně mezi politicky nepřijatelnými, a tudíž prvními odvolanými řediteli. Do čela Krátkého filmu přišel ekonomický náměstek ústředního ředitele ČSF Jan Knoflíček, který měl skvělé vazby na vládní úředníky. Akciová společnost KF a.s. byla založena na základě zakladatelské smlouvy ze dne 21. prosince 1990 mezi ÚŘ ČSF a Českou státní pojišťovnou a byla zapsána 22. ledna 1991. Ing. Jan Knoflíček se stal předsedou představenstva a tuto funkci zastával až do 19. prosince 1997. Působení v představenstvu zcela ukončil 5. března 1999. Zajímavé je, že mezi členy představenstva najdeme od 27. května 1993 do 30. dubna 1996 i Jiřího Menzela.

KF a.s. vypověděl k 30. září 1991 Lucernafilmu oprávnění k šíření filmů, u nichž držel práva výrobce, a převzal jejich distribuci sám. KF a.s. ovšem do filmové distribuce vstoupil již 1. září 1991 premiérou filmu Břetislava Pojara MOTÝLÍ ČAS. Celkem vydal do 23. června 1994 osm nových filmů. Posledním byl NEXUS, jehož koprodukce skončila fiaskem. Aktivitu ve filmové distribuci společnost ukončila v červnu 1995.

Je pravdou, že v prvním období mnoho zaměstnanců Krátkého filmu i řada tvůrců hodnotila tuto privatizaci pozitivněji než Marhoulovo působení na Barrandově. Z dnešního pohledu ovšem vidíme, že na Barrandově se točí a původním studiem natočené filmy vynášejí Státnímu fondu nezanedbatelné prostředky, zatímco Krátký film mizí do propadliště dějin i s prostředky, které filmy vyrobené za éry státního podniku vydělaly a ještě vydělají.

Třetí a poslední státní podnik zabývající se v rámci ČSF tvorbou filmů – Filmové studio Gottwaldov (od 23. března 1990 přejmenováno na Filmové studio Zlín) – bylo privatizováno poměrně v klidu stranou mediální pozornosti a stejně jako Barrandov bez práv filmů vyrobených před privatizací. Na privatizaci se podílely společnosti FAZ a.s. a Ateliéry Zlín a.s. spojené se jmény Elmar Klos, Zdeněk Skaunic a Miloň Terč. Prvním ředitelem Ateliérů byl do 28. září 1995 Miloň Terč. Žádný z výše uvedených zlínských subjektů o přímý vstup do filmové distribuce neusiloval.

Prvním českým filmem a vlastně vůbec prvním filmem, který se objevil v nezávislé distribuční nabídce již počátkem roku 1991, byl SLUNCE, SENO, EROTIKA. Film vyrobil Nationalfilm spol. s r. o. (založena 21. listopadu 1990 producenty Blažejem Vrábem a Rudolfem Mosem) v koprodukcii s Filmovým studiem Barrandov. První nabídka kinům šla prostřednictvím družstva DRUFIT (založeno 18. dubna 1990, předseda Blažej Vráb), ale od kin bylo požadováno půjčovné 75 až 80 %. AFID, sdružující kina, doporučil boj-kot filmu vzhledem k obavě, že může dojít k narušení rovnováhy obchodních vztahů s distributory. Lucernafilm již dříve nabídku distribuce ze stejných důvodů také odmítl. Některá kina sice film do distribuce zařadila, ale byl hrán poměrně sporadicky. Nakonec se distribuce ujal vedoucí kina v Plané u Mariánských lázní Jiří Kalaš a začal film svým kolegům nabízet prostřednictvím sdružení Planfilm již za obvyklých podmínek. Nakonec byla distribuce převedena na společnost Planfilm s.r.o. (zaregistrovaná 30. prosince 1992). Film byl poměrně úspěšný, ale při standardní distribuci by zřejmě dosáhl ještě lepších výsledků. Navíc není jisté, zda jsou vzhledem k počáteční formě distribuce registrována skutečně všechna představení. Pod značkou Planfilmu nakonec bylo vydáno do 6. července 1995 celkem 18 filmů z toho 6 českých. Své působení v distribuci společnost ukončila až v dubnu 1997.

Za skutečně první český nezávislý film po roce 1989 je považován TANKOVÝ PRAPOR, jehož výrobcem byla společnost Bonton a.s. (zaregistrovaná 23. července 1990). Martin Kratochvíl a ostatní zástupci Bontonu sice také jednali s ředitelem Barrandova Václavem Marhoulem, ale na rozdíl od Nationalfilmu odmítl respektovat podmínky, za kterých byl ochoten výrobu filmu „legalizovat“. Bonton se rozhodl vědomě porušit platící ustanovení znárodňovacího dekretu a dokonce na tomto faktu postavil na tuto dobu mimořádnou reklamní kampaň. Heslo „My ten film vyrobíme a pak nás klidně zavřete“ se osvědčilo. Zástupci Bontonu jednali také s Lucernafilmem o distribuci, ale i zde zákonitě nedošlo k dohodě. Lucernafilm měl dost starostí sám se sebou a právě dokončoval první dohodu s velkou americkou distribuční společností. V té době neměl potenciál na speciální uvedení takového filmu. Navíc, co by to bylo za první skutečně nezávislý film, kdyby ho distribuovala bývalá ÚPF? Řešení nabídl vedoucí produkce filmu Jiří Ježek. Distributorem se stala jeho společnost Space Films spol. s r. o., zapsaná do obchodního rejstříku 31. května 1991 – jeden den po premiéře filmu. Space Films se nakonec stal uznávaným distributorem a aktivně působil až do roku 2002.

Dne 1. června 1992 založili Milan Brabec, Jiří Mika, Jaroslav Smola, Jiří Uldrich a Luboš Vála společnost Pragafilm spol. s r. o., která se 15. ledna 1993 přejmenovala na Heureka Production PF s.r.o. (od 15. ledna 1993 do 19. srpna 1997 měla ve společnosti 52% podíl Heureka Film spol. s r. o.). Prvního října 1992 uvedla tato společnost do kin KAMARÁDA DO DEŠTĚ II a do 16. února 1995 distribuovala celkem 12 nových českých a koprodukčních filmů. V roce 1993 přitom podíl společnosti Heureka Production PF s.r.o. překonal 10 % obratu trhu a Heureka se stala třetím nejúspěšnějším distributorem v ČR.

Filmexport měl sice k obchodu s filmem nejbliže, ale byl v této době značně ochromen. 27. Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech 1990 proběhl ve znamení návratu českých zakázaných filmů a stal se místem setkání s širokou paletou exilových tvůrců. Tím splatil část morálního dluhu české kinematografie a pomohl přímé konfrontaci

domácí tvorby s tvorbou filmařů, kteří republiku v různých obdobích opustili. Zároveň ale přivolal kritiku vedení a struktur Filmexportu, jehož ředitel Jiří Janoušek v čele festivalu stál. Důsledkem tlaků v rámci festivalu i následného vývoje se Jiří Janoušek rozhodl hledat uplatnění mimo film a koncem roku 1991 Filmexport opustil. Ostatní zaměstnanci, kteří měli s filmovým obchodem zkušenosti, směřovali spíše k vytvoření vlastních podniků než rekonstrukci a privatizaci vlastního Filmexportu. Pod vedením Martina Papouška sice Filmexport v roce 1992 jeden film do distribuce uvedl, ale nakonec vstoupil 26. ledna 1994 do likvidace a Martin Papoušek přešel do Lucernafilmu. Před zánikem podniku se ještě oddělila videodistribuce do společnosti Filmexport Home Video s.r.o. a část obchodních aktivit orientovaných zejména na vývoz českých filmů do společnosti Filmexport Prague Distribution s.r.o.

Největší vliv na další vývoj české filmové distribuce měla zástupkyně ředitele Filmexportu Jitka Jeřábková a obchodní zástupce téže společnosti Michael Málek. Oba měli právě k dovozu filmů do Československa nejbližší. Nejprve ještě ve Filmexportu pomohli dojednat Lucernafilmu první velkou mezinárodní smlouvu se společností Fox Intl. A následně se podíleli na vytvoření první skutečně významné konkurenční společnosti v české filmové distribuci, kterou se stala Interama.

Interama a.s. vznikla 18. dubna 1991 v Bratislavě jako společný podnik americké společnosti International Filmexchange (IFEX) Geralda Rappoport a SPF. IFEX byl organizací, která zprostředkovávala obchod mezi nezávislými americkými společnostmi a zeměmi za „železnou oponou“ a Gerald Rappoport svých obchodních vazeb dokázal využít. Předsedou představenstva se stal ředitel SPF Peter Kot, generálním ředitelem Ivan Sollár se zkušenostmi z Koliby, Jitka Jeřábková se stala ředitelkou české pobočky a Michael Málek programovým ředitelem s odpovědností pro Česko i Slovensko. Interama dosáhla velmi rychle významné postavení na trhu a již v roce 1992 překonala 25% podíl na trhu. Do ukončení činnosti 31. března 1993 vydala do české distribuce 64 filmů, mezi nimiž byly i filmy hollywoodských studií Columbia a Warner Bros.

Důvodem zániku společnosti Interama bylo, že Gerald Rappoport postoupil práva společnosti IFEX londýnské společnosti Guild Entertainment Ltd., která se nedohodla s tehdejšími vedeními SPF a raději si na Slovensku i v Česku založila vlastní společnosti, kam převedla dosavadní distribuční smlouvy a kam také přešla část dosavadních zaměstnanců Interamy.

Zejména pro slovenskou distribuci měla Interama skutečně historický význam. Dodnes distribuují filmy hollywoodských studií na Slovensku pouze společnosti vedené lidmi, kteří prošli Interamou. Peter Kot přešel do Guildu a dnes je ve vedení společnosti ITA Slovakia, která na Slovensku uvádí filmy Sony. Ivan Sollár založil s Lucernafilmem společnost Tatrafilm, která zde dodnes uvádí filmy společností Universal, Paramount a Fox. Následně také privatizoval SPF, která se posléze transformovala na Solarfilm. V Interamě působil i Anton Drobný, jehož Continental uvádí filmy společnosti Warner Bros., a Dušan Hájek, jehož Saturn distribuuje filmy společnosti Buena Vista.

V Česku založil Guild Entertainment společnost s ručením omezeným již 2. června 1992. Pod vedením Oldřicha Hejtmánka se nejprve orientovala na video distribuci, ale 9. dubna 1993 již vydala i svůj první film pro kina, kterým byl POSLEDNÍ MOHYKÁN od Warner Bros. Do nabídky Guildu kromě filmů Warnerů a Columbie, které nabízela již

Interama, přibyly filmy distribuční společnosti Disney Corp. Buena Vista. Filmovou distribuci vedl od počátku Michael Málek a do Guildu přešli z Lucernafilmu i ekonom Richard Karel a Svatava Peschková, která vcelku oprávněně předpokládala, že Lucernafilm dlouho tři skupiny v plném provozu neudrží. Guild uvedl do českých kin celkem 52 filmů, poslední 12. května 1994.

Programování kin ovšem Interama a z počátku ani Guild nezajišťovaly přímo, ale využívaly Interfilm spol. s r. o. (zapsaná k 19. listopadu 1991 a od 13. dubna 1995 v likvidaci). Společnost založily osobnosti se zkušeností z práce krajských filmových podniků a kin Otto Sedláček, Miloslav Mařík a Eva Váňová. Mezi prvními společníky byla i Jitka Jeřábková, která ji opustila 22. dubna 1993, když svoje aktivity ukončila Interama. Interfilm nikdy nefungoval jako plnohodnotný distributor, ale jako programovací agentura, připomínající část dřívější činnosti krajských filmových podniků. Po těchto službách ovšem vznikla poptávka také u domácích nezávislých producentů, kteří si chtěli udržet pod kontrolou přípravu distribuce, ale zároveň na programování kin, kontrolu a výběr půjčovného hledali specializovaného partnera. Pokus sloučit programování pro velkou společnost s vlastními aktivitami však neuspěl. Přesunutí těchto aktivit na Astrafilm s.r.o. (založena 25. listopadu 1992, od 23. května 1997 v likvidaci) s podobným vlastnickým zázemím mělo také relativně krátké trvání. První film, který vyšel pod značkou Astrafilmu, byla 8. září 1993 KANÁRSKÁ SPOJKA. Další osudy Interfilmu i Astrafilmu již patří do následujícího období.

Jitka Jeřábková opustila Interamu těsně před ukončením její činnosti a již 11. září 1992 založila s hamburskou firmou Scriba & Deyhle OHG společnost Gemini Film spol. s r. o. Prvním vydaným filmem bylo akční PŘEPADENÍ V PACIFIKU 4. března 1993. Do konce roku již distribuční společnost Gemini Film vydala 18 filmů a stala se čtvrtým nejúspěšnějším distributorem na trhu. Její němečtí společníci se přitom pokusili do ČR přenést i některé německé zvyklosti, a tak všech 18 filmů bylo uvedeno s českým dabingem. Malý českojazyčný trh však tento luxus neunesl, a proto se v následujících letech začaly v nabídce stále více objevovat i titulkované premiéry.

Interama však nebyla jedinou slovenskou distribuční organizací ovlivňující v těchto letech český filmový trh. Na Slovensku vznikla i velmi dravá společnost Intersonic. Nejprve rozhýbala stojaté vody videodistribuce a dokázala na sebe strhnout podstatnou část trhu, než se ke vstupu do Československa stačily rozhodnout velké hollywoodské společnosti. Následně vstoupila s americkým filmem TEMNÝ ANDĚL 20. března 1992 poprvé i do kin. První uváděné filmy byly zejména akční videotituly, z nichž některé měly poměrně silný komerční potenciál. Postupem času se v nabídce začaly objevovat i umělecky ambiciózní nezávislé filmy. První filmy uváděla ještě ze Slovenska, ale již 17. září 1992 si Ivan Lacho a Peter Štefka nechali společnost Intersonic Taunus Productions spol. s r. o. zaregistrovat i v České republice.

Intersonic byl první a nejvýznamnější společností, která po úspěšném fungování v oblasti videa rozšířila své podnikání i do distribuce pro kina. Nebyl ovšem zdaleka jediný. Výsledky dalších podobně uvažujících společností se však pozici Intersonicu ani nepřibližují. Dne 1. října 1993 vydala svůj první film do kin společnost Multivideo spol. s r. o., byla to francouzská komedie NÁVRAT BAŽANTŮ. Do 19. května 1994 vydalo Multivideo pro kina 5 filmů a v červnu 1995 ukončilo distribuční aktivity.

Rozhodnutím ministra kultury ČR č. 31/1992 vznikla 1. července 1992 z dosavadního Českého filmového ústavu příspěvková organizace Národní filmový archiv (dále NFA). Třetího března 1993 se Československá federace filmových klubů transformovala v Asociaci českých filmových klubů (dále AČFK), jejíž sekretariát fungoval při NFA. Obě organizace se již od roku 1993 podílely na rozšíření nabídky filmových klubů o alternativní nekomerční filmy. V počátku se ještě nepodílely na výměně informací, a tak společné statistiky registrují výsledky jimi uváděných filmů až od roku 1996.

Ačkoli se zaměřujeme téměř výhradně na filmovou distribuci do kin, nelze zcela pominout ani oblast videodistribuce, která se v těchto letech rozvíjela vskutku velmi bouřlivě. Pro kina to byla nová konkurence, ale také možný vedlejší zdroj příjmů, protože u mnoha kin vznikaly i videopůjčovny. Videodistribuci se věnovala většina společností, které jsou již uvedeny mezi filmovými distributory. Ale ještě několik dalších jich stojí za zvláštní pozornost, protože následně ovlivnily i vlastní filmovou distribuci. Dne 13. září 1991 byla v České republice zapsána první pobočka velké americké filmové společnosti Warner Home Video spol. s r. o., založená jediným společníkem Warner Home Video Inc. z Kalifornie. Ředitelem byl jmenován Ladislav Šťastný. V rámci Bontonu začalo fungovat již 14. října 1991 Bonton Home Video (dále BHV). Později bylo BHV ustaveno jako samostatná akciová společnost (zapsaná 25. listopadu 1993) v čele s ředitelem Ladislavem Hrabětem. V nabídce BHV byly kromě jiného filmy společností Columbia TriStar a Fox Video. Dne 26. srpna 1991 byla zapsána společnost s ručením omezeným Hollywood Classic Entertainment, jejímiž představiteli byli od založení Adrian N. Cohen a Petr Hájek. V nabídce Hollywood Classic Entertainment byla společnost CIC sdružující videodistribuci Universalu a Paramountu. Tyto tři společnosti se v České republice v průběhu devadesátých let jako jediné podílely na distribuci velkých amerických distribučních společností sdružených do MPAA.

Do filmové distribuce patří i filmové přehlídky a festivaly. O přelomovém 27. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech už byla řeč. V roce 1992 festival v Karlových Varech pořádala ministerstva kultury ČR a SR pod záštitou prezidenta Václava Havla. O organizaci se staral Etamp Film Production spol. s.r.o. a v čele festivalu stanul Jiří Menzel, který však nezůstal v Karlových Varech ani po celou dobu jeho trvání. O budoucnosti festivalu panovaly vážné pochybnosti. Letní filmové školy, které koncem osmdesátých let patřily v Trutnově k významným a překvapivě svobodomyšlným setkáním, ztratily počátkem devadesátých let svůj náboj. Řešením se ukázalo přenesení Letní filmové školy od roku 1992 do Uherského Hradiště. Do letargie upadající setkávání zasloužilých klubistů vyrušil vpád mladé generace, který této akci vtiskl nový náboj a nový smysl. Za pozornost stojí ještě dvě události spojené s koncem tohoto období. V prosinci 1993 se v Praze uskutečnil 1. ročník FebioFestu – přehlídky domácí i zahraniční alternativní filmové tvorby pořádaná společností Febio Fera Feniče. Dne 25. února 1994 pak byly uděleny první výroční filmové ceny Český lev 1993, organizované společností Vachler Art Company (VAC) Petra Vachlera.

Unie filmových distributorů (dále UFD) se začala po vzniku konkurenčního prostředí formovat již na půdě AFIDu, který sdružoval kina i distributory. Brzy se totiž ukázalo jako praktické oddělit obě skupiny podnikatelů i v rámci profesních sdružení. To mimo jiné vytvořilo prostor pro vzájemné vyjednávání. Po zániku regulací a pravidel vydávaných

ÚŘ ČSF bylo třeba najít nová pravidla soužití na trhu. Ty představovaly první Všeobecné smluvní podmínky mezi distributory a provozovateli kin uzavřené mezi zástupci formující se UFD, AFIDu a Sdružení provozovatelů kin ve Slovenské republice 11. srpna 1992 s platností od 1. ledna 1993. Přelomový zde byl závazek maximální výše procentního podílu půjčovního pro distributora ve výši 50 %. UFD byla oficiálně zaregistrována 29. října 1992 a jejím prvním předsedou se stal Aleš Danielis. Dne 30. června 1992 se zaregistrovala Unie videodistributorů, která se 3. června 1993 transformovala v Českou protipirátskou unii (dále ČPU), její první představitelkou byla Alena Kinclová.

Provozování kin

Sít kin byla roztržštěná a proces jejího štěpení počátkem devadesátých let ještě pokračoval. Jednotlivé okresní správy kin se většinou rozpadaly a obecní úřady si přebíraly kina zpět, protože okresní správy je chápaly jako zbytečnou direktivně vzniklou administrativní jednotku. Přesto byla již počátkem devadesátých let některá kina privatizována. Pionýrem se v této oblasti stal zřejmě Ladislav Jenšík ve Vlašimi, který na základě smlouvy s městem provozuje soukromně kino již od 1. srpna 1990. Provozování kin ovlivnily i restituční objekty, v nichž sídlila. Většinou se nový majitel snažil využít prostory k lukrativnějšímu podnikání, než bylo provozování kina. Přesto vznikla i první soukromá „restituovaná kina“: Eden v Plzni a Jas v Pardubicích.

Průměrné půjčovní bylo před zánikem státního monopolu 48 %. Lucernafilm vyhlásil od 1. ledna 1991 tři kategorie filmů s půjčovním 53, 44 a 35 %, přičemž garantoval horní hranici počtu filmů s nejvyšší úrovní půjčovního. S platností od 1. ledna 1993 vyjednal AFID ve smlouvě s UFD snížení horní hranice na 50 %. Na této výši se pak s několika málo výjimkami půjčovní ustálilo do konce devadesátých let. Zároveň ovšem nutno konstatovat, že se výrazně omezily slevy, takže prakticky všechny premiéry dlouho po uvedení zůstaly k dispozici právě za oněch 50 % půjčovního.

AFID hlasitě podporoval vznik konkurence, ale zároveň se snažil působit na udržení podmínek, za kterých kina dostávala filmy od distributorů. Uzavření nových Všeobecných smluvních podmínek pro něj bylo jedním z mála výrazných úspěchů. Po Janu Jírovi, který odstoupil, když se stal ředitelem ÚPF, se funkce předsedy ujal agilní ředitel městské správy kin z Chomutova Walter Markel. Ten však neustál své předlistopadové politické aktivity a z chomutovských kin brzy odešel. Nahradil jej ředitel Okresní správy kin Ždár nad Sázavou Zdeněk Šustr, ale ani ten neustál lustrace a z kin odešel. Dne 23. září 1993 se AFID transformoval v zájmově profesní sdružení Svaz kin České republiky a předsedou výkonného výboru se stal Ivo Višinka z Ostravy.

Počet registrovaných kin v letech 1991 až 1993 radikálně klesl. Počet klasických kamenných kin se snížil z 1346 na konci roku 1990 na 1016 ke konci roku 1993. Výraznou změnou byl ovšem zejména úplný zánik oficiálních 16mm kin. Šestnáctimilimetrové projektory využívalo nadále jen několik fandů; 16mm fond filmových kopií přestal být obnovován a postupně se tenčily i počty výpůjček. Krátký film si převzal své filmy a Lucernafilm zbývající archiv postupně rozprodal, rozdal a zlikvidoval. Také počet provozovaných letních kin klesl ze 185 na 162, ale jejich registrovaný počet byl stále vyšší než v druhé polovině osmdesátých let. Provoz letních kin je totiž méně ekonomicky náročný

a vcelku lákavý i pro soukromé podnikatele. Do jisté míry totiž může zatraktivnit některá rekreační zařízení.

Nabídka filmů

Celkový počet premiér klesl na 193 v roce 1991 a 145 v roce 1992. Pak v roce 1993 opět mírně narostl na 174. V roce 1991 ještě vydával Lucernafilm řadu filmů zakoupených před „velkým třeskem“. Sám pro kina vydal 166 filmů a jen 27 bylo vydáno pěti konkurenčními společnostmi. V roce 1992 Lucernafilm vydal jen 88 filmů a šest konkurenčních společností 57. V roce 1993 počet filmů Lucernafilmu opět klesl na 65 a jedenáct konkurenčních společností vydalo celkem 109 filmů.

Podíl amerických filmů v naší distribuci stoupl z 5 % v polovině osmdesátých let a 10 % na jejich konci na 37 % v roce 1991, 77 % v roce 1992 a 69 % v roce 1993. Také absolutní počet premiér amerických filmů utěšeně stoupl – 72 v roce 1991, 111 v roce 1992 a konečně 120 v roce 1993. To je historicky nejvyšší počet, který nebyl dosud překonán. Českých filmů i s dobíhajícími obnovenými premiéry bylo uvedeno v roce 1991 ještě plných 41. V následujícím roce se však dočkalo premiéry v kině jen 6 nových českých filmů, což je naopak nejnižší počet od válečného roku 1945 do současnosti. V roce 1993 počet českých filmů mírně stoupl na 14. Na počátku tohoto období se ještě dokončovaly filmy rozpracované v podmínkách státní kinematografie, ale již v roce 1991 se objevily první soukromé projekty. V roce 1992 pak celá filmová tvorba vznikala výhradně díky samostatným producentům. Později roli stabilizátoru české filmové produkce místo státu sehrávala veřejnoprávní Česká televize, k čemuž přispěl i liberální systém samostatných producentů center za ředitele Ivo Mathého. V televizi vyrostla řada nových producentů osobností jako Čestmír Kopecký, Pavel Borovan, Petr Koliha atd.

Návštěvnost a tržby

Klesající návštěvnost, ale stoupající vstupné a tržby nejjednodušším způsobem charakterizovaly výsledky českých kin v tomto období. V roce 1991 se sice snížila návštěvnost téměř o 6,5 milionů diváků, ale cena vstupenky vzrostla o tři koruny, takže tržby stouply téměř o 40 milionů korun. V roce 1992 pak překvapivě návštěvnost dokonce stoupla. Příval amerických hitů do našich kin neměl obdoby a televize diváky nijak neohromovala, na novou celoplošnou komerční televizi se teprve čekalo. Mírný růst diváků a další tři koruny na vstupném znamenaly meziroční nominální nárůst tržeb o 107 milionů korun na úroveň, o které se socialistickým plánovačům ani nesnilo. Již v roce 1993 však pokles návštěvnosti pokračoval. Kina ztratila dalších 10 milionů diváků, ale vstupné poskočilo o šest korun, tedy plných 44 %, takže tržby zůstaly na stejné úrovni. Distribuční společnosti to komentovaly s mírným optimizmem. Ještě netušily, kam návštěvnost může klesnout. V počtu návštěv na obyvatele jsme totiž klesli na úroveň úspěšnějších evropských zemí. A u nás se přece vždy do kina chodilo...

Co se ovšem propadalo velmi dramaticky, byla návštěvnost českých filmů. V roce 1990 přišlo na české filmy do kin ještě přes 9 milionů diváků, v roce 1991 již 6,7 milionů, v roce 1992 5,9 milionů a v roce 1993 pouhých 4,3 miliony diváků. Podíl v počtu návštěvníků i tržeb klesl pod 20 %. Našich 18,8, resp. 19,8 % diváků v kinech na českých

filmech nám sice mnoho zemí mohlo závidět, ale o to působila situace pochmurněji v očekávání, že se tento stav může stát normou. Kritika na český film většinou zanevřela a společně s tvůrci, kterým se nepodařilo na jejich projekt sehnat peníze, tvrdila, že komerce kvalitní českou filmovou tvorbu zabije.

V letech 1991 i 1992 stanuly v čele žebříčku návštěvnosti dva české filmy. V roce 1991 TANKOVÝ PRAPOR a SLUNCE, SENO, EROTIKA před JEŽÍŠEM, který předběhl i HVĚZDNÉ VÁLKY. V roce 1992 ČERNÍ BARONI a KAMARÁD DO DEŠTĚ II před americkou komedií SÁM DOMA. V roce 1993 zvítězil JURSKÝ PARK Stevena Spielberga, ale následoval KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH a NAHOTA NA PRODEJ. V Top 20 najdeme v roce 1991 4 české filmy a v „neúrodných“ letech 1992 a 1993 dokonce 6. Z šesti českých premiér roku 1992 byly v ročním Top 20 4 filmy, a to se tam nedostalo DĚDICTVÍ Věry Chytilové jen proto, že bylo uvedeno do kin až v polovině prosince a mezi nejlepšími ho najdeme hned následující rok. Chtělo by se tedy konstatovat: „Českých filmů málo, ale co film to hit!“ Kumulace návštěvnosti vůči osmdesátým letům mírně vzrostla. V roce 1992 vidělo 20 nejúspěšnějších filmů 34,3 % návštěvníků, ale v roce 1993 to bylo poprvé přes 40 %.

1994 – 1999 Horší už to nebude?

Pokles návštěvnosti, růst vstupného, pár úspěšných hitů, ale prázdná kina na většinu titulů, nedostatečně široká nabídka pro alternativní kina a filmové kluby, technická zastaralost kin, nejisté finanční zázemí a nejistá návštěvnost českých filmů. To všechno jsou témata, která se otevřela již počátkem devadesátých let, ale daleko dramatičtěji se projevila až v následujících letech. S odstupem se zdá, že následující kapitola bude nejpochmurnější a pokles návštěvnosti, tržeb i bezútešná situace celé kinematografie z poloviny devadesátých let se již nebude opakovat. Právě to je ale nejoptimističtější tvrzení této kapitoly. Můžeme věřit, že horší už to nebude?

Filmová distribuce

V průběhu roku 1994 se výrazně proměnily obě vedoucí distribuční společnosti, což mělo a má na českou filmovou distribuci vliv do dnešních dnů, takže se nejprve podíváme na jejich osud.

Lucernafilm jsme opustili po dokončené privatizaci, avšak skutečnou transformaci měl ještě před sebou. Na základě dohody akcionářů vytvořil Lucernafilm a.s. k 22. září 1994 dceřinou společnost Lucernafilm – filmová distribuce a.s., na kterou formou prodeje části podniku převedl vlastní činnost filmové distribuce. V představenstvu nové společnosti zasedli Norbert Auerbach, Aleš Tříška a Zdeněk Kozák, ředitelem byl jmenován Aleš Danielis. Lucernafilm – filmová distribuce se k 20. července 1995 přejmenovala na Bontonfilm a.s. a zároveň bylo rekonstruováno představenstvo. Předsedou představenstva byl jmenován Martin Kratochvíl a dalšími členy Michael Hawk a Zdeněk Kozák za majitele a Aleš Danielis s Radko Hájkem za exekutivní vedení společnosti. Tím se tato společnost stala formálně členem rozšiřujícího se holdingu Bonton a.s. Ten byl pak od 31. srpna 1997 zapsán jako jediný vlastník společnosti.

Opustit název Lucernafilm nebylo původním záměrem. Ochranou známku Lucernafilm si ovšem mezitím zaregistrovala Dagmar Havlová, spolu s jinými ochrannými známkami souvisejícími s palácem Lucerna. Protože Lucernafilm pod tímto názvem vykonával soustavnou činnost od počátku roku 1991, bylo by možné jít do známkového sporu. Představenstvo ovšem rozumně rozhodlo nevést žádný spor s kýmkoli z rodiny Havlů o název Lucernafilm a převzít do názvu značku holdingu. Ostatně partneři v zahraničí i doma si na Bontonfilm brzy zvykli. Bontonfilm měl po celé období dlouhodobé smlouvy se společnostmi UIP a Fox Intl. a přitom vydával i filmy domácích a nezávislých producentů. Na konci devadesátých let přestal Bontonfilm identifikovat vydávané filmy s distribučními skupinami Alfa a Beta. Po celé období devadesátých let si přitom společnost udržela první místo v podílu na trhu.

Mateřská společnost Lucernafilm a.s. se nakonec 14. září 1995 také přejmenovala, a sice na Cinemart a.s., a vedle obchodních aktivit zachovala v menším rozsahu filmovou distribuci orientovanou na umělecky náročnější evropské filmy a domácí tvorbu. Představenstvo působilo ve složení Aleš Tříška, Zdeněk Svěrák a Jan Jíra, který zůstal ředitelem. V devadesátých letech Cinemart přebudoval část sklepních prostor na Národní třídě v Praze na komorní kino Evald věnované památce zesnulého režiséra Evalda Schorma.

Již v minulé kapitole bylo avizováno ukončení činnosti společnosti Guild v květnu 1994. Důvodem nebyly výsledky fungování této v České republice úspěšné společnosti, ale dřívější změna vlastnické struktury mateřské společnosti v Londýně. Nový vlastník neměl zájem nadále rozvíjet aktivity společnosti ve střední a východní Evropě. Zaměstnancům společnosti, kteří měli dobré vztahy se zahraničními partnery, nezbylo než hledat jiné řešení. Dne 26. května 1994 byla zapsána společnost Falcon a.s., která převzala obchodní smlouvy a zaměstnance Guildu. První film společnosti Falcon byl vydán přesně v den zápisu společnosti do obchodního rejstříku. Společnost byla řízena podle německého modelu, takže předsedou dozorčí rady se stal většinový vlastník Pavel Vodička a představenstvo bylo složeno z vedení společnosti – ředitele Michaela Málka, Svatavy Peschkové, Richarda Karla, Josefa Daška a doplněno Jaroslavem Kořánem. Falcon po celé sledované období zastupoval velké americké distribuční společnosti Buena Vista a Columbia, v průběhu devadesátých let transformovanou v Sony. Z Guildu se nepodařilo převést pouze smlouvu s Warner Bros. Dne 11. července 1997 vystřídal Michaela Málka ve funkci ředitele společnosti Jan Bradáč, k 20. srpnu 1997 z představenstva odešli Jaroslav Kořán a Josef Dašek a počet členů se zúžil na tři. K 23. lednu 1998 vystřídal Jan Bradáč Michaela Málka i v představenstvu a Pavel Vodička byl do obchodního rejstříku zapsán jako jediný vlastník společnosti. Po celé období se Falcon držel podle podílu na trhu mezi českými distributory na druhém místě.

Již od svého vzniku uváděla společnost Gemini Film některé filmy Warnerů, ačkoli oficiální smlouvu s touto společností měl Guild. Rozhodující vlastník Gemini Bodo Scriba totiž držel významný podíl v Regency Enterprises, která zase byla jednou ze společností produkujících filmy pro Warner Bros. Díky tomu se mu podařilo získat práva pro střední a východoevropská teritoria, kam zaměřil část svých podnikatelských aktivit. Tím došlo k tomu, že od března roku 1993 do května 1994 uváděly filmy Warner Bros. v České republice dvě společnosti. Když se pak Guild stahoval z české filmové distribuce, podařilo

se Bodo Scribovi uplatnit svůj vliv a Warner Bros. uzavřeli smlouvu na všechny své filmy se společností Gemini. Od 3. května 1995 z vlastnictví společnosti Gemini Film odstoupil Scribov partner Rolf Deyhle a majoritním společníkem se stala Scriba Film Holding GmbH & Co. KG. Scribovy aktivity na Východě, zejména v Rusku, ovšem nebyly tak úspěšné a jeho vliv u Warner Bros. zeslabil. V České republice to vedlo k ukončení smlouvy s Warner Bros. ke konci roku 1997, následně i k omezení distribučních aktivit společnosti Gemini Film. Poslední premiérou Gemini byla 11. června 1998 česká pohádka ŠMANKOTE, BABIČKO, ČARUJ! Do roku 1995 Gemini Film držel třetí místo za Bontonfilmem a Falconem. V letech 1996 a 1997 klesl na místo páté a pak již pokračoval další sestup až do ukončení činnosti v září 2000.

Dne 14. června 1996 vznikla společnost Halley spol. s r. o., která se mj. zabývala skladovacími a reklamními službami pro Gemini Film. Společnost vlastnil z 50 % a od 30. listopadu 1999 jako jediný vlastník Václav Jeřábek. Od 18. března 1999 do 22. března 2001 uvedla tato společnost do kin 8 filmů včetně DVOJROLE Jaromila Jireše.

Warner Bros. se po ukončení spolupráce s Gemini Filmem rozhodli rozšířit aktivity své české společnosti Warner Home Video spol. s r. o. o oblast filmové distribuce. Ředitelem filmové divize se stal Martin Malík a Ladislav Šťastný zůstal generálním ředitelem společnosti. První film uvedený Warnery do kin 22. ledna 1998 byl ĎÁBLŮV ADVOKÁT. Dne 26. června 1998 byl oficiálně změněn název české společnosti na Warner Bros s.r.o. V roce 1998 i 1999 byli čeští bratři Warnerovi čtvrtou nejsilnější společností na trhu.

Programovací agentury vstoupily do roku 1994 jako reálná alternativa distribučním společnostem nebo jejich partner. Moravafilm programoval pro Lucernafilm, Interfilm pro Guild, Astrafilm a Planfilm většinou pro české producenty, ale občas i pro videodistributory, kteří se samostatně do kin nechtěli pouštět. Časem se však prokázalo, že tento typ omezené distribuční činnosti nemá příliš velkou perspektivu. Nejprve přestaly využívat služeb programových agentur Falcon a Bontonfilm a najaly si vlastní pracovníky. Začalo být zřejmé, že každá distribuční společnost musí mít vlastní obchodní aktivity pod plnou kontrolou, pokud chce být obchodně úspěšná. Nechat za sebe dělat obchod někoho jiného, kdo případně prodává i jiné zboží, znamená zákonitě hazard. Je samozřejmě možné volit zaměstnanecký poměr (což je obvyklejší) nebo pozici externího obchodního zástupce, ale distributor musí mít přímou a exkluzivní vazbu, pokud má jít o spolupráci úspěšnou a dlouhodobou. V průběhu devadesátých let ukončily svoji činnost všechny čtyři výše jmenované programovací agentury.

Přesto určitá poptávka po tomto typu služeb nadále existovala a 22. prosince 1994 založily Regina Rázlová (6. března 1997 její podíl převzala Marcela Vondrová), Hana Sedláčková (14. ledna 1999 její podíl převzal Luboš Vála) a Aranka Válová společnost Astracinema s.r.o. Jednatelkou společnosti byla po celou dobu Marcela Vondrová. Tato programovací agentura, jak již napovídá název, navázala na činnost Astrafilmu a vydávala filmy až do listopadu 2000. Astracinema programovala POLDY pro producenta a režiséra Jaroslava Soukupa, DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO pro Čefis, JÍZDU pro Luxor, KOUZELNÝ MĚSÍC pro Art-Okó, KNOFLÍKÁŘE pro Českou televizi, POSTEL pro Silver Screen. Zákazníkem Astracinemy byl i Krátký film Praha po tom, co ukončil vlastní aktivity v distribuci. V nabídce Astracinemy se objevovaly také zahraniční filmy například od Anet Pictures s.r.o. Z výčtu filmů je patrné, že její činnost nebyla v devadesátých letech

zanedbatelná. Od roku 1994 do roku 1998 se Astracinema držela v horní polovině tabulky distributorů a na jí programované filmy chodilo několik set tisíc diváků ročně.

Služby Astracinemy byly jednou z často užívaných alternativ distribuce českých filmů. Jaké však měli v těchto letech čeští producenti jiné distribuční možnosti? České filmy se objevovaly také v nabídce obou největších distribučních společností. Bontonfilm distribuoval české filmy po celá devadesátá léta a ostatně pokračuje dodnes. Falcon v počátku své existence nabízel české filmy jen ojedinele, k nárůstu došlo až koncem devadesátých let. Za nejvýznamnější českou premiéru Falconu v tomto období považují film *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* z 3. září 1998.

Další alternativou se kromě programovacích agentur a velkých distribučních společností pro české filmy staly malé distribuční společnosti orientované převážně na domácí tvorbu. V první části vymezeného období takovouto společností byla Heureka Production PF, která však svůj poslední film vydala 16. února 1995 a v listopadu téhož roku distribuční aktivity ukončila. V druhé polovině devadesátých let se alternativou začal stávat Cinemart, přičemž jeho nejvýraznějším českým distribučním počinem byl *NÁVRAT IDIOTA*, uvedený 25. února 1999.

Za nejvýznamnějšího distributora českých filmů v druhé polovině devadesátých let však můžeme jednoznačně označit Space Films. Od roku 1994 do roku 1999 vydal 18 českých a koprodukčních filmů, mezi nimi tak úspěšné projekty jako *KOLJA*, *BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA* a *PELÍŠKY*. Po celé období se pohyboval okolo pátého místa mezi distributory a v roce 1999 byl dokonce třetím nejúspěšnějším distributorem v ČR hned za Bontonfilmem a Falconem.

Pro doplnění dodejme, že privatizované podniky filmové tvorby významnou alternativu nenabízely. KF a.s. své samostatné působení v distribuci ukončil v červnu 1995 a sám využíval programovací služby Astracinemy. Dne 30. dubna 1996 se změnil název společnosti na Krátký film Praha a.s. Ostatně vize o prosperitě podivuhodně privatizovaného Krátkého filmu končí. V květnu 1998 je podán návrh na konkurz, který ještě v září Česká pojišťovna řešila navýšením jmění a poskytnutím dalšího úvěru. Ale šlo jen o prodlužování agonie. Krátký film Praha změnil sídlo společnosti na Olomouc (sic!) a postupně mizí...

Zajímavý se ukázal být vývoj největšího českého studia AB Barrandov. Rozpory mezi akcionáři privatizovaného Barrandova vedly k vytvoření silné opozice vůči Václavu Marhoulovi, v jejímž čele stál místopředseda představenstva Petr Prejda. Dne 7. dubna 1994 byl Marhoul odvolán z funkce generálního ředitele, do níž nastoupil arch. Jindřich Goetz. Protože však žádná ze skupin neměla dostatečnou sílu prosadit svoji vizi dalšího vývoje, došlo v zápětí k dohodě o změně akcionářské struktury. Václavu Marhoulovi se překvapivě podařilo získat podporu třineckých investorů později soustředěných do společnosti Moravia Steel a.s., a přenechal jim majoritu. Dne 27. října 1994 se vrátil do vedení AB Barrandov a 3. února 1995 bylo rekonstruováno představenstvo, z kterého kromě Václava Marhoulů odešli všichni ostatní členové a do vedení nastoupila skupina manažerů spojená s novým majoritním vlastníkem.

Dne 24. srpna 1995 vstoupil Barrandov do filmové distribuce a vydal své první filmy. Prvního ledna 1996 zakládá AB Barrandov dceřinné společnosti Barrandov Panorama, Barrandov Studio a Barrandov Biografia a.s. Na poslední jmenovanou jsou mj. přesunuty

veškeré distribuční aktivity. Barrandov Biografía vyplatila Bontonfilmu distribuční smlouvu na filmy, které spravoval pro státní fond, a přebrala jejich distribuci. Dne 6. května 1997 byl Václav Marhoul opět a tentokrát definitivně odvolán z funkce generálního ředitele Barrandova. Novým generálním ředitelem se stal Pavel Přerovský. Dne 21. srpna 1997 vydala Barrandov Biografía svoji poslední distribuční premiéru. Celkem uvedla do premiéry 19 filmů, z toho ovšem jen 2 české.

V prosinci 1997 se poprvé objevily spekulace o prodeji Barrandova, které Moravia Steel koncem roku potvrdila. Dne 24. dubna 1998 podal ministr kultury ČR Martin Stropnický na AB Barrandov žalobu o 117 milionů korun, které údajně dlužil státnímu fondu. Dne 16. listopadu 1998 ministr kultury Pavel Dostál ohlásil, že došlo k dohodě mezi ministerstvem, Bontonom a AB Barrandov. Bonton uhradil šekem 30 milionů z dlužné částky AB Barrandova a zbytek slíbil uhradit vlastník AB Barrandova Moravia Steel ve dvou splátkách v roce 1999. Správu filmů státního fondu přebral k 1. lednu 1999 Bonton. Koncem devadesátých let na Barrandově stoupala hvězda Radomíra Dočekala, který se již k 1. lednu 1996 ujal funkce ředitele společnosti Barrandov Studio a postupně se stal generálním ředitelem AB Barrandov. Příběh Barrandova devadesátými lety nekončí.

Zlínské studio distribuční ambice neprojevovalo. Přesto bylo poměrně aktivní, založilo soukromou Vyšší odbornou školu filmovou a v roce 1994 obnovilo mezinárodní statut filmového festivalu, orientovaného na tvorbu pro děti a mládež. Dne 26. února 1998 byla zapsána společnost Ateliéry Bonton Zlín, která 3. března 1998 získala od Fondu národního majetku 62 % akcií zlínských ateliérů. Dne 31. ledna 1999 se sloučily Ateliéry Bonton Zlín se společnostmi, které se podílely na první části privatizace – Filmovými ateliéry Zlín a Ateliéry Zlín. Tím se konečně uzavřela privatizace a spojily se všechny podniky s podobným zaměřením okolo původního filmového studia. Ředitelem studia byl již od 12. října 1995 Zdeněk Skaunic, který jím zůstal také po sloučení. Ve vedení studia stanuli mj. Martin Kratochvíl, Michael Kocáb a Vítězslav Jandák, který se stal prezidentem Mezinárodního filmového festivalu pro děti a mládež ve Zlíně. Ateliéry Bonton Zlín začaly vykonávat správu filmů pro státní fond, přičemž distribuce těchto filmů do kin se vrátila do Bontonfilmu.

Pevnou pozici na trhu si po celou druhou polovinu devadesátých let udržel Intersonic, který v tomto období neklesl pod páté místo v podílu na trhu. V letech 1997 a 1998 dokonce dosáhl na skvělé třetí místo. Intersonic již nenabízel kinům jakési lepší videofilmy jako na počátku, ale to nejúspěšnější, co nezávislá americká i evropská tvorba nabízela – tituly jako BLBÝ A BLBĚJŠÍ, SEM, EVITA či PÁTÝ ELEMENT. Kromě toho se v nabídce Intersonice objevovala i divácky náročnější díla jako PIANO, TRAINSPOTTING, či ŽIVOT JE KRÁSNOU.

Žádné jiné společnosti se přerod z videodistributora do velké distribuční společnosti úspěšně nabízející filmy kinům již nepovedl. Již v minulé kapitole jsme se zmínili o Multivideu, které skončilo své distribuční aktivity v červnu 1995. Dne 1. září 1994 uvedla do kin první premiéru společnost MIDO Film Brno prezentující se velmi ambiciózními plány. Za fungování jednatele Lubomíra Urbánka však vydala v průběhu jednoho měsíce 3 filmy, ostatní premiéry zrušila a svoje distribuční aktivity ukončila v říjnu 1995. Dne 12. října 1995 s FARINELLIM zahájila svoji krátkou distribuční dráhu společnost Five Stars Entertainment jednatele Rudolfa Vaněčka. Celkem tato společnost vydala

do 12. června 1997 10 filmů, mezi nimiž bylo i JMÉNO KÓDU: RUBÍN Jana Němce. Své distribuční aktivity společnost ukončila v září roku 1998. Poněkud komický byl samostatný distribuční počín společnosti Video-spoj International, která vydala 24. dubna 1997 pro kina film DNA – STVOŘENÍ NETVORA a na konci roku zase tiše z distribuce pro kina zmizela.

Oblast videa se samozřejmě v tomto období také měnila. Ačkoli nedošlo k žádným výrazným zemětřesením v uvádění rozhodujících amerických distributorů, velké množství malých společností se hodně proměňovalo. Nejvýznamnější událostí však byl jednoznačně vstup DVD na trh. Zaznamenání hodnou je pak skutečnost, že 20. prosince 1997 se stal prvním evropským filmem vydaným na formátu DVD do běžné komerční sítě Svěrákův KOLJA a jeho distributorem Centrum českého videa.

Přesahy do filmové distribuce jsme však v devadesátých letech zaznamenali i z jiných příbuzných sfér než videodistribuce. V polovině devadesátých let o vlastních distribučních aktivitách uvažovali i někteří producenti z České televize, která se již profilovala jako nejvýznamnější výrobce a koproducent českých filmů. Na počátku roku 1996 začal Čestmír Kopecký z České televize přímo ovlivňovat dramaturgii pražského kina Illusion, které se specializovalo na české filmy. Česká televize bez účasti jiných distributorů nabízela kinům pásmo ČESKÁ SODA a film EINE KLEINE JAZZMUSIK. Prvního dubna 1998 však ve vedení České televize vystřídal Ivo Mathého Jakub Puchalský a televize začala z těchto aktivit postupně ustupovat.

Zcela na konci tohoto období se objevil první přesah do distribuce ze strany kin, když 13. května 1999 začaly vycházet filmy vydávané pod distribuční značkou Galafilm společností Kino 2005, o ní však více v kapitole provozování kin.

Dne 25. května 1995 vstoupili do české filmové distribuce David Matouš a Klára Kučerová (později Klara Beverly). Nejprve prostřednictvím společnosti Cineinvest s.r.o. (od 24. srpna 1994 do 30. června 2004), později Atlantis entertainment CZ s.r.o. (existující od 27. ledna 1998). Tyto společnosti vybočují z řady několika směry. Jedním je odmítání běžné spolupráce v rámci UFD a veřejného sdílení jejich distribučních výsledků a plánů. Do konce devadesátých let uvedly 24 filmů, které také většinou vybočovaly z běžného komerčního standardu. Podle výsledků jednotlivých kin lze vyvodit, že se nikdy nezařadily mezi nejúspěšnější distribuční organizace, ale na druhé straně jednoznačně rozšiřují distribuční nabídku o zajímavá díla, často jdoucí mimo hlavní proud. Mám-li je tedy zařadit, považuji je za první privátní distribuční společnost, která se systematicky orientuje na velmi potřebnou alternativní (někdy se užívá termínů nekomerční nebo artový, ale já tato označení nepovažuji za vystihující) nabídku.

V první polovině devadesátých let se alternativní nabídka filmů skutečně velmi zúžila, a tak filmy Atlantisu i Cinemartu, který podobnou (i když tradičnější) orientaci ohlásil o pár měsíců později, byly vítaným osvěžením nabídky kin. Až konec devadesátých let znamenal další posun v alternativní nabídce, když v lednu 1999 uvedením nizozemských filmů CHARAKTER a ANTONIA vstoupila do distribuce Zuzana Dražilová a její společnost Sunfilm spol. s r. o. (od 30. dubna 1998 do 16. července 2003). Jen v roce 1999 vydal Sunfilm 14 filmů, mezi nimi německý LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT a brazilské HLAVNÍ NÁDRAŽÍ.

Prvního dubna 1999 vydala první film do distribuce společnost Artcam Praha s.r.o. (zapsaná 18. března 1998), jejímž majoritním vlastníkem byla pařížská společnost ARTCAM

International a jednatelem Cédric Jabůrek. V tomto složení vydal Artcam do konce roku 4 francouzské filmy, a to bez většího ohlasu v kinech.

Alternativní distribuční síť – zejména filmové kluby – přitom stále čerpala filmy převážně z nabídky NFA a AČFK, které po celou druhou polovinu devadesátých let byly programovány společně. NFA se stal členem UFD a od roku 1996 jsou k dispozici přehledy výsledků obou subjektů. Výrazný pozitivní posun v nabídce znamenal otevření pravidelného cyklu AČFK Projekt 100 v roce 1995.

Nezbytným doplněním filmové distribuce jsou jednorázové akce, festivaly a přehlídky. Jejich počet v druhé polovině devadesátých let narůstal. Největší pozornost však byla upřena k existenci mezinárodního filmového festivalu tzv. kategorie A. V roce 1994 poprvé pořádala festival v Karlových Varech Nadace Film – Festival Karlovy Vary. Prezidentem Nadace byl Jiří Bartoška, koordinátorkou programové rady Eva Zaoralová a výkonným tajemníkem Oldřich Widman, výkonným ředitelem festivalového štábu Antonín Moskalyk. Na závěr festivalu Jiří Bartoška ohlásil, že Karlovy Vary odstupují od vynucené dohody s Mezinárodním filmovým festivalem Moskva o střídání a 30. ročník se uskuteční již v roce 1995.

V roce 1994 existovala v ČR dvě producentská občanská sdružení Unie českých producentů vedená Janem Knoflíčkem a Asociace českých producentů vedená Petrem Moravcem a Janem Šustrem. První z nich se ovšem podařilo přesvědčit mezinárodní federaci národních asociací filmových producentů FIAPF o neperspektivnosti karlovarského festivalu a doporučila převedení mezinárodní certifikace na nově založený festival Zlatý Golem v Praze. A tak se v ČR v roce 1995 konaly mezinárodní filmové festivaly dva. Zlatý Golem (9. června až 17. června 1995) pod vedením předsedy správní rady nadace Zlatý Golem Jana Knoflíčka, s ředitelem Antonínem Moskalykem a pod záštitou českého prezidenta Michaela Kocába. Ve štábu své místo našel i bývalý výkonný tajemník Nadace Film Festival Karlovy Vary Oldřich Widman. Festival měl podpořit obchodní záměry Krátkého filmu a zejména společnosti NERO výkonné ředitelky nadace Marty Majorové a Lubomíra Soudka. Festivalu se účastnila řada zahraničních hvězd, ale česká filmová obec ho sledovala s neskrývanými rozpaky. Jisté organizační nedostatky ovšem mohly být považovány za dětské nemoci. Druhý ročník Mezinárodního filmového festivalu Praha 1996 (21. až 29. června), organizovaný tentokrát společností Bohemia Promotion a.s. (předseda představenstva Jiří Samek a Antonín Moskalyk v dozorčí radě), byl ovšem organizačně ještě méně zvládnutý a také poslední.

Naopak 30. ročník Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary (30. června až 8. července 1995), který proběhl pod záštitou Václava Klause a vedením Jiřího Bartošky, programové ředitelky Evy Zaoralové a generálního manažera Rudolfa Biermanna, se překvapivě zdařil. Dokonce se poprvé po letech naplnily sály festivalových projekcí. Karlovarští občané chtěli vyvrátit veřejné tvrzení o nulovém diváckém zázemí Karlových Varů a navíc organizátoři začali tvořit podmínky pro prázdninové návštěvy studentů, které se postupem času staly jednou z nejvýraznějších karlovarských specialit mezi světovými filmovými festivaly. Poprvé se nad výtvarným řešením festivalu sešli Šimon Caban, Tono Stano, Aleš Najbrt a poprvé vznikla speciální znělka vytvořená kameramanem a režisérem Jaroslavem Brabcem. Festival v Karlových Varech si do konce devadesátých let udržoval svoji pozici a také získal zpět mezinárodní certifikát FIAPF.

Ještě jednou se ovšem mluvilo o Karlovarském festivalu v jiné souvislosti. V září 1998 Nadace Film Festival odvolala Jiřího Bartošku a ministerstvo kultury z ní odvolalo svého zástupce. Dne 15. září 1998 však Jiří Bartoška a Rudolf Biermann založili společnost Film Servis Festival Karlovy Vary a.s. Dne 29. dubna 1999 k oběma pánům do představenstva přistoupila Eva Zaoralová. Film Servis se nakonec dohodl se všemi zainteresovanými a od 34. ročníku se stal pořadatelem festivalu.

Vedle Karlových Varů prosperovala také řada dalších festivalů a přehlídek. Již jsme se zmínili, že od roku 1994 se festival ve Zlíně stal opět mezinárodním a ke konci devadesátých let se zvyšovala i jeho domácí publicita. Počátkem roku 1995 se v Praze uskutečnil 2. ročník FebioFestu, který se nadále konal každý rok a postupně se stal nejrespektovanější mezinárodní filmovou přehlídkou v Praze. Od roku 1994 se každoročně začaly konat pod záštitou Evropské unie Dny evropského filmu. S výjimkou roku 1997, kdy povodně donutily organizátory přestěhovat se do Jihlavy, se v Uherském Hradišti konaly tradiční LFŠ s neustále rostoucím zájmem zejména mladých návštěvníků. Ze studentské akce se zrodil i Mezinárodní festival dokumentů v Jihlavě. V roce 1999 se s překvapivým zájmem diváků setkal 1. ročník festivalu Jeden svět.

Bez nároku na úplnost lze konstatovat, že počet festivalů, přehlídek a jejich diváků v kině ČR narůstal a kinematografické prostředí nabývalo obrysů obvyklých v západoevropských zemích. Po celé období byly udíleny výroční filmové ceny Český lev, jejich prestiž pomohlo zvýšit založení České filmové a televizní akademie (ČFTA) v roce 1995.

UFD mapovala po celé období výsledky filmové distribuce a úzce spolupracovala s drtivou většinou distributorů aktivních na trhu. Unie českých producentů přestala vyvíjet činnost a Asociace českých producentů a se změnila na APA – Asociaci producentů v audiovizí. Svaz kin České republiky transformovaný z AFIDu se vytratil, ale 31. května 1999 byla založena Asociace provozovatelů kin (APK, zapsaná 28. června 1999). Dne 29. června 1999 se sešli představitelé APA, UFD a APK, aby založili Českou filmovou komoru (dále ČFK) jako koordinační sdružení filmových podnikatelských subjektů, které působí v oblasti audiovize v ČR.

Provozování kin

Počet registrovaných kin od roku 1994 do konce devadesátých let nadále klesal. Počet klasických kamenných kin se snížil z 1 016 na konci roku 1993 na 604 na konci roku 1999. Také počet provozovaných letních kin poklesl z 162 na 112. Pozvolna pokračovala privatizace některých kin, některá města předávala kina do pronájmu soukromým organizacím, ale nevznikl žádný silný subjekt přesahující regionální hranice.

Nejvýrazněji bylo možné tento proces sledovat v Praze, kde Filmový podnik ztratil většinu lukrativních kin. Část zanikla a část zůstala provozována soukromými subjekty. Čtyři nejúspěšnější kina v centru města postupně přebraly a začaly provozovat privátní společnosti. Multikino 93 spol. s r. o. (vznikla 25. srpna 1993, jednatelem Bohdan Pícha) provozovala kino Lucerna, Medea Kultur s.r.o. (zapsaná 13. října 1993, jednatelem Karel Stejskal) převzala kino Blaník, Union Film s.r.o. (vznikla 31. října 1994, jednatelem Miloslav Mařík a Zuzana Hlaváčková) provozovala kino Světozor a konečně Broadway

City s.r.o. (zapsaná 16. srpna 1996, jednatelem František Suchý) si pronajalo kino Broadway (dříve Sevastopol).

Společnost Broadway City se pokusila o expanzi a začala provozovat další kino v Městské knihovně, 28. května 1998 koupila od pražského zastupitelstva kino Moskva, které dále fungovalo pod názvem Ládví. Dne 6. června 1999 však bylo vlastníkem objektu uzavřeno kino Broadway a společnost přestěhovala zařízení do bývalého kina Kotva. Dne 9. září 1999 otevřela Broadway City další kino Theatre Cinema v Rytířské ulici. Tato společnost však nedokázala sladit své záměry s reálným podnikatelským prostředím a již 2. února 2000 vstoupila do likvidace.

Obdobně skončila i řada jiných „kinařských“ podnikatelských projektů v republice. Můžeme vzpomenout také provozování Kina U hradeb společností Barrandov Biografia, která několikrát slibovala jeho rekonstrukci, ale nakonec jej uzavřela.

Na druhé straně v druhé polovině devadesátých zahájily provoz kina Perštýn (10. října 1996), Evald (14. září 1997) a po rekonstrukci 6. února 1998 Aero. Zajímavostí devadesátých let byly také pokusy o provozování autokin. Několik let fungovalo takové kino na Výžlovce a v roce 1999 dokonce v prostoru Strahovského stadionu v Praze.

Podstatnou událostí, která začala měnit mapu kin v České republice, byl však jednoznačně příchod vícesálových kin. Společnost Kino 2005 a.s., zapsaná 11. září 1995, rekonstruovala prostory nedokončeného kulturního centra Galaxie na Jižním městě na první multikino (8 sálů a 1126 sedadel) ve střední Evropě. V představenstvu společnosti se sešli Martin Kratochvíl (předseda), Bohdan Pícha, Aleš Danielis, Jiří Kappel a Jiří Doubek. Poslední dva jmenované nahradili 22. května 1997 Peter Kot a Petr Mottl, který se stal exekutivním ředitelem multikina. Multikino Galaxie bylo otevřeno 4. dubna 1996 premiérou českého filmu UŽ. Přestože šlo o rekonstruovaný objekt, který nedosahoval kvality špičkových západních multiplexů, jednalo se o průlom v provozování kin. Výsledky ukázaly, že to je perspektivní model. Jeho podíl na celkových výsledcích v České republice již v roce 1997 dosáhl 12,2 % a v nejúspěšnějším roce 1999 8 sálů ze 746 promítajících v ČR navštívilo 8 % diváků a podíl na tržbách dosáhl dokonce 13,6 %.

Bonton se po dobrých zkušenostech s Multikinem Galaxie pokusil dále expandovat tímto směrem. Vznikla společnost Bonton – Gaumont a.s. (27. listopadu 1997), která dokonce vyhrála soutěž na rekonstrukci Slovanského domu. Gaumont se však nakonec rozhodl do České republiky nevstoupit a Bonton nenašel jiného dostatečně silného partnera a sám se v této oblasti neangažoval. Bontonfilm dokonce odprodal zbývajícím majitelům podíl v Kinu 2005 a jeho zástupci ukončili 17. září 1999 působení v představenstvu společnosti.

Ještě na konci devadesátých let měl být otevřen první multiplex evropských parametrů. Z mnoha zahraničních investorů, kteří v té době kolem České republiky kroužili, se jako první prosadila jihoafrická společnost. Její zástupce v ČR založil 20. ledna 1999 společnost Ster-Kinekor (Czech) s.r.o., která se 28. června 1999 změnila na Ster Century (Czech) s.r.o. podle své nové nizozemské mateřské společnosti Ster Century Management (Netherlands) B.V. Jejím prostřednictvím Ster Kinekor řídil své aktivity v Evropě. První multiplex byl otevřen 14. října 1999 v nákupním centru Olympia u Brna, měl 14 sálů a 3018 sedadel. Staromilci pochybovali o úspěšnosti kina vzdáleného přes tři kilometry od okraje města, ale skutečnost předčila všechna očekávání.

Od roku 1996 začaly statistiky kin odlišovat počet kin a sálů. Na konci roku 1999 existovalo v ČR 604 klasických kin s 612 sály a dva multiplexy s 22 sály, spolu s letními kiny tedy UFD registrovala celkem 746 pláten kin.

Nabídka filmů

Celkový počet premiér v letech 1994 až 1999 kolísal mezi 136 a 172. V průměru pokračoval pokles a v roce 1995 představovalo 136 premiér filmů v kinech nejnižší počet od roku 1955. Přitom v nabídce byly filmy pouze z 11 států, což se naposledy stalo v roce 1992 a předtím 1948! V roce 1994 byl vydán nejnižší počet nedomácích evropských filmů za celé období od druhé světové války. Ti, kdo naříkali na malou pestrost nabídky českých kin, měli v polovině devadesátých let pravdu. Není ostatně náhodou, že právě v tomto období vznikla řada filmových přehlídek a festivalů, které alespoň částečně tento problém filmové distribuce vyrovnávaly a setkávaly se s poměrně živým ohlasem zejména mladých diváků.

Lucernafilm/Bontonfilm jako stále největší distributor se na celkovém počtu premiér podílel již jen 23 – 35 %, což v zásadě odpovídalo jeho nabídce, a v roce 1995 ho v počtu vydaných filmů dokonce předstihl Falcon. Počet aktivních distributorů se přitom pohyboval mezi 10 a 15. Podíl amerických filmů v naší distribuci začal na 73 % v roce 1994, do roku 1998 kolísal okolo dvou třetin a v roce 1999 klesl na 53 %.

Počet vydaných českých filmů se po celé období udržel nad 10 % premiér, přičemž jejich absolutní počet kolísal mezi 15 a 20 tituly. Jejich nejčastějším producentem nebo koproducentem zůstávala Česká televize. Ekonomické důvody navíc vedly k výraznému snížení počtu zahraničních filmů uvedených v české verzi. Ještě v roce 1994 to bylo 38 dabovaných premiér v kinech, od roku 1995 do roku 1999 jejich počet kolísal mezi 7 a 16.

Návštěvnost a tržby

Prudký pokles návštěvnosti českých kin způsobil, že ani stoupající vstupné nedokázalo přinést do kin potřebné tržby. To je jednoznačná charakteristika poloviny devadesátých let. Ještě v roce 1993 s téměř 22 miliony diváků bylo vlastně vše v pořádku. V roce 1994 začala vysílat televize Nova, Česká televize se jí pokoušela konkurovat a americké filmy v kinech již tolik nelákaly. Následoval další dramatický pokles na 12,9 milionu diváků, což při průměrném vstupném 23,53 korun znamenalo i pokles jejich tržeb pod úroveň počátku osmdesátých let, přičemž náklady narostly mnohonásobně. Ani to však nemělo být dno a v roce 1995 přišlo do českých kin jen 9,25 milionu diváků. Vstupné opět narostlo na 27,47 Kč, ale tržby přesto klesly jen na 254,2 milionu korun. Nominální tržba kin v českých zemích tak byla nejnižší od roku 1953, kdy ovšem stál lístek do kina průměrně 2,36 Kč.

Dnes vidíme, že se v roce 1995, alespoň z hlediska tržeb, česká kina odrazila ode dna, ale pokles návštěvnosti ještě pokračoval. V roce 1996 přišlo do kin jen 8,9 milionu diváků. Setrvalý nárůst vstupného na 34,33 Kč však již přinesl do pokladen kin 304 miliony korun. V roce 1997 vypadala situace pro majitele kin poněkud optimističtější. Do kin přišlo téměř o milion diváků více než před rokem (9,8 milionu), přitom vstupné poprvé

meziročně skočilo o více než deset korun na 44,52 Kč. Tržba se náhle zvedla na nejvyšší sumu od roku 1945 – na plných 437 milionů korun; ostatně jen pražské Multikino Galaxie v tomto roce utržilo přes 53 milionů.

V roce 1998 opětovně klesla návštěvnost kin na 9,25 milionu diváků, ale nezadržitelně stoupající vstupné (průměr 55,03 Kč) pomohlo poprvé pokořit hranici půl miliardy tržeb. V roce 1999 pokles návštěvnosti dále pokračoval a také tržby opět klesly pod již překonanou hranici na 496,1 milionu korun. Růst vstupného nebyl tak výrazný jako v minulých letech (průměr 59,26 Kč) a do kin přišlo nejméně návštěvníků – pouze 8,37 milionu. Tento počet je dosud nejnižší v historii. Zůstává přáním, aby se i v počtu diváků na konci devadesátých let kina odrazila ode dna definitivně, ale uvidíme, co přinese digitální věk audiovize.

Celkový propad návštěvnosti v tomto období byl provázen i propadem návštěvnosti českých filmů. Zatímco v roce 1993 české filmy navštívilo 4,3 milionu diváků, v roce 1994 to bylo už jen 2,7 a v roce 1995 1,3 milionu. Podíl v počtu návštěvníků i tržeb sice v roce 1994 překonal hranici 20 %, ale v následujících letech pod ni opět klesl. Nejhorší pozici v tomto období zaznamenaly české filmy v roce 1998, kdy je vidělo jen 14,3 % diváků a podíl tržeb klesl na 11,8 %. V roce 1999 však byl podíl českých titulů na divácích 25,3 % a na tržbách 23,9 %.

Kumulace návštěvnosti směrem k několika nejúspěšnějším filmům v tomto období nadále stoupala. Ještě v roce 1994 to bylo 38,3 %, ale v letech 1998 a 1999 již překonala hranici 50 %.

V roce 1994 se stal nejúspěšnějším filmem AKUMULÁTOR 1 Jana Svěráka před Hřebejkovými ŠAKALÍMI LETY a americkou komedií MRS. DOUBTFIRE – TÁTA V SUKNI. V Top 20 najdeme celkem 6 českých filmů, přičemž 4 jsou ve vedoucí pětce. Dojem z tohoto konstatování kazí fakt, že vedoucí AKUMULÁTOR 1 by se se svým počtem diváků zařadil v roce 1993 až na desáté místo. V roce 1995 najdeme v Top 20 jen 2 české filmy. Zatímco nejnavštěvovanějším filmem se stal FORREST GUMP, nejúspěšnější český film BYL JEDNOU JEDEN POLDA skončil na devátém místě. V roce 1996 byl bezkonkurenčně první KOLJA, před americkým DNEM NEZÁVISLOSTI. KOLJA však zůstal jediným českým filmem v Top 20. V roce 1997 se KOLJOVI podařilo udržet první místo, což je historicky ojedinělé. V Top 20 jsme ovšem mohli najít 5 českých filmů a nejúspěšnější českou premiérou se stala BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA na šestém místě. Nejúspěšnějším zahraničním filmem roku 1997 byli MUŽI V ČERNÉM před BEANEM. Pět českých titulů se v Top 20 udrželo i v roce 1998, kdy se suverénně nejnavštěvovanějším filmem stal TITANIC. Poprvé od roku 1992 překonal nějaký film v jednom roce hranici jednoho milionu diváků. Nejúspěšnějším českým filmem se stal ČAS DLUHŮ na devátém místě. Konečně v roce 1999 zvítězily v návštěvnosti s velkým náskokem PELÍŠKY před americkou MUMIÍ a v Top 20 se objevily celkem 4 české filmy, přičemž cenné je šesté místo NÁVRATU IDIOTA.

2000 – 2004: Více sálů, více filmů, více...

V úvodu minulé kapitoly bylo popsáno „sedm ran morových“, které postihly v druhé polovině devadesátých let české filmové prostředí. Samozřejmě že se s přechodem milénia

vše nezměnilo mávnutím kouzelného proutku. Pokles návštěvnosti se zastavil, ale k úrovni nejúspěšnějších evropských zemí máme stále daleko. Růst vstupného se také zastavil, ale jeho úroveň stále nedosahuje absolutní úrovně ceny vstupenek u západních sousedů, ačkoli náklady se jim vyrovnaly. V relativním přepočtu vůči platům je ovšem u nás vstupné podstatně vyšší, a to je možná jádro celého problému. Návštěvnost kin se stále kumulovala na pár úspěšných hitů a tento trend se nadále prohlubuje. Tato kumulace návštěvnosti se týkala i českých filmů, takže vedle hitů ovládajících aktuální žebříčky se celá řada českých filmů setkala s nezájmem publika. Nejisté finanční zázemí českého filmu je dáno systémem, ve kterém funguje, a dlouhodobým vztahem české politické scény k němu. Nyní se sice možná blýská na lepší časy, ale to se s přestávkami blýskalo po celé popisované období. Technická zaostalost kin se počátkem milénia výrazně snížila, nástup nových provozovatelů většinou donutil provozovatele ostatních kin zlepšit jejich úroveň, nebo provoz ukončit. Nepochybně se vůči devadesátým letům rozšířila nabídka pro alternativní kina a filmové kluby a navíc různé festivaly a přehlídky, které se většinou transformovaly nebo vznikly v devadesátých letech, stále lákají mnoho diváků. Dnešní doba však přináší nové otazníky.

V devadesátých letech se stabilizovala situace mezi filmovými distributory a v zásadě zde vzniklo standardní prostředí odpovídající jiným evropským státům srovnatelné velikosti. Provozování kin však ovlivňovala rezidua minulosti. Pokud máme na mysli udržení kin v menších městech, kde nejsou schopny fungovat v reálném tržním prostředí, můžeme z části hovořit o chvályhodné tradici. Na druhé straně ovšem problematické ekonomické podmínky distribuce a zděděná roztržštěnost vlastnictví kin nevytvořily podmínky pro dostatečnou privatizaci ani tam, kde by byla možná. Investice do rekonstrukcí, výstavby a provozování kin se totiž většině potenciálních podnikatelských subjektů jevila jako nadměrně riziková. Důvodem byla výše vstupného a zafixované dělení tržeb s distributory v poměru 50:50.

V devadesátých letech se z tohoto ekonomického modelu stalo dogma. Na přelomu let 1993 a 1994 dokonce ekonomicky silnější privátní distribuční subjekty prosadily i odvod půjčovného v prvních týdnech ve výši 55 %. Šlo zejména o JURSKÝ PARK, který provázelo mimořádné očekávání, a AKUMULÁTORA 1, jenž byl v té době anoncován jako nejdražší český film. Nakonec se však od této praxe ustoupilo a v druhé polovině devadesátých let se 50% odvod stal uznávaným stropem, který respektovali i distributoři největších hitů druhé poloviny devadesátých let – TITANIKU a KOLJI. Na druhé straně ovšem nižší půjčovné bylo uplatňováno zcela sporadicky jen u filmů, o které již mezi kiny nebyl zájem. Takže průměrné půjčovné se skutečně limitně blížilo oněm 50 %.

Vstup mezinárodních společností na český trh nebyl v počátku realizován ze strany amerických, německých nebo francouzských společností, jak se očekávalo, ale první investice přicházely z Jižní Afriky, Izraele a Austrálie. Přesto bylo zahájeno složité vyjednávání o nové „standardizaci“ obchodních podmínek mezi distributory a kiny. Některé velké americké společnosti tento proces pouze monitorovaly, jiné se do něj aktivně zapojily. Jejich argumenty nepostrádaly logiku. Situace na trhu byla v druhé polovině devadesátých let skutečně špatná a investice do kin byly jednou z nezbytných podmínek změny k lepšímu. Nikomu se však do investování nechtělo. Ani domácím investorům, ani zahraničním společnostem, ani těm, kteří kontrolovali veřejné zdroje. Podíl z tržeb, který

odváděli provozovatelé kin distributorům, přitom výrazně přesahoval evropský průměr. V Evropě je standardem systém „sliding scale“, který v evropských podmínkách znamená, že je nastavena úroveň půjčovného pro první týden uvádění filmu (může to být i v návaznosti na jeho kvalitu) a postupně se odváděný podíl snižuje. Jak rychle, to pak často souvisí s komerčním potenciálem filmu. Na jakém procentu se začíná, jak rychle se klouže a kde je spodní hranice, závisí na obchodních podmínkách a tradicích jednotlivých států. V České republice byl tento systém nakonec také aplikován pro multiplexy, ale lze říci i obecně pro kina, která garantovala delší kontinuální nasazení, než bývalo v devadesátých letech zvykem. Jeho konkrétní podoba samozřejmě záležela na pozici a obchodním vyjednávání jednotlivých distributorů s jednotlivými kiny. Lze předpokládat, že nejčastějším startovacím podílem je 50 % a dolní hranicí nejčastěji 30 %. Skutečnou úroveň procentního půjčovného dnes můžeme u multiplexů odhadnout někde mezi 40 a 45 %. U jednotlivých filmů to však může být velmi rozdílné. Z mezinárodního pohledu je dnes náš průměrný podíl přibližně v evropském průměru.

Z výše uvedeného vyplývá, že na počátku nového milénia se rozhodující změny v tržním prostředí české filmové distribuce odehrály v oblasti provozování kin. Proto považují za smysluplné také změnit pořadí podkapitol. Podívejme se na situaci mezi provozovateli kin dříve, než se budeme věnovat distributorům.

Provozování kin

Na konci roku 1999 bylo v provozu 606 stálých kin s 634 sály, z čehož za multiplexy byla uznána dvě kina s 22 sály. Na konci roku 2004 bylo v provozu 512 kin s 641 sály, z toho v 15 multiplexech bylo provozováno 135 sálů. V roce 1999 nemělo smysl sestavovat vzhledem k roztržitosti provozování kin žebříček jednotlivých provozovatelů, protože mezi nimi nebyl žádný subjekt výrazně ovlivňující celkovou situaci na trhu. Jen Kino 2005, které provozovalo pražské Multikino Galaxie, mělo na trhu podíl 13,6 %. Žádný další lokální provozovatel kin nepřevýšil v podílu na trhu 4 %. Oproti tomu v roce 2004 měli čtyři nejúspěšnější provozovatelé multiplexů podíl na trhu 68,4 % a nejúspěšnější z nich 32,4 %.

Skutečný průlom představovala společnost Ster Century, která za dobu svého fungování v České republice postavila a provozovala 5 multiplexů. Jak již bylo řečeno, 14. října 1999 byl do provozu uveden multiplex Olympia u Brna. Dne 5. října 2000 byl v Praze otevřen Park Hostivař s 10 sály a 2 154 sedadly. Společnost Ster Century převzala projekt společnosti Bonton – Gaumont a již 7. prosince 2000 s velkolepou premiérou českého filmu KYTICE otevřela multiplex Slovanský dům s 10 sály a 1 852 sedadly. Dne 31. srpna 2001 byl v centru Brna v architektonicky poněkud konfliktním obchodním centru Velký Špalíček otevřen 7sálový multiplex s 1 420 sedadly. A už 6. září 2001 byly v poměrném klidu uzavřeny čtyři sály velkorysého projektu multiplexu Olympia a počet sedadel se tam snížil na 2 248. Celkem tedy Ster Century provozoval nadále v Brně dva multiplexy se 17 sály a 3 668 sedadly. Poslední multiplex otevřela tato společnost v nákupním centru Nový Smíchov v Praze 14. listopadu 2001, tento 12sálový komplex s 2 726 sedadly je dodnes největším a nejúspěšnějším multiplexem v ČR. Již v té době však společnost Ster Century své aktivity v celé Evropě začala omezovat a připravovala i prodej své české pobočky.

Dlouho před otevřením obchodního centra v Letňanech se konala tisková konference ohlašující druhou etapu dostavby, která zahrnovala i výstavbu multiplexu. Tuto aktivitu ohlásila nizozemská společnost United Cinemas International (Central Europe) B.V. Ještě před dokončením letňanského komplexu 5. srpna 2002 však tato společnost získala 100% podíl české společnosti Ster Century (Czech) s.r.o. Letňanský multiplex, otevřený 17. října 2002 (8 sálů a 2 239 sedadel), se tak stal již šestým multiplexem této společnosti, která se 15. ledna 2003 přejmenovala na Palace Cinemas Czech s.r.o. Dne 16. prosince 2004 vzhledem k proměnám na pražském trhu snížil Palace Cinemas počet sálů multiplexu Park Hostivař na 8 a sedadel na 1 746. Přes změny vlastnických struktur a jednatelů je po celou dobu fungování této společnosti jejím exekutivním představitelem David Horáček. Od roku 2000 je tato společnost nejúspěšnějším provozovatelem kin v České republice a od roku 2001 se její podíl na trhu trvale drží nad 30 %.

Dne 10. října 2000 došlo k proměně vlastnické struktury Kina 2005 a.s. a předsedou představenstva společnosti se stal Ido Seltenreich. Na „zelené louce“ vedle kulturního centra Galaxie byl postaven multiplex Nová Galaxie (9 sálů a 1 728 sedadel) a 26. června 2001 tam byl přesunut provoz z původního Multikina Galaxie, které bylo uzavřeno. Nizozemská společnost I. T. International Cinemas B.V. založila k 25. dubna 2001 společnost I. T. Czech Cinemas s.r.o., jejímž jednatelem se stal také Ido Seltenreich. Tato společnost následně otevřela 12. prosince 2002 multiplex v obchodním centru Metropole Zličín (10 sálů a 1 841 sedadel) a 20. března 2003 v nákupním centru Flora osmísálový multiplex doplněný prvním kinem IMAX v České republice (celkem tedy 9 sálů s 2 142 sedadly). Od 8. prosince 2004 je jako nizozemský vlastník společnosti zapsána společnost Cinema City International n.v. Značka Cinema City je také v ČR používána u všech multiplexů kontrolovaných touto společností, což koncem roku 2004 byly Galaxie, Zličín a Flora. Podíl Galaxie po otevření dalších multiplexů v Praze výrazně poklesl a tento trend nezvrátilo ani přenesení provozu do nových prostor. Otevřením Zličína a Flory se však podíl Cinema City vrátil v roce 2004 nad 10 %. Programová a marketingová strategie této společnosti je výrazně centralizovaná a v České republice ji zastupuje Zohar Rčičev.

Dne 3. května 1999 byla v Česku založena Village Roadshow Czech Republic s.r.o., jejíž mateřská společnost sídlí v australském Melbourne. Své evropské centrum ovšem přesunula k 13. listopadu 2002 do oblíbeného Nizozemí. Mezitím se její dceřiná společnost v Česku k 13. lednu 2000 přejmenovala na výmluvné Village Cinemas Czech Republic s.r.o. a otevřela 14. prosince 2000 svůj první multiplex Černý Most (8 sálů a 1 905 sedadel). Před jeho otevřením se generálním managerem společnosti stal Petr Kouřil. Dne 18. července 2002 byl v Praze na Smíchově otevřen multiplex Anděl City se 14 sály a 2 273 sedadly. Novinkou v tomto multiplexu jsou specializované sály Europa Cinemas, kde se promítají divácky náročnější filmy, a dva malé luxusní sály typu Gold Class, které mají speciální obsluhu a dvojnásobné vstupné. Dne 5. června 1993 vystřídal Petra Kouřila ve funkci generálního manažera Tomáš Palička. Již v roce 2001 se podíl této společnosti na trhu dostal nad 7 % a do roku 2004, kdy dosáhl úrovně 9,8 %, stále zvolna stoupal.

Poslední ze silné čtveřice provozovatelů CineStar s.r.o. byl založen 29. ledna 2001 nizozemskou (jak jinak) společností CineStar International b.v. a ing. Pavlem Vodičkou, který

je jejím jednatelem. První multiplex CineStar otevřel 25. října 2001 v Hradci Králové (8 sálů, 1 573 sedadel), druhý 15. listopadu 2001 v Ostravě (8 sálů, 1 992 sedadel) a třetí 21. března 2002 v Českých Budějovicích (8 sálů, 1 392 sedadel). Exekutivně je tato společnost v personální unii s Falconem a výkonným managerem je Jan Bradáč. V roce 2002 dosáhl CineStar 12 % podílu na trhu, který do roku 2004 zvýšil na 14,6 %.

Za patnáctý multiplex je považováno Ládví (6 sálů, 842 sedadel), otevřené po rekonstrukci 26. dubna 2001. Jeho provozovatelem je Intersonic Entertainment s.r.o., založené 18. května 1999 a od 26. dubna 2000 ve vlastnictví Ivana Lacha. S podílem 1,4 % trhu si v roce 2004 Intersonic s tímto jediným „mini-multiplexem“ drží páté místo mezi provozovateli kin. I z toho je patrné, jak roztržštěné je i nadále provozování ostatních kin v České republice. Přesto i na ně měl vznik multiplexů výrazný vliv.

Standardizace technického vybavení multiplexů přinesla i zvýšení technické kvality mnoha klasických kin, která konečně přesvědčila své zřizovatele, že bez pohodlného prostředí a kvalitního zvuku nebude možné novým kinům konkurovat. V současné konkurenci s multiplexy můžeme rozlišit dva základní typy klasických kin. Jde o „alternativní kina“ a tzv. všekina. Zatímco alternativní kina jsou postavena zejména na alternativních filmech, které nejsou v multiplexech běžně uváděny a vyhledávány jeho návštěvníky, všekina se pokoušejí divákům nabízet filmový repertoár v celé jeho šíři. Alternativní kina nabízejí většinou i jinou alternativní kulturu, obvykle neprodávají popcorn ani coca-colu a jejich návštěvníci neradi tráví čas v obchodních centrech a hypermarketech. Všekina většinou existují v místech, kam bezprostředně nezasahuje vliv multiplexů. Většina jejich návštěvníků multiplexy zná, své všekino s nimi srovnává, ale pro běžnou návštěvu jsou pro ně nedostupné. Pokud provozovatel chce fungovat jako všekino v bezprostředním dosahu multiplexu, obvykle zkrachuje. Multiplexy ale nejsou a ani nemohou být všude, a tak regionální všekina mají svou budoucnost. Aby všekino v regionu bylo úspěšné, musí skutečně nabízet vše, tzn. blockbustery, běžné komerční zboží i alternativní nabídku, a přitom musí svým divákům dostatečně jasně inzerovat, do jaké skupiny právě uváděné filmy patří.

Alternativní kina existovala v největších městech již před vznikem multikin a jedním z jejich novodobých prototypů je pražské kino Aero. Zejména v Praze je nabídka alternativních kin nebo kin tohoto typu blízkých velmi široká. Nejúspěšnějším se ukázalo být dvousálové kino Světozor, které se tímto směrem transformovalo po změně vlastníků Union Filmu na jaře 2004, ale patří sem i Evald, Mat, Perštýn, Oko a nověji Lucerna. V Brně zařadíme do této skupiny klasické kino Art a nově s jistými výhradami i Scalu.

Je paradoxní, ale zákonité, že příchod multiplexů rozšiřuje nabídku alternativních programů, protože vysává z nejbližších kin diváky běžných komerčních filmů. Tím se nejen rozšířila alternativní nabídka v Praze a Brně, kde existovala i v minulosti, ale i v menších regionech. Ideálním příkladem jsou Hradec Králové a České Budějovice. V obou městech existovala před otevřením multiplexů tři všekina. Po zahájení provozu multiplexu byla dvě kina zavřena a jedno – to nejlepší – se přeorientovalo na alternativní program. Místo tří sálů s tradiční všehochutí je dnes ve městě osm komerčních a jeden alternativní sál. K takovému vývoji je ovšem nutná i místní podpora, protože bez ní není transformace jednoduchá a výsledkem by také mohl být totální zánik alternativní nabídky –

pomineme-li občasné „art“ projekce v samotném multiplexu, které komplexně alternativní charakter ani mít nemohou.

Filmová distribuce

Bonton, do jehož holdingu patřilo několik podniků s poměrně podobným předmětem činnosti, začal jejich aktivity více koordinovat. Dne 13. března 2000 nahradil ve funkci předsedy představenstva a.s. Martina Kratochvíla Ladislav Hrabě, který z pozice viceprezidenta odpovídal kromě Bontonfilmu i za Bonton Home Video a.s. a Centrum Českého Videu a.s. Po dalších třech letech se 1. května 2003 tyto tři společnosti sloučily do Bontonfilmu a.s. a jako jeho jediný akcionář byla zapsána společnost Bonton Film Entertainment a.s. Tento krok byl projevem rozdělení původního rozlehlého holdingu na profesně konzistentnější segmenty. Ředitelem společnosti se stal Ladislav Hrabě a Aleš Danielis se posunul na funkci ředitele filmové distribuce. Radka Hájková v představenstvu nahradil Michal Kroupa, původní ředitel BHV. Byl dokončen proces centralizace marketingu. V letech 2003 a 2004 také Bontonfilm poprvé ztratil vedoucí postavení na trhu a musel se spokojit s druhou pozicí.

Vlastní struktura společnosti Falcon se v tomto období zdánlivě příliš neměnila. Jedinou změnou zaznamenanou v obchodním rejstříku byl odchod ekonoma Richarda Karla v létě 2002 a jeho nahrazení Josefem Hiermanem v představenstvu, zapsané 11. prosince 2003. Za významné ovšem můžeme označit personální propojení se sítí kin CineStar, prakticky fungující od podzimu 2001. V roce 2002 sice Falcon překvapivě ztratil tradiční druhé místo v podílu na trhu a spadl až na třetí místo za Warner Bros., ale již v roce 2003 se stal poprvé nejsilnější společností na trhu a v roce 2004 toto postavení udržel.

Svou stabilní pozici na trhu v průběhu těchto let ještě posílila česká pobočka Warner Bros. Pro video divizi získala práva na filmy od společnosti Buena Vista. Koncem roku 2001 došlo k ukončení spolupráce mezi německou společností Kinowelt a americkou producentskou a distribuční společností New Line, patřící do stejného koncernu jako Warner Bros. Kinowelt v té době vlastnil práva filmů New Line i pro Českou republiku a ve všech teritoriích, kde tomu tak bylo, práva převzala distribuční síť Warner Bros. Proč to bylo důležité, pochopíme, když si uvědomíme, že první premiérou od společnosti New Line, kterou po tomto rozhodnutí Warner Bros. uvedli, byl 10. ledna 2002 blockbuster PÁN PRSTENŮ: SPOLEČENSTVO PRSTENU.

V roce 2001 vstoupily do české filmové distribuce tři nové společnosti. Dne 18. ledna 2001 premiérou filmu DAREBÁČCI Woodyho Allena započala distribuční činnost společnost Hollywood CE s.r.o. Igor Alexandrovič Konjukov ji koupil již 27. listopadu 1997 pod názvem YAHA spol. s.r.o. a přejmenoval nejprve na Butterfly E.G. s.r.o. Igor Konjukov byl již dříve aktivní ve zprostředkování nákupů licenčních práv filmů pro naše teritorium, které pak následně poskytoval do distribuce různým společnostem. Pro Českou republiku zakoupil například i práva slavného filmu PULP FICTION. Butterfly se na Hollywood CE přejmenoval 14. září 2000 na základě dohody s vlastníky významné videodistribuční společnosti Hollywood Classic Entertainment spol. s.r.o. o převzetí jejich licenčních a distribučních smluv. Hollywood Classic Entertainment se dostal již na přelomu let 1999 a 2000 do problémů. Nejprve videodistribuci filmů Buena Vista převzala společnost

Warner Bros. a po rozpadu CIC, které sdružovalo videodistribuci Universalu a Paramountu, přešel Universal k Bontonfilmu. Videopráva Paramountu s řadou nezávislých filmů se však podařilo převést na Konjukovův Hollywood CE. Paramount ovšem později také změnil distributora a přešel k Magic Boxu. Hollywood CE se nadále soustředil výhradně na nezávislou tvorbu. Společnost již od počátku vydávala minimálně 12 filmů ročně pro kina a získala si pevné postavení mezi filmovými distributory nezávislých filmů, přičemž jeho nejúspěšnější premiérou v tomto období bylo CHICAGO. Po vstupu do Evropské unie Igor Konjukov zjistil, že společnost, kterou majoritně ovládá jako ruský občan, nemůže žádat o podporu distribuce evropských filmů v ČR. Proto inicioval vznik nové společnosti 35 mm s.r.o. Ta byla zapsána 23. června 2004, majoritním vlastníkem a jednatelkou je Martina Sejková a Igor Konjukov v ní má minoritní podíl. Prvním uvedeným filmem byli francouzští AGENTI NULA NULA 23. prosince 2004.

Dne 25. dubna 2001 byla v ČR zapsána společnost SPI International Czech Republic s.r.o., jejímž vlastníkem a jednatelem se stal Ivan Hronec. Tato společnost patří do mezinárodní skupiny SPI International, která obchoduje s licenčními právy pro kina, videodistribuci i televizi v mnoha zemích světa. Česká společnost je zařazena do středo-evropské skupiny a její vlastníkem ji řídí ze Slovenské republiky. První premiérou SPI byl film VE STÍNU UPÍRA, uvedený do kin 12. dubna 2001. Českou pobočku SPI řídil Martin Kotík. Na přelomu let 2002 a 2003 SPI krátce vydávalo některé filmy také pod značkou Spinfilm, kterou představovala manažerka Ivana Vrbíková. Do nabídky SPI se tak poprvé dostaly i české tituly, protože prvním pod touto značkou vydaným filmem byli 26. února 2002 SMRADI Zdeňka Tyce. V roce 2003 se Martin Kotík odešel věnovat vlastním projektům a obě značky se spojily pod vedením Ivany Vrbíkové. V letech 2002 až 2004 vydávala SPI ročně do českých kin více než dva filmy měsíčně a najdeme mezi nimi komerční nezávislé tituly i náročnější alternativní filmy. Mezi nejúspěšnější tituly společnosti patřily ČOKOLÁDA, HODINY a SCARY MOVIE.

Dne 15. listopadu 2001 uvedla svůj první film SEJMĚTE CARTERA distribuční společnost Bioscop a. s. zapsaná 11. června 2001. Jejím exekutivním představitelem byl v tomto období Tomáš Hoffman. Tato společnost byla prostřednictvím Petra Zemplina a Ondřeje Zacha spojena se společností AQS a.s. (zapsaná 27. března 1998), která v té době obchodovala s licenčními právy a byla exkluzivním dovozcem pro televize Nova a Prima. Získané programy byly Bioscopem distribuovány do kin a společností Magic Box a.s. (zapsaná 16. února 2000) do videodistribuce. Bioscop vydával 14 až 17 filmů ročně a v letech 2002 až 2004 se střídal s SPI na 4. a 5. pozici mezi filmovými distributory. Pro Bioscop byly nejzajímavější projekty HOLKY TO CHTĚJ TAKY a oba díly KILL BILLA.

Nástup zmíněných tří společností specializujících se na nezávislé filmy samozřejmě zkomplikoval pozici společnosti Intersonic, která měla na tomto poli v devadesátých letech dominantní postavení. Dne 20. září 2001 uvedl Intersonic velmi úspěšnou AMÉLIÍ Z MONTMARTRU a ohlásil ukončení činnosti. Společnost opustil Peter Štefka a Ivan Lacho se 2. července 2002 stal jejím jediným společníkem. Téměř přesně po roce 12. září 2002 se pak do distribuce vrátil s indickým filmem TERORISTKA a nabídkou často určenou alternativním kinům, ale obsahující třeba i GANGY NEW YORKU.

Cinemart se držel kombinace české a evropské tvorby. V roce 2000 uvedl úspěšné SAMOTÁŘE a v roce 2001 se dostal na vrchol s TMAVOMODRÝM SVĚTEM. V tomto roce se Cinemart

stal třetím nejúspěšnějším distributorem na trhu, hned za Bontonfilmem a Falconem. Na konci tohoto období opustil exekutivní funkci ředitele Cinemartu Jan Jíra, ale zůstal v představenstvu společnosti. V distribuční činnosti ve stejném duchu jako v minulém období pokračovala společnost Atlantis.

Filmová distribuce pod značkou Artcam po půlroční přestávce pokračovala, ale v průběhu roku 2000 byla distribuční činnost z původní společnosti Artcam Praha s.r.o. převedena na Film Distribution Artcam s.r.o. (zapsaná 4. září 2000). Spojovacím článkem obou společností je Philippe Benkemoun, od 29. března 2003 jediný společník nové distribuční společnosti. První jednatelkou byla Ivana Vrbíková, která dříve působila ve Falconu a později v SPI. Po celé období patřil Artcam mezi společnosti zásobující českou filmovou distribuci zajímavými alternativními filmovými projekty.

I nadále zůstávaly pro alternativní distribuční síť důležitým doplněním tituly vydávané NFA a AČFK. Významnou změnou v tomto období bylo oddělení programování obou katalogů filmů. Od 1. července 2002 programuje AČFK filmy ze své nabídky nezávisle na NFA. Obě společnosti jsou členy UFD a také odděleně hlásí své výsledky. AČFK pokračovala po celé období v doplňování nabídky programů také prostřednictvím pravidelného cyklu Projekt 100.

V tomto období ovšem také řada distribučních společností své aktivity ukončila. Pod exekutivním vedením Radomíra Dočekala AB Barrandov v průběhu roku 2001 omezuje počet dceřiných společností. Barrandov Panorama se spojuje s AB Barrandov a prosperující Barrandov Studio se spojuje se skomírající společností Barrandov Biografia, která již v květnu ukončila zbytkové distribuční aktivity. Barrandov se soustřeďuje na poskytování služeb pro natáčení filmů a je v této oblasti úspěšný. Vedle služeb stále drží pozici producentskou, když od druhé poloviny devadesátých let se producentsky podílí na jednom až dvou filmech ročně. V roce 2004 fúzoval i Barrandov Studio s AB Barrandov, takže stav se vrátil před rok 1996.

Astracinema vydala poslední film 2. listopadu 2000 a distribuční aktivity ukončila v červenci 2002, Sunfilm vydal poslední film 29. března 2001 a distribuční aktivity ukončil v září téhož roku, Halley vydal poslední film 22. března 2001 a skončil v květnu. Galafilm, který se 12. dubna 2000 pod vedením Petera Kota a Miroslava Brocka vyčlenil z Kina 2005 do samostatné společnosti, se 24. října 2001 přejmenoval na Remake. Dne 22. března 2001 ovšem vydal svoji poslední premiéru a distribuční aktivity ukončil v lednu 2004.

Space Films, který byl v devadesátých letech významným distributorem českých filmů, začal jejich koncem pociťovat zesilující konkurenci a hledal i zahraniční zdroj filmů. Tímto zdrojem měla být spolupráce s německou společností Kinowelt, která měla ambice rozšířit své podnikání i mimo Německo. Lákavá zřejmě byla i vyhlídka možné producentské spolupráce. Prvním filmem, který Space Film uvedl na základě této spolupráce, byla 28. září 2000 vynikající MAGNOLIA. Kinowelt ovšem finančně neustál svoji expanzi a jeho problémy vyvrcholily ztrátou smlouvy se společností New Line těsně před uvedením prvního dílu PÁNA PRSTENŮ. Pro distribuční činnost společnosti Space Films měla tato ztráta fatální důsledky a 20. září 2001 byla vydána jeho poslední distribuční premiéra. V březnu 2002 ukončila veškeré distribuční aktivity. Posledním uvedeným českým filmem byl paradoxně na Oscara nominovaný Hřebejkův film MUSÍME SI POMÁHAT.

V tomto období se v české filmové distribuci ještě objevila společnost Prospero spol. s r. o., založená původně 19. ledna 1996 producentskými společnostmi Whisconti a Fronda Film. Pod vedením Milici Pechánkové vydalo Prospero do kin 21. ledna 2004 a 13. ledna 2005 druhý a třetí díl Troškova KAMEŇÁKU a v prosinci 2005 své distribuční aktivity ukončilo. Projekt RADHOŠŤ vydal do distribuce producent Jiří Konečný 4. dubna 2002 a o jeho oběh se staral až do dubna 2004. V únoru 2004 pak zorganizovala sérii projekcí filmu JEŽÍŠ obecně prospěšná společnost Nový život, čímž je výčet filmových distributorů tohoto období uzavřen.

Doplněním klasické filmové distribuce se již zcela tradičně stala velmi široká paleta filmových festivalů a přehlídek od velkých mezinárodních akcí až k regionálním a lokálním přehlídkám, které „jen“ nabízejí divákům něco víc než běžnou filmovou projekci. Po krátkém souboji s ideou o přenesení mezinárodního filmového festivalu do Prahy se velmi úspěšně rozvíjí festival v Karlových Varech. Dne 27. března 2000 opustil představenstvo a pozici producenta festivalu Rudolf Biermann a v obou pozicích jej nahradila Markéta Černá. Dne 30. dubna 2002 Markétu Černou v představenstvu vystřídala Jana Prosová. A počínaje 39. ročníkem v roce 2004 nastoupil do funkce executive director Kryštof Mucha. Jediným problémem, se kterým se vedení MFF v Karlových Varech trvale utkává, je nedostatek technicky kvalitních projekcí.

Vedle festivalu v Karlových Varech nabízely v tomto období stabilní kvalitu i mezinárodní postavení Mezinárodní filmový festival ve Zlíně, pražský FebioFest, tradiční Dny evropského filmu, mladými lidmi stále přeplněná Letní filmová škola v Uherském Hradišti i poměrně mladý, ale živě se rozvíjející Mezinárodní filmový festival dokumentů v Jihlavě. Pravidelně pokračoval festival Jeden svět, bilanční přehlídka české tvorby Finále Plzeň a mnoho dalších festivalů a přehlídek. I v tomto období vznikla další nová tradice s možným mezinárodním dosahem. V roce 2002 se v Třeboni konal první Anifest věnovaný animovanému filmu, v roce 2003 získal Novoměstský hrnec smíchu konkurenta ve Festivalu evropských filmových úsměvů v Mladé Boleslavi a v roce 2004 se konal 1. ročník mezinárodního studentského filmového festivalu FreshFilmFest. ČFTA nadále udílela výroční filmové ceny Český lev a filmová obec si nadále stěžovala na nezájem státu o fungování kinematografie.

Dnem 1. prosince 2000 nabyl účinnosti zákon 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). Jednalo se o nové pojetí zákona rušící původní autorský zákon z roku 1965 včetně všech jeho novelizací. Šlo o první významný legislativní počín zasahující výrazněji oblast kinematografie od zákona o audiovizí z roku 1993.

Druhého ledna 2003 zahájila v Praze svoji činnost kancelář Media desk, zastupující program Evropské unie Media Plus v České republice. Její činnost zajišťuje ČFK ve spolupráci s MK ČR a Evropskou unií. V této souvislosti se Česká filmová komora zapisuje 26. února 2003 jako obecně prospěšná společnost. První představenstvo bylo složeno z předsedkyně Heleny Uldrichové a Vratislava Šlajera za APA, Aleše Danielise a Jana Bradáče za UFD, a Jan Jíry a Přemysla Šoby za APK. Od 1. ledna 2004 zastřešila ČFK také České filmové centrum, zajišťující činnost Film Promotion (propagace české filmové tvorby v zahraničí) a Film Commission (servis pro zahraniční filmové produkce). Všechny tyto aktivity byly mj. nezbytnou přípravou na přistoupení České republiky k EU

1. května 2004. Tato událost měla na české kinematografické prostředí samozřejmě také zásadní vliv.

Nabídka filmů

Celkový počet premiér stoupal od 164 v roce 2000 až k 207 v roce 2003, ale i v roce 2004 bylo vydáno plných 190 premiér. Došlo tedy k jednoznačnému obratu vůči devadesátým letům. Stejně tak se zvýšila na 25 zemí variabilita původu jednotlivých filmů. Počet uváděných amerických filmů se sice držel okolo 100 ročně, ale vzhledem k celkovému nárůstu premiér jejich podíl vůči devadesátým letům o více než 10 % poklesl. Bontonfilm vzhledem k šíři své nabídky stále uváděl nejvyšší počet premiér, ale jeho podíl klesl z průměrných 29 % v druhé polovině devadesátých let na 23 % v tomto období. Druhý nejvyšší počet premiér v tomto období vydal Falcon, což představovalo 16 % vydaných filmů. Celkový počet distributorů uvádějících nové filmy se stabilizoval mezi 13 a 15 společnostmi.

Počet uvedených českých filmů se po celé období kromě roku 2003 držel nad 10 % premiér, přičemž jejich absolutní počet kolísal mezi 15 a 22 premiérami, což odpovídá i předcházejícímu období.

Pokud máme hodnotit celkovou nabídku, jednoznačně došlo k zvýšení její variability, zejména v oblasti zahraničních nezávislých filmů. Po odlivu zájmu distributorů v devadesátých letech to je patrné zejména na nabídce evropských filmů, která se od roku 2001 drží mezi 50 a 67 tituly ročně a kolísá kolem 30 % celkové nabídky pro kina.

Návštěvnost a tržby

Období od roku 2000 do 2004 bylo ve znamení nárůstu a stabilizace návštěvnosti českých kin, pod patrným vlivem rozvoje multiplexů. Ještě v roce 2000 navštívilo česká kina jen 8,8 milionu diváků. Vstupné stoupl na 68,01 Kč a tržba se podruhé dostala nad hranici půl miliardy (593 milionů). Již v roce 2001 ovšem návštěvnost stoupla na 10,4 milionu diváků a při růstu vstupného na 78,91 Kč dosáhly tržby 817,7 milionu korun. Poprvé od roku 1994 dosáhla návštěvnost kin v České republice hranici 1 návštěvy ročně na obyvatele. V roce 2002 se počet diváků stabilizoval na 10,7 milionu. Vstupné počtvrté za sebou (ale zatím naposledy) poskočilo meziročně o částku blízkou 10 Kč na 88,47 Kč. Tržba tak dosáhla 964 miliony korun.

V roce 2003 se vstupné stabilizovalo a růst 0,9 % na 89,29 Kč byl nejnižší od roku 1984. Přitom diváků přišlo do českých kin 12,1 milionu a tržby se v těchto letech dokázaly zdvojnásobit a poprvé překonaly úroveň jedné miliardy korun (1 084 miliony). Obdobné výsledky přinesl i rok 2004. Dvanáct milionů diváků zaplatilo za lístek do kina průměrně 91,81 Kč, celkem tedy 1 106 milionů korun.

Nárůst diváků ovšem nebyl rovnoměrný. Porovnáváme-li situaci měst s počtem obyvatel přes 90 tisíc v letech 1999 a 2004, byl zcela závislý na otevření nových kin. V Praze se návštěvnost více než zdvojnásobila z 2 milionů na 4,3 milionu diváků. Obdobný vývoj se opakoval v Brně (z 0,5 na 1,2 milionu), Ostravě (z 312 na 621 tisíc), Hradci Králové (z 185 na 553 tisíc!) a Českých Budějovicích (z 145 na 410 tisíc). Naopak v Plzni stoupla jen nepatrně (ze 142,3 na 142,7 tisíc), stejně jako v Olomouci (z 142,3 na 156 tisíc).

V dalších městech dokonce klesla – v Liberci z 108,6 na 97,4 tisíc; v Ústí nad Labem z 96 na 84,2 tisíc a v Pardubicích z 109 na 80 tisíc.

Samotný podíl multiplexů vzrostl z 9,4 % v návštěvnosti a 16 % na tržbách v roce 1999 na 53,3 % návštěvnosti a 69,6 % tržeb v roce 2004.

Zlepšila se i návštěvnost a tržby českých filmů s výjimkou nešťastného roku 2002, kdy podíl v návštěvnosti (12,6 %) a na tržbách (10,1 %) klesl na absolutní historické minimum. V žádném jiném roce tohoto období však neklesl podíl návštěvnosti domácích filmů pod 23 % a tržeb pod 20 %.

Pokud srovnáme pět let od roku 1995 do roku 1999 s pěti lety od roku 2000 do roku 2004, získáme jednoznačnou představu o rozdílnosti těchto období. Koncem devadesátých let přišlo do kin 45,5 milionu diváků a tržba kin činila 2 miliardy. V druhém období přišlo do kin 54 milionů diváků a tržba byla 4,5 miliardy korun. České filmy navštívilo v prvním období 8,3 milionu diváků a v druhém 12,5 milionu, přičemž jejich tržba stoupla z 338 milionů na 949! Podíl v počtu diváků na české filmy stoupl z 18,3 % na 23,1 % a v tržbách z 16,9 % na 20,9 %. Zároveň se opětovně zvýšila kumulace návštěvnosti k nejúspěšnějším titulům z 48 % na 53,8 % diváků, kteří v kinech navštívily filmy umístěné v ročním Top 20.

V roce 2000 se stala nejúspěšnějším filmem pohádka PRINCEZNA ZE MLEJNA 2 před SAMOTÁŘI a nejúspěšnějším zahraničním filmem GLADIÁTOR. V Top 20 najdeme celkem 5 českých filmů, přičemž 3 jsou ve vedoucí pětce. V roce 2001 překonal po delší době milion návštěvníků v jednom roce Svěrákův TMAVOMODRÝ SVĚT, před KYTICÍ. Nejúspěšnějším zahraničním filmem se stal PEARL HARBOR. Do Top 20 se dostalo opět 5 českých filmů a dokonce 4 do vedoucí pětky. V roce 2002 ovšem zvítězil první díl PÁNA PRSTENŮ před prvním HARRY POTTEREM a nejúspěšnější český film byl až osmý – MACH, ŠEBESTOVÁ A KOUZELNÉ SLUCHÁTKO. V Top 20 se objevily jen 2 české filmy. Ale již v roce 2003 zvítězil opět český film PUPENDO před druhým PÁNEM PRSTENŮ. V Top 20 bylo šest českých filmů. V roce 2004 pak zvítězil závěrečný díl trilogie PÁNA PRSTENŮ a nejúspěšnější český film HOREM PÁDEM obsadil páté místo. 5 českých filmů se dostalo do Top 20.

2005 – 2006 Přichází digitální věk?

Na všechna předcházející období jsem se snažil dívat s nadhledem a s perspektivou určitého odstupu. To u posledních dvou let již není možné. V každém případě můžeme konstatovat, že celá filmová distribuce včetně provozování kin je poměrně stabilizovaná, ve formě odpovídající ostatním zemím Evropské unie. Kinům je nabízena široká nabídka filmů od různých distributorů, která obsahuje nejen komerční hity, ale i domácí tvorbu a alternativní filmové projekty. Diváci, jimž běžné filmové projekce nestačí, mají na výběr z nepřehledného množství speciálních akcí, přehlídek a festivalů. Tržby kin dosahují úrovně v polovině devadesátých let nemyslitelné. Ale přesto nelze situaci ve filmové distribuci považovat za ideální a zcela prostou problémů a rizik.

Koncem roku 2004 vstoupil velmi úspěšně do kin český film SNOWBOARDÁCI, který oslovil výrazně jinou skupinu diváků než tradiční české filmy a stal se jedním z nejvíce

pirátsky šířených filmů u nás. Přepisování pro osobní potřebu, ale i skutečné nelegální šíření a krádeže záznamů a jejich sdílení u nás rozhodně se SNOWBOARDÁKY nezačalo, ale poprvé se tak výrazně projevilo u domácího filmu. Nelegální užívání děl je historický problém, který ovšem výrazně akceleruje s procesem běžného rozšíření digitální elektroniky do domácností. V současnosti proto roste význam činnosti ČPU, nyní vedené Markétou Prchalovou, a také došlo k mírnému zdokonalení autorského zákona komplexní novelou č. 398/2006 Sb.

V roce 2006 byly v Parlamentu projednávány novely zákonů o audiovizi (273/93 Sb.) a o fondu (241/92 Sb.), které sice měly podporu části filmařské obce, ale v zásadě se pokoušely definitivně převést plnou odpovědnost za financování české kinematografie ze státu na podnikatelskou obec, protože zaváděly širokou škálu odvodů, ale nulový závazek státu podílet se na financování Státního fondu. Je třeba si uvědomit, že všechny země EU nějakým způsobem vlastní kinematografii podporují. Formy jsou různé a určitý díl solidarity spočívající v odvodech z výnosů je v Evropě poměrně častý. Nikde však neexistuje plná závislost podpor na vybíraných odvodech bez jednoznačné finanční účasti státu.

Poté, co Poslanecká sněmovna odmítla úpravy navrhované Senátem, který mj. závazek státu do zákona přidal, zabránilo přijetí novely zákona o Fondu až veto prezidenta republiky Václava Klause, které již Poslanecká sněmovna před koncem volebního období nepřehlasovala. Z počáteční nevole a protestů filmařů nakonec vyplynulo přiznané vědomí, že obě novely byly špatné. Vzápětí došlo k dohodě filmařské obce s politickými reprezentacemi během Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech 2006 o zahájení prací na vytvoření nového komplexního kinematografického zákona. Stát vložil v rámci rozpočtu na rok 2007 do Státního fondu 100 milionů korun, což lze označit za první pozitivní zprávu v této oblasti za celých popisovaných dvacet let.

Při ČFK byla ustavena Filmová rada zastupující jednotlivé filmové profese, sdružení a podnikatelské svazy. Rada poprvé začala koordinovat již od dob privatizace do zájmových skupin roztržitěnou filmařskou obec. Při Ministerstvu kultury ČR začala pracovat společná komise, která na přelomu let 2006 a 2007 dokončila první verzi Tezí státní koncepce kinematografie. Zda se tato aktivita stane přelomovou, nebo skončí roztrpčením, lze zatím těžko odhadnout.

Digitalizace vstupuje do kin i do filmové distribuce. Digitální kina přišla na svět s novými epizodami Lucasových STAR WARS. Optimisté očekávali jejich prudké rozšíření, ale diskuse o zabezpečení proti pirátům, technické kompatibilitě, kontinuitě a samozřejmě investičních nárocích celý proces zastavily. Slovanský dům Palace Pictures byl jedním z průkopníků nové technologie, jejímž prostřednictvím zde již byla uvedena celá řada filmů. V roce 2006 se ovšem velké americké distribuční společnosti domluvily na jednotné certifikaci tzv. D-Cinema a celý proces se v Evropě pozastavil. Mezi tím se objevily projekce z domácích nosičů. To není nic nového, videokina existovala již v éře VHS, ale DVD spolu s rozvojem projekční techniky představuje výrazný pokrok. Distribuci filmů do kin s využitím DVD otevřel v roce 2004 Bontonfilm s dokumenty TATÍNEK Jana Svěráka a ŽENY PRO MĚNY Eriky Hníkové. V roce 2005 je tímto způsobem do kin uvedeno již 7 filmů a v roce 2006 plných 26. V Evropě se tato forma distribuce užívá zejména u dokumentů a nezávislých filmů a je oproti D-Cinema označována

za E-Cinema. DVD je ovšem formát určený především pro domácí užití, a má tudíž rozlišení, které je pro veřejnou projekci poměrně nízké. Výhodnější kompromis mezi D-Cinema a projekcí z DVD umožňuje HD rozlišení. V Česku vzniká projekt na vybavení kin takovými zařízeními. Bude zajímavé tento proces posoudit s odstupem několika let. Těžko dnes odhadnout přesný vývoj. Jedno je přesto jasné: digitalizace kin je neodvratný proces.

Filmová distribuce

Počet filmových distributorů narostl v roce 2005 na 17 a v roce 2006 dokonce na 20. Poměrně stabilní se ukazuje šestice nejsilnějších distributorů. Bontonfilm se stále drží na první nebo druhé pozici s konzistentní a poměrně širokou nabídkou filmů. Falcon klesl v roce 2005 na třetí místo, ale v roce 2006 dosáhl zejména díky českým filmům nejlepšího výsledku své historie. Warner Bros. se v roce 2005 dostali na druhé místo a v roce 2006 klesli na čtvrté. Společnost Warner Bros. s.r.o. koncem srpna ukončila aktivity v oblasti videodistribuce, Ladislava Štastného ve vedení společnosti vystřídala Dana Janovská a 25. října 2006 se přejmenovala na Warner Bros. Entertainment s.r.o.

Čtvrté místo v roce 2005 a 3. místo v roce 2006 zaujala distribuční společnost Bioscop, která ovšem 2. října 2006 zanikla sloučením se společností Magic Box a.s., v níž nadále působí jako organizační složka. Od 15. dubna 2005 je jediným vlastníkem Magic Box a.s. společnost AQS a.s. Představenstvo obou společností tvoří Andrea Metcalfe a Robert Schaffer.

Na pátém místě skončil v obou letech SPI International. Ředitelkou společnosti je Jana Krupičková (dříve Hloušková). Šesté místo pak v posledních letech držel Hollywood CE Igora Konjukova. Hollywood CE využíval po část roku 2006 programovací služby společnosti Falcon, ale v roce 2007 byla tato smlouva ukončena.

Bez výrazných změn se v distribuci po oba roky držely společnosti Cinemart, Intersonic, 35 mm, Atlantis (v těchto dvou letech ovšem vydal jen jeden film), Artcam a také NFA a AČFK. AČFK byla ovšem z dvou dříve kooperujících alternativních distributorů výrazně úspěšnější. V roce 2005 vstoupil do 11. sezony Projekt 100, který již splnil původní zadání uvedení desetkrát 10 filmů v 10 letech. AČFK se nakonec rozhodla úspěšné tradice držet a pokračovat do dalších let.

Union Film s.r.o. provozující alternativní kino Světozor vydal v roce 2005 jeden dokument na DVD. Poté jeho distribuční aktivity převzala společnost Aerofilms s.r.o., kterou od jejího zápisu 15. prosince 2005 reprezentují spoluvlastníci John Newman Caulkins, Petr Jirásek a Ivo Andrlé. Aerofilms vydal svoji první premiéru 12. ledna 2006. Obě společnosti velmi úzce kooperují s AČFK.

Dva filmy v roce 2006 kinům nabízela Kinofa s.r.o., která je od 5. července 2005 ve vlastnictví Luboše Vály, Petra Kolihy, Jiřího Míky a Marcely Vondrové.

Atypfilm byl založen 15. prosince 2004 a první film vydal pro kina 10. února 2005. Společnost reprezentují spoluvlastníci Rostislav Duršpek, Pavel Nový a Radek Uhlíř. V roce 2006 tato společnost vydávala filmy pro kina výhradně na DVD a v její nabídce se objevovaly zejména starší české televizní filmy, které na sebe příliš velký zájem kin nesoustředily.

Dva dokumenty na DVD kinům nabízí Bionaut s.r.o. producenta Vratislava Šlajera. Svůj vlastní film do distribuce nabízeli samostatně filmoví tvůrci Petr Marek v roce 2005 a Bernard Šafařík prostřednictvím své společnosti Safilm s.r.o.

Dne 1. února 2006 se na Blue Sky Film Distribution a.s. přejmenovala společnost, která dosud pod jiným názvem působila mimo oblast kinematografie. Jejím předsedou představenstva se 14. prosince 2005 stal Petr Horák. Prvním titulem společnosti byl 3. srpna 2006 VĚJÍŘ LADY WINDERMEROVÉ. V tomto případě jsou patrné větší distribuční ambice než u předcházející skupiny distributorů.

S výraznými ambicemi vstupuje do distribuce společnost Palace Cinemas Czech. Její divize Palace Pictures vydala 2. února 2006 svoji první premiéru se slibným názvem NIKDY TO NEVZDÁVEJ! Palace Cinemas získává filmy pro distribuci napojením na EEAP (East European Acquisition Pool). EEAP přitom není jediným akvizičním centrem, které kupuje licenční práva pro více zemí a rozděluje je mezi jednotlivé lokální distributory. Obdobný způsob akvizice distribučních práv často používají i jiné české distribuční společnosti.

Je velmi obtížné predikovat budoucnost čerstvě vzniklým distribučním společností. Reálné ambice se však zdají být spojeny se společnostmi Palace Cinemas, Aerofilms a zřejmě i Blue Sky Film.

Viditelné změny v posledních dvou letech nastaly ve videodistribuci. Dvě velké americké společnosti uzavřely své české pobočky. Nejprve Universal k lednu 2006 a následně v srpnu Warner Bros., kteří v Česku distribuovali také filmy Buena Visty. Bontonfilm dnes zastupuje Fox Intl., Sony a Universal. Magic Box zastupuje Warner Bros. a Paramount. Společnost Buena Vista se dosud nerozhodla. Změny v této oblasti vyplývají z celkového vývoje, kdy některé služby mohou v budoucnosti nahradit datové přenosy například prostřednictvím služby video on demand. Těžko dnes odhadovat, jak se tato oblast distribuce změní, ale je jisté, že hodně a poměrně rychle.

Provozování kin

Společnost Palace Cinemas Czech i nadále provozuje 6 multiplexů s 55 sály a 12 231 sedadly. Ačkoli v posledních dvou letech své působení nerozšířila, drží se na první pozici s podílem na trhu 31,1 %.

CineStar s.r.o. zdvojnásobil počet svých multiplexů na šest (45 sálů a 8 189 sedadel). Nové otevřel 8. prosince 2005 v Olomouci (7 sálů, 974 sedadel), 8. února 2006 v Plzni (8 sálů 1 499 sedadel) a 7. prosince 2006 v Pardubicích (6 sálů 759 sedadel). Svůj podíl na trhu zvýšil ze 14,6 % v roce 2004 na 21,5 % v roce 2006.

Multiplexy spojené se značkou Cinema City se od 22. března 2006 rozrostly o pražskou Novodvorskou s 5 sály a 848 sedadly. Celkem dnes I. T. Czech Cinemas a Kino 2005 provozují 33 sálů s 7 430 sedadly pod značkou Cinema City. Její podíl na trhu činí 11,4 %.

Village Cinemas se dvěma multiplexy, 22 sály a 4 178 sedadly drží 10,2 % podílu na trhu a Ládví, provozované společností Intersonic Entertainment, má 1,2 % podílu. Na šestém místě mezi provozovateli je Union Film s podílem 0,8 % trhu díky dvěma sálům alternativního kina Světozor v Praze.

Situace mezi alternativními kiny je poměrně stabilní a při poklesu v roce 2005 se tato kina držela relativně nejlépe, nejsou totiž tolik spjata s výsledky největších komerčních hitů.

Nabídka filmů a jejich výsledky

Počet vydaných filmů činil v roce 2005 standardních 193. V roce 2006 vyskočil na 234, z čehož ovšem bylo 26 filmů uvedeno jen na DVD. Počet amerických filmů stagnoval, zatímco evropských a domácích rostl. Počet vydaných českých filmů ovšem zvyšují televizní projekty uvedené jen na DVD. V každém případě se zdá, že šíře nabídky není aktuálním problémem filmové distribuce, to spíše její přehlednost.

V roce 2005 prudce poklesl počet diváků kin na 9,5 milionů a poprvé od roku 1980 pokleslo i vstupné na 90,15 Kč pod vlivem zvyšující se konkurence multiplexů v Praze. Tím samozřejmě klesly i celkové tržby na 854,5 milionu – o plných 250 milionů korun. Na trhu nebyl dostatek zajímavých filmů, vzrostlo audiovizuální pirátství a situace vypadala velmi pochmurně. Příjemně překvapilo jen 8 českých filmů v Top 20 a ROMÁN PRO ŽENY na 1. místě. Nejúspěšnějším zahraničním filmem se stal Harry Potter a Ohnivý pohár, ačkoli vstoupil do distribuce až 1. prosince.

V roce 2006 diváci do kin opět přišli v počtu přes 11,5 milionu. Při mírném růstu vstupného na 90,65 Kč (stále pod úrovní roku 2004) se celková tržba kin vrátila nad jednu miliardu (1 043,3 milionu korun). Počet diváků českých filmů dosáhl 3 466 tisíc, byl nejvyšší od roku 1993 a podíl z jejich celkového počtu překročil 30 %. 6 českých filmů se umístilo v Top 20 a nejúspěšnějším filmem se stali ÚČASTNÍCI ZÁJEZDU před RAFÁKY, mezi zahraničními pak DOBA LEDOVÁ 2 – OBLEVA na třetím místě.

Dva poslední roky přinesly dva rozdílné výsledky, je otázkou, který z nich bude lépe charakterizovat přicházející období. Příjemné je, že v obou letech hrály významnou roli české filmy. Zároveň však čím dál silněji vnímáme, že česká kinematografie je stále závislá hlavně na odvaze producentů a invenci tvůrců. Státní podpora by měla obě tyto vlastnosti v budoucnosti výrazněji podpořit, doufejme, že je ve skutečnosti spíše neutlumí.

Shrnutí

V předcházejících kapitolách jsem se pokusil dokumentovat historii české filmové distribuce v posledních dvaceti letech. Jde o období její zásadní přeměny. Došlo k odstátnění filmového podnikání a jeho postupné transformaci do systému fungování, jak je běžné v zemích Evropské unie.

Na počátku zde byla socialistická kinematografie plně podřízena ideologickému diktátu s potlačenými ekonomickými a komerčními stimuly. Kina patřila národním výborům a místní zastupitelé měli pocit odpovědnosti za jejich existenci. Na druhé straně ovšem nebyl dostatek prostředků na jejich udržování. Technická úroveň byla zastaralá a služby divákům na „socialistické“ úrovni.

V roce 1990 byly zlomeny ideologické bariéry a hledalo se, čím mohou být nahrazeny. Převládala značná živelnost, která byla v této době charakteristická také pro transformaci

ostatních oblastí českého ekonomického, společenského i kulturního života. Transformovaly se původní státní organizace a vznikaly nové podnikatelské subjekty. Česká filmová distribuce vykročila k výrazné komercionalizaci. Nabídka filmů se orientovala jedním směrem a divácky náročnějších filmů mnoho neobsahovala. Dramaticky klesala návštěvnost kin a přes stoupající vstupné byly na nízké úrovni i tržby kin. Na druhé straně ovšem vznikala alternativní distribuce prostřednictvím řady přehlídek a festivalů, které soustředí velký zájem zejména mladého publika.

Na přelomu milénia se výrazně proměnila sféra provozování kin. Do České republiky vstoupily multiplexy, které na sebe soustředily komerční aktivity filmové distribuce. Zároveň však roste i prostor pro uvádění alternativních filmů. Zvyšující se nabídka přivádí do kin i vyšší počet diváků. Situace v České republice se konečně přiblížila standardu Evropské unie v oblasti filmové distribuce i provozování kin.

V posledních letech v celém audiovizuálním průmyslu začíná dominovat digitalizace, která velmi zjednodušuje přístupnost programů, ale také usnadňuje legální i nelegální formy zpřístupňování. Kino si v této situaci zachovává své výlučné postavení, ale okolní konkurence se výrazně zvyšuje. Digitalizace jako většina technických novinek přináší pozitivní i negativní důsledky. Česká filmová distribuce se na nové podmínky začíná aklimatizovat, ale dosud není jasné, zda převáží pozitiva, nebo negativa.

Aleš Danielis (1953)

Je ředitelem filmové distribuce společnosti Bontonfilm a odborným asistentem na katedře produkce filmové a televizní fakulty AMU. Zároveň působí ve vedení Unie filmových distributorů, kterou reprezentuje v představenstvu České filmové komory a nově ustavené Filmové radě při ČFK. Je členem České filmové a televizní akademie a Evropské filmové akademie. Pravidelně publikuje informace o vývoji filmového trhu ve *Filmovém přehledu* a stručné komentáře v časopise *Cinema*. Občas pak v *Hospodářských novinách*, *Filmu a době*, *Cinepuru* apod.

(Adresa: ales.danielis@bontonfilm.cz)

Citované filmy:

Agenti nula nula (Double zéro; Gérard Pirès, 2004), *Akumulátor 1* (Jan Svěrák, 1994), *Amélie z Montmartru* (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain; Jean-Pierre Jeunet, 2001), *Antonia* (Marleen Gorris, 1995), *Báječná léta pod psa* (Petr Nikolaev, 1997), *Bean* (Bean; Mel Smith, 1997), *Blbý a blbější* (Dumb and Dumber; Peter a Bobby Farrelly, 1994), *Bony a klid* (Vít Olmer, 1987), *Byl jednou jeden polda* (Jaroslav Soukup, 1995), *Byl jednou jeden polda II* (Jaroslav Soukup, 1997), *Čas dluhů* (Irena Pavlásková, 1998), *Černí baroni* (Zdenek Sirový, 1992), *Česká soda* (Milan Šteindler, Václav Křístek, Jan Hřebejk, Fero Fenič, Petr Čtvrtníček, Igor Chaun, Jan Sebechlebský 1998), *Čokoláda* (Chocolat; Lase Halström, 2000), *Ďáblův advokát* (The Devil's Advocate; Taylor Hackford, 1997), *Darebáčci* (Small Time Crooks; Woody Allen, 2000), *Dědictví aneb Kurvohošigutntag* (Věra Chytilová, 1993), *Den nezávislosti* (Independence Day; Roland Emmerich, 1996),

Díky za každé nové ráno (Milan Šteindler, 1994), *DNA – Stvoření netvora* (DNA; William Mesa, 1997), *Doba ledová 2 – Obleva* (Ice Age: The Meltdown; Carlos Saldanha, 2006), *Dvojrole* (Jaromil Jireš, 1999), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová-Zemanová, 1996), *Emmanuelle* (Walerian Borowczyk, 1987), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Gangy New Yorku* (Gangs of New York; Martin Scorsese, 2002), *Hodiny* (The Hours; Stephen Daldry, 2002), *Gladiátor* (Gladiator; Ridley Scott, 2000), *Harry Potter a Kámen mudrců* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, 2005), *Holky to chtěj taky* (Mädchen, Mädchen; Dennis Gansel, 2001), *Hlavní nádraží* (Central do Brasil; Walter Salles, 1998), *Horem pádem* (Jan Hřebejk, 2004), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Hříšný tanec* (Dirty Dancing; Emile Ardolino, 1987), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Hvězdné války: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Charakter* (Karakter; Mike van Diem, 1997), *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein, 1987), *Je třeba zabít Sekala* (Vladimír Michálek, 1998), *Jízda* (Jan Svěrák, 1994), *Jméno kódu: Rubín* (Jan Němec, 1997), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (Jaroslav Soukup, 1992), *Kameňák* (Zdeněk Troška, 2003), *Kameňák 2* (Zdeněk Troška, 2004), *Kameňák 3* (Zdeněk Troška, 2005), *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Kill Bill* (Kill Bill: Vol. 1; Quentin Tarantino, 2003), *Kill Bill 2* (Kill Bill: Vol. 2; Quentin Tarantino, 2004), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Kopytem sem, kopytem tam* (Věra Chytilová, 1988), *Kouzelný měšec* (Václav Vorlíček, 1996), *Krokodýl Dundee* (Crocodile Dundee; Peter Faiman, 1986), *Kytice* (F. A. Brabec, 2000), *Lola běží o život* (Lola rennt; Tom Tykwer, 1998), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* (Václav Vorlíček, 2001), *Motýlí čas* (Břetislav Pojar, 1990), *Mrs. Doubtfire – táta v sukni* (Mrs. Doubtfire; Chris Columbus, 1993), *Mumie* (Legend of the Mummy; Jeffrey Obrow, 1997), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Muži v černém* (Men in Black; Barry Sonnenfeld, 1997), *Nahota na prodej* (Vít Olmer, 1993), *Návrat bažantů* (Le Retour des bidasses en folie; Michel Vocoret, 1982), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1998), *Nexus* (José María Forqué, 1994), *Nezkrotná Angelika* (Indomptable Angélique; Bernard Borderie, 1967), *Nikdy to nevzdávej!* (Raise Your Voice; Sean McNamara, 2004), *Pán prstenů: Dvě věže* (The Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (The Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Pátý element* (The Fifth Element; Luc Besson, 1997), *Pavučina* (Zdeněk Zaoral, 1986), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Piano* (The Piano; Jane Campion, 1993), *Pokání* (Monanieba; Tengiz Abuladze, 1984), *Poslední Mohykán* (The Last of the Mohicans; Michael Mann, 1992), *Postel* (Oskar Reif, 1998), *Princezna ze mlejna 2* (Zdeněk Troška, 2000), *Přepadení v Pacifiku* (Under Siege; Andrew Davis, 1992), *Pupendo* (Jan Hřebejk, 2003), *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (Pulp Fiction; Quentin Tarantino, 1994), *Radhošť* (Bohdan Sláma, Pavel Göbl, 2002), *Raftáci* (Karel Janák, 2006), *Román pro ženy* (Filip Renč, 2005), *Sám doma* (Home Alone; Chris Columbus, 1990), *Samotáři* (David Ondříček, 2000), *Scary Movie: Děsnej biják* (Scary Movie; Keenen Ivory Wayans, 2000), *Sedm* (Seven; David Fincher, 1995), *Sejměte Cartera* (Get Carter; Stephen T. Kay, 2000), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969/1990), *Slunce, seno, erotika* (Zdeněk Troška, 1991), *Slunce, seno a pár facek* (Zdeněk Troška, 1989), *Smradi* (Zdeněk Tyc, 2002), *Snowboardáci* (Karel Janák, 2004), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Šakalí léta* (Jan Hřebejk, 1993), *Šmankote, babičko, čaruj!* (Zdeněk Havlíček, 1998), *Tankový prapor* (Vít Olmer, 1991), *Tatínek* (Jan Svěrák, 2004), *Temný anděl* (Dark Angel; Craig R. Baxley, 1990), *Teroristka* (The Terrorist; Santosh Sivan, 1999), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Tmavomodrý svět* (Jan Svěrák, 2001), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, 2006), *UŽ* (Zdeněk Tyc, 1995), *Ve stínu upíra* (Shadow of the Vampire; E. Elias Merhige, 2000), *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, 1987), *Vějíř lady Windermereové* (A Good Woman; Mike Barker, 2004), *Vzpomínky na Afriku* (Out of Africa; Sydney Pollack, 1985), *Ženy pro měny* (Erika Hníková, 2004), *Život je krásný* (Life is Beautiful/La Vita è bella; Roberto Benigni, 1997).

ILUMINACE

Aleš Danielis: Česká filmová distribuce po roce 1989

Přehled premiér v České republice

Podle původu	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Argentina		2	1														1			
Austrálie		1		2	1	1	1	2	1	1	3	1	1	3	1	1	2	1	1	2
Belgie		1								1		1		1	1					1
Bosna																1				
Botswana					2															
Brazílie		3	1	1									1				1	1	1	
Británie	6	6	3	2	2	5	10	6	4	12	7	7	14	9	15	15	11	8	13	11
Bulharsko	8	6	4	2	1										1					
Česká r.	43	41	45	84	41	6	14	16	20	19	19	15	17	19	18	21	15	22	23	39
Čína	2	1	6	4	2						1				2		1		3	4
Dánsko				1			1				1		3	1	3	2	2	3	3	5
Estonsko															1					
Finsko						2				2				1	1	1	1		1	
Francie	16	12	10	14	15	13	6	4	11	11	8	6	15	15	18	26	23	21	16	22
Hongkong			2			1	2	1		1	1		1					1		
Chorvatsko																			1	
Indie	1	1			1						1					1				
Írán												2		2	1					
Irsko														1	1			1	1	2
Island	1							1			1	1		1	1		2			
Itálie	13	7	5	10	9	3	9	4	3	6	1	3	4	2	4	3	4		1	1
Izrael										1	1			1						1
Japonsko	6	4	4	2									4	1	3	1	2	2	1	2
Jižní Afrika																			1	
Jugoslávie	7	7	6	3	5			1			1					1			1	
Kanada	1		2	1	3	1	1		3	1	1	2			3	2	2	2	3	7
Kolumbie		1																		
Korea																	1	1	2	3
KLDR	4	2	1	2																
Kuba	2	2	1	2	1			1												
Lucembursko													1							1
Maďarsko	6	7	8	6	4										1		2		3	
Makedonie																1			1	
Mexiko											1				1	1	1	1	1	2
Mongolsko																			1	
NDR	13	11	7																	
Německo	6	8	6	12	11	1	3	3	2	1	1	2	1	4	5	4	5	2	10	13
Nizozemsko	3			1	1					2				3		1		1		
Norsko		1		1									1	1		1		3	1	1
Nový Zéland	1									2					1	1		1		1
Polsko	13	13	11	14	7		1			1	1	1	1	1		1	1	1	2	
Portugalsko												1				1				
Rakousko	1		1											1	1					3
Rumunsko	3	8	5	5													1			
Rusko	43	34	35	29	3			1			2	4	2	1	2	1	1	3	1	2
Řecko			1	1										1	1					
Slovensko	12	11	10	13	3	2	2	2	4	2	2	2	2	2	2	1	6	1	1	6
Slovinsko															1		1			
Španělsko	1	4	6	4	6	1		1		1		3	2	2		3	4	4	2	4
Švédsko	3	1	1		1		1			1			2		1	2	1	2		
Švýcarsko		2		2	1							1					2	1		1
Tchaj-wan					1		1									1	1	1	1	
Tunisko	1																			
Turecko	1										1					1				
USA	12	17	24	32	72	111	120	113	86	103	116	98	83	94	83	101	112	107	97	100
Venezuela	1																			
Vietnam	3	2	4	1								1								
Neidentifikovatelné										1										1
Celkem	233	216	210	251	193	145	174	154	136	167	172	151	158	164	173	196	207	190	193	234
Počet zemí	30	29	27	27	23	11	15	12	11	17	21	18	19	22	27	27	28	23	27	24
Evropských filmů	156	139	119	120	69	25	35	22	25	38	28	32	51	44	60	66	68	50	58	73

ILUMINACE

Aleš Danielis: Česká filmová distribuce po roce 1989

Vývoj počtu kin v České republice

Rok	Kin	Pláten	Multiplexů	Pláten	Krytá kina	Pláten	Letní	Celkem
1987	1 385	*	0		1 385	1 385	141	1 526
1988	1 328	*	0		1 328	1 328	147	1 475
1989	1 326	*	0		1 326	1 326	152	1 478
1990	1 346	*	0	0	1 346	1 346	185	1 531
1991	1 308	*	0	0	1 308	1 308	182	1 490
1992	1 083	*	0	0	1 083	1 083	169	1 252
1993	1 016	*	0	0	1 016	1 016	162	1 178
1994	909	*	0	0	909	909	146	1 055
1995	794	*	0	0	794	794	136	930
1996	686	693	1	8	687	701	123	824
1997	636	643	1	8	637	651	112	763
1998	620	627	1	8	621	635	110	745
1999	604	612	2	22	606	634	112	746
2000	597	607	5	50	602	657	106	763
2001	605	620	10	88	615	708	108	816
2002	592	608	14	128	606	736	112	848
2003	573	584	15	137	588	721	112	833
2004	497	506	15	135	512	641	103	744
2005	485	496	16	142	501	638	101	739
2006	497	503	19	161	516	664	100	764

* do roku 1995 nebyla oddělována plátna od kin, ale vícesálová kina byla počítána jako více kin

Vývoj základních ukazatelů filmové distribuce v České republice

Rok	Předst. v tis.	Diváci v mil.	Tržby v mil.	Vstupné	Diváci č. filmy	Tržby č. filmy	Podíl diváků českých filmů	Podíl tržeb českých filmů	Diváci na filmy v TOP 20	Podíl diváků filmů v TOP 20
ČR 1987	555,5	54,523	342,0	6,27 Kč	16,602	88,9	30,4%	26,0%	17,685	32,4%
ČR 1988	543,0	51,852	333,0	6,42 Kč	17,924	103,4	34,6%	31,1%	18,107	34,9%
ČR 1989	540,6	51,453	354,4	6,89 Kč	17,200	105,0	33,4%	29,6%	18,708	36,4%
ČR 1990	494,5	36,361	286,2	7,87 Kč	9,044	55,0	24,9%	19,2%	13,304	36,6%
ČR 1991	362,6	29,898	323,2	10,81 Kč	6,699	69,2	22,4%	21,4%	11,915	39,9%
ČR 1992	353,3	31,239	430,2	13,77 Kč	5,870	78,7	18,8%	18,3%	10,706	34,3%
ČR 1993	301,6	21,898	432,9	19,77 Kč	4,344	82,6	19,8%	19,1%	9,009	41,1%
ČR 1994	249,0	12,870	302,8	23,53 Kč	2,738	63,0	21,3%	20,8%	4,927	38,3%
ČR 1995	187,4	9,253	254,2	27,47 Kč	1,395	35,4	15,1%	13,9%	3,705	40,0%
ČR 1996	169,6	8,846	304,0	34,37 Kč	1,401	46,4	15,8%	15,3%	4,092	46,3%
ČR 1997	168,0	9,815	437,0	44,52 Kč	2,094	77,7	21,3%	17,8%	4,821	49,1%
ČR 1998	164,5	9,252	509,1	55,03 Kč	1,319	60,0	14,3%	11,8%	4,866	52,6%
ČR 1999	181,3	8,371	496,1	59,26 Kč	2,121	118,7	25,3%	23,9%	4,301	51,4%
ČR 2000	197,6	8,719	593,0	68,01 Kč	2,025	121,8	23,2%	20,5%	4,263	48,9%
ČR 2001	252,7	10,363	817,7	78,91 Kč	3,200	215,0	30,9%	26,3%	5,654	54,6%
ČR 2002	306,1	10,693	946,0	88,47 Kč	1,346	95,5	12,6%	10,1%	5,316	49,7%
ČR 2003	341,3	12,140	1084,0	89,29 Kč	3,032	257,3	25,0%	23,7%	6,917	57,0%
ČR 2004	326,6	12,046	1105,9	91,81 Kč	2,873	259,6	23,9%	23,5%	6,875	57,1%
ČR 2005	318,2	9,479	854,5	90,15 Kč	2,382	208,5	25,1%	24,4%	4,406	46,5%
ČR 2006	345,2	11,509	1043,3	90,65 Kč	3,466	311,1	30,1%	29,8%	6,576	57,1%

PŘÍLOHA

Prameny a zdroje

Dokumenty Ministerstva kultury České republiky:

Zpráva o stavu české kinematografie – listopad 1993.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1994. MK ČR 1995.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1995. MK ČR 1996.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1996. MK ČR 1997.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1997. MK ČR 1998.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1998. MK ČR 1999.
 Zpráva o české kinematografii v roce 1999. MK ČR 2000.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2000. MK ČR 2001.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2001. MK ČR 2002.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2002. MK ČR 2003.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2003. MK ČR 2004.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2004. MK ČR 2005.
 Zpráva o české kinematografii v roce 2005. MK ČR 2006.

Filmové ročenky:

Filmová ročenka 1992. NFA 1993, s. 7–16, 145–156, 185–262.
 Filmová ročenka 1993. NFA 1994, s. 9–13, 201–216, 241–260, 275–376.
 Filmová ročenka 1994. NFA 1995, s. 7–13, 207–222, 275–378.
 Filmová ročenka 1995. NFA 1996, s. 7–33, 247–259, 311–406.
 Filmová ročenka 1996. NFA 1997, s. 7–40, 229–264, 343–444.
 Filmová ročenka 1997. NFA 1998, s. 7–47, 253–290, 389–510.
 Filmová ročenka 1998. NFA 1999, s. 7–47, 267–302, 403–536.
 Filmová ročenka 1999. NFA 2000, s. 7–57, 323–358, 471–608.
 Filmová ročenka 2000. NFA 2001, s. 7–47, 273–310, 393–492.
 Filmová ročenka 2001. NFA 2002, s. 7–43, 267–304, 395–498.
 Filmová ročenka 2002. NFA 2003, s. 7–52, 285–326, 437–546.
 Filmová ročenka 2003. NFA 2004, s. 7–59, 315–358, 465–576.
 Filmová ročenka 2004. NFA 2005, s. 7–64, 303–342, 445–560.
 Filmová ročenka 2005. NFA 2006, s. 7–77, 369–410, 543–666.

Vlastní archiv dobových dokumentů:

Metodický pokyn ústředního ředitele Československého filmu ze dne 17. března 1987 č. 3, kterým se vydávají vzorový statut a vzorový organizační řád pro okresní správy kin. Praha : ÚPF 1987.
Návrh „Zprávy o filmové distribuci“ pro předsednictvo vlády ČSR, Pro poradu ústředního ředitele Čs. filmu s náměstkou; předkládá dr. Vladislav Pravda, náměstek ústředního ředitele Čs. filmu. Praha 15. 4. 1987.
Roční rozbor výsledků kulturně politické a hospodářské činnosti Ústřední půjčovny filmů za rok 1987. Praha : ÚPF 12. 2. 1988.
Výsledky kulturně politické práce s filmem v roce 1987 v ČSSR. Praha : ÚPF květen 1988.
Roční rozbor výsledků kulturně politické a hospodářské činnosti Ústřední půjčovny filmů za rok 1988. Praha : ÚPF 15. 2. 1989.

- ABC pracovníků kin, 4. přepracované vydání.* Praha : ÚPF nedatováno [cca počátek roku 1989].
- Výsledky kulturně politické práce s filmem v roce 1988 v ČSR a ČSSR.* Praha : ÚPF březen 1989.
- Návrh na nové organizační uspořádání československé kinematografie. Předkladatel ústřední ředitel Československého filmu ing. T. Veselý.* Praha 10. 11. 1989.
- Zpráva o kontrole a hodnocení plnění plánu ÚPF za 1. – 4. čtvrtletí 1989.* Praha : ÚPF nedatováno [počátek roku 1990].
- Roční rozbor výsledků kulturně politické a hospodářské činnosti Ústřední půjčovny filmů za rok 1989.* Praha : ÚPF Praha 14. 2. 1990.
- Výnos ústředního ředitele Čs. filmu č. 61 ze dne 18. června 1990, O zásadách tvorby cen vstupného na filmová představení.*
- Přehled distribučních a hospodářských výsledků ÚPF za rok 1990.* Praha : Lucernafilm 11. 2. 1991.
- Zpráva o hospodaření LUCERNAFILMU za rok 1991.* Praha : Lucernafilm nedatováno [počátek roku 1992].
- Všeobecné smluvní podmínky mezi distributory a provozovateli kin.* Praha : Unie filmových distributorů 11. 8. 1992.
- Průručka pro provozovatele a pracovníky kin.* Praha : Česká protipirátská unie, červen 1993.
- 40 Letních filmových škol, 1964 – 2004 ve vzpomínkách a dobových ohlasech.* Uherské Hradiště : Asociace českých filmových klubů 2004, s 60–108.

Zpravodaje ÚPF a Lucernafilmu – použité články, fakta a dokumenty:

- Rozhovor o dovozu a vývozu filmů [s dr. J. Jeřábkovou a J. Markvartovou]. *Zpravodaj Ústřední půjčovny filmů* 1987, č. 1, s. 4–8 (dále jen *ZÚPF*).
- Návštěvnost, tržby, představení v našich kinech za rok 1986. *ZÚPF* 1987, č. 3, s. 3–5.
- Jak dopadly v kinech [filmy s premiérou 1985]. *ZÚPF* 1987, č. 4, s. 3–7.
- Radko Hájek, Nejisté vyhlídky kin. *ZÚPF* 1987, č. 5, s. 27–29.
- Návštěvnost, tržby, představení v kinech ČSR. *ZÚPF* 1987, č. 6, s. 3–7.
- Závěrečný účet roku 1987. *ZÚPF* 1988, č. 4, s. 3–7.
- Jak dopadly v kinech [filmy s premiérou 1986]. *ZÚPF* 1988, č. 5, s. 3–9.
- Jak dopadla kina. *ZÚPF* 1988, č. 7, s. 3–8.
- Změny ve vedení Čs. filmu a ÚPF. *ZÚPF* 1989, č. 1–2, s. 26.
- Závěrečný účet roku 1988. *ZÚPF* 1989, č. 4, s. 3–7.
- Jak dopadly v kinech [filmy s premiérou 1987]. *ZÚPF* 1989, č. 5, s. 3–8.
- Jak loni dopadla kina. *ZÚPF* 1989, č. 6, s. 3–7.
- Nový ředitel Ústřední půjčovny filmů. *ZÚPF* 1989, č. 9, s. 24.
- Provolání k filmovým distributorům. *ZÚPF* 1990, č. 2, s. 3–4.
- Závěrečný účet roku 1989. *ZÚPF* 1990, č. 3, s. 3–9.
- Kinos je tu pro vás. *ZÚPF* 1990, č. 3, s. 39.
- Asociace filmových distributorů je na světě. Stanovy Asociace filmových distributorů, Programové teze. *ZÚPF* 1990, č. 4, s. 3–8.
- Jak loni dopadla kina. *ZÚPF* 1990, č. 4, s. 8–17.
- Jak dopadly v kinech [filmy s premiérou 1988]. *ZÚPF* 1990, č. 5, s. 3–8.
- Jan Jíra ředitelem ÚPF. *ZÚPF* 1990, č. 6, s. 31.
- Rozhovor lehce prognostický [s Janem Jírou]. *ZÚPF* 1990, č. 7, s. 3–5.
- Jan Jíra, Otevřený dopis provozovatelům a pracovníkům kin a majitelům projektorů s 16mm formátem. *ZÚPF* 1990, č. 9, s. 3–4.
- Dočasně bezprizorný film [zrušení Ústředního ředitelství ČSF]. *ZÚPF* 1990, č. 9, s. 22.

- Jan Jíra, Další otevřený dopis pracovníkům kin [ukončení smluv ÚPF a KFP]. *ZÚPF* 1990, č. 10, s. 3.
- Porno bude [iniciativa Krajského filmového podniku v Ostravě]. *ZÚPF* 1990, č. 10, s. 25.
- Rozhovor o tom, co nás čeká v příštím roce [s Alešem Danielisem]. *ZÚPF* 1990, č. 11, s. 4–7.
- Stav bezvládní, stav ohrožení [o vývoji ve Filmovém studiu Barrandov]. *ZÚPF* 1990, č. 11, s. 22–24.
- Nová smlouva Lucernafilmu s kiny, Půjčovní řád filmových kopií Lucernafilmu a Dohoda o fixním půjčovném. *ZÚPF* 1990, č. 12, s. 6–14.

- I. řádný sjezd KINOSu. *Zpravodaj Lucernafilmu* 1991, č. 1, s. 28 (dále jen *ZL*).
- Valná hromada AFIDu. *ZL* 1991, č. 1, s. 29.
- Rozhovor s prvním kinařem – soukromníkem [Ladislav Jenšík]. *ZL* 1991, č. 2, s. 3–6.
- Moravafilm je tady. *ZL* 1991, č. 2, s. 27–30.
- Závěrečný účet roku 1990. *ZL* 1991, č. 3, s. 7–12.
- Jak loni dopadla kina. *ZL* 1991, č. 4, s. 7–15.
- Jak dopadly v kinech [filmy s premiérou 1989]. *ZL* 1991, č. 5, s. 10–11.
- Jak je to s bojkotem „erotiky“? [o distribuci filmu *Slunce, seno, erotika*] *ZL* 1991, č. 5, s. 29–30.
- Převod práv k filmům vyrobeným v Krátkém filmu. *ZL* 1991, č. 8, s. 12–14.
- Zamrzlý trh filmů [citace z rozhovoru Radko Hájka]. *ZL* 1991, č. 9, s. 18–19.
- Obchod je obchod [citace z rozhovoru s ing. Michaellem Málkem o společnosti Interama]. *ZL* 1991, č. 9, s. 19–21.

Internetové odkazy:

RŽP – Živnostenský rejstřík – Ministerstvo průmyslu a obchodu
http://www.rzp.cz/cgi-bin/aps_cacheWEB.sh?VSS_SERV=ZVWSBJFND

ČSÚ – Český statistický úřad – Registr ekonomických subjektů
<http://dw.czso.cz/rswj/dotaz.jsp>

Obchodní rejstřík a Sběrka listin Ministerstvo spravedlnosti České republiky
<http://www.justice.cz/xqw/xervlet/insl/index?sysinf.@typ=or&sysinf.@strana=searchSubject>

Filmová databáze
<http://www.fdb.cz/index.php>

České filmové nebe
<http://www.cfn.cz/>

Bontonfilm
<http://www.bonton-film.cz/ospolecnosti.php>

Falcon
<http://www.falcon.cz/onas.aspx>

Warner Bros. Česká republika
<http://www.warnerbros.cz/index.php?strankaid=17>

Magic Box – Bioscop
http://www.bioscop.cz/_web/index.php?akce=kontakt

SPI International

http://www.spi-film.cz/?page=spi_profil

Hollywood C.E.

<http://www.hce.cz/index.php?kontakt&&&userID=1172919729>

Intersonic

<http://www.intersonic.cz/index1.htm>

Artcam

http://www.artcam.cz/index_start.htm

Cinemart

<http://www.cinemart.cz/>

Blue Sky Film Distribution

<http://www.bsfd.cz/kontakt.asp?button=5>

Palace Pictures

<http://www.palacepictures.net/>

NFA – Národní filmový archiv

<http://www.nfa.cz/?faid=10300>

Asociace českých filmových klubů

<http://www.acfk.cz/index.php?sekce=3&stranka=75>

Aerofilms

<http://www.aerofilms.cz/o/>

Atypfilm

<http://www.atypfilm.cz/cz/kontakt/kontakt.html>

Kinofa

<http://www.zlinfest.cz/dokument.php?id=DOC00032>

Krátký Film Praha

<http://www.kratkyfilm.cz/onas.html>

Space Films

<http://www.space-films.cz/>

ČFK – Česká filmová komora

<http://www.filmovakomora.cz/kontakty.htm>

UFD – Unie filmových distributorů

<http://www.ufd.cz/>

APA – Asociace producentů v audiovizí

<http://www.asociaceproducentu.cz/apau/cz/home/info/Main/index.jet>

APK – Asociace provozovatelů kin

<http://www.kinari.cz/>

ILUMINACE

Aleš Danielis: Česká filmová distribuce po roce 1989

ČPU – Česká protipirátská unie

<http://www.cpufilm.cz/>

Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary

<http://www.kviff.com/cz/strucna-historie-festivalu/>

Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež Zlín

<http://www.zlifest.cz/dokument.php?id=DOC00001>

LFS – Letní filmová škola

<http://www.lfs.cz/str/lfs-2006-historie>

Projekt 100

<http://www.projekt100.cz/str/projekt100-2007-historie>

FebioFest

http://www.febiofest.cz/cz/about_febio.php

Palace Cinemas

<http://www.palacecinemas.cz/default.asp?uid=682F27E241115536152618269C628435&cin=5&ACTIVE14=1>

Village Cinemas

<http://www.villagecinemas.cz/index.php?pg=09>

CineStar

<http://www.cinestar.cz/flash/cinestar.aspx>

Cinema City

<http://www.cinemacity.cz/>

Světozor

<http://www.kinosvetozor.cz/cz/o/>

SUMMARY

CZECH FILM DISTRIBUTION AFTER 1989

Aleš Danielis

The article documents the history of Czech film distribution over the last twenty years, a period which saw a fundamental transformation of the film distribution sector in the Czech Republic. The period covers the privatization of the film business and its gradual transformation into a system that operates in a manner typical of European Union countries.

The article is divided into sections chronologically. The first section treats the 1987-1990 period. The situation described there represented the starting point for the coming changes and had a fundamental impact of the subsequent transformation process with respect to traditions. Within the film distribution sector, many impulses originating in that period, both negative and positive in nature, were conveyed into subsequent years. The period saw socialist cinema, which had been subject to ideological dictates, inhibited by the dictates of economic success. As a result, completely paradoxically, artistically exceptional works were sometimes able to emerge, and these met with an unprecedented scope for distribution. Since cinemas belonged to the national committees [národní výbory – governmental bodies at a regional level], local representatives felt a sense of responsibility for their continued existence. There were a great many cinemas operating at the time; the area that is now the Czech Republic had always been among the lands with the highest number of cinemas per capita population. On the other hand, of course, there were not enough funds available to maintain them. The equipment of the cinemas was out-dated and the services they provided to filmgoers were at a “socialist” level. Ideological barriers were broken by 1990, but they had yet to be replaced by something new.

The second section focuses on the 1991-1993 period. That period saw the process of restructuring underway and the creation of new legal provisions governing the Czech filmmaking and distribution sector. A relatively high degree of spontaneity prevailed in the sector, which is typical of the transformation of other areas of Czech cultural, social and commercial life in this period. Once state-run organizations were undergoing transformation and new commercial enterprises were being created. The pace of change was faster in areas that did not require economic investment. Hence the transformation process in the distribution sector got underway more quickly than it did in cinema operations. The Czech film distribution sector swept towards a striking degree of commercialization.

The third chapter discusses the 1994-1999 period. Transformation in the film distribution sector had already occurred, though distribution was very restricted to commercial distribution. The selection of films available was quite one-sided and contained fairly little that was challenging to viewers. The diversity of films with respect to country of origin was also very restricted, with American films dominating the market. Numbers of filmgoers were falling and cinema revenues were low, despite increasing admission prices. Only towards the end of this period did cinema operations begin to transform. Meanwhile, alternative channels of distribution began to develop, in the form of festivals and related film events, drawing great interest, particularly from younger viewers. This form of distribution replaced the shortage of ordinary commercial cinema offerings on the one hand, while at the same time revealing new business opportunities in this area to potential distributors.

The fourth section covers the 2000-2004 period. The cinema operations sector underwent a fundamental transformation in this period. The multiple-screen cinema, or multiplex, arrived in the Czech Republic and the commercial film distribution activities were concentrated around these cinemas. Meanwhile, though, alternative films began reaching audiences elsewhere and the selection of films available from distributors expanded in both directions. With the expanding selection more people were drawn into cinemas, both patrons of the new multiplexes, which were concentrated in popular shopping centres, and filmgoers seeking out films in alternative venues. The situation in the film distribution and cinema operation sector of the Czech Republic began to reflect the standard in the European Union.

ILUMINACE

Aleš Danielis: Česká filmová distribuce po roce 1989

The fifth section charts developments of the past two years (2005-2006). Several trends in filmgoer rates have been identified but it is not yet clear which will prevail. The domination of digitalization is becoming standard throughout audio-visual industry, considerably simplifying the access to programmes but also facilitating both legal and illegal forms of access. The cinema theatre is maintaining its exclusive status in this situation, but competition is increasing considerably. Czech film distribution is beginning to acclimatize to the new conditions but it is not yet clear whether the positive or negative aspects will prevail.

Translated by Alison Borrowman

Články

**TECHNICKÉ VYMOŽENOSTI,
AMERICKÉ TRHÁKY
A NEZBYTNÝ POPCORN**

*Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina
v českém denním tisku*

Jan Hanzlík – Karel Čada

Ministerstvo kultury ve výroční Zprávě o české kinematografii za rok 2005 uvádí, že se stále zřetelněji vymezují dvě sféry provozování kin: „Na jedné straně multikina importovaná k nám do posledního detailu – od technického vybavení přes řešení interiéru, na straně druhé většinou už omšelejší tradiční kinosály nabízející rozmanitější repertoár včetně umělecky hodnotných děl a různých akcí festivalového typu.“¹⁾

Žitá zkušenost existenci takto jednoznačně vymezených protikladů do značné míry potvrzuje. Při návštěvě zahraničního multikina lze spatřit podobné prostředí jako v multikinech českých. Dokonce se může shodovat i jméno jeho provozovatele. Tradiční kinosály bývají často „omšelejší“, i v tomto ohledu zkušenost potvrzuje zprávu MK ČR. Určité podobnosti se nicméně dají najít i mezi zahraničními a českými klubovými kiny.²⁾ Filmové přehlídky typu Febiofest a artové projekce v multikinech (např. program Cinema Europa v pražském multikině Village Cinemas Anděl) navíc dokládají, že repertoár „umělecky hodnotných děl a různých akcí festivalového typu“ proniká i do multikin. Distinkce mezi tradičními sály a multikiny tedy není tak jednoznačná, jak by se mohlo z citované zprávy zdát. Výhody jednosálových kin a multikin jsou totiž konstruované v rámci sociálních interakcí, do nichž vstupuje celá řada faktorů. V nich se ustanovují hranice, které oba druhy kin odlišují. Tím samozřejmě nechceme říct, že by všechny rozdíly byly sociálně konstruované. Sociálně je však konstruována relevance, kterou lidé těmto distinkcím přikládají. V tomto procesu zastávají významnou pozici média, která jednak zprostředkovávají reflexi společenského dění, jednak toto dění sama formují.

1) Zpráva o české kinematografii 2005, Praha, květen 2006. MK ČR, s. 37 [cit. 12. 2. 2007]. Dostupné online: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/ZPR_VA_O_KINEMATOGRAFII_2005.pdf>.

2) Například pražské kino Aero vykazuje některé totožné rysy s klubovým kinem The Chapter v britském Cardiffu. Místo coly si v obou kinech lidé nosí do sálu kelímky či sklenice s pivem, což lze vnímat jako reakci na standardizovanou nabídku občerstvení v multikinech. Podobnosti vykazuje i programová nabídka.

V následující analýze jsme se proto zaměřili na to, jak se v českém denním tisku konstruovala zkušenost z multikina, s jakými kategoriemi tento pojem pisatelé článku spojovali a co pro ně v průběhu proměny kin znamenal.³⁾ Multikinem se v českém denním tisku označují objekty veřejného filmového promítání s vícero filmovými sálami, jejichž šíření u nás začalo v roce 1996 a jejichž počet v České republice v současnosti dosahuje čísla devatenáct. Denní tisk přitom konstruoval, podobně jako výše citovaná zpráva MK ČR, pojem multikino oproti jednosálovým kinům.

I. Historický kontext

Zatímco v meziválečném období patřilo provozování kin k rozkvétajícím odvětvím obchodní činnosti, po druhé světové válce zaznamenala americká i evropská kina výrazný pokles návštěvnosti. Mezi důvody nezájmu diváků bývají uváděny⁴⁾ zejména nástup televize a později videa, vysoké daně uvalené na zábavní průmysl, suburbanizace, která údajně zanechala kina v městských centrech opuštěná, ale také proměna hodnot: „Zatímco návštěva kina byla v meziválečném období asociována s luxusem, blahobytem a sociální mobilitou, po válce se staly klíčovými symboly blahobytu domov, auto a televizní přijímač.“⁵⁾

Přes dočasnou stabilizaci provozu kin v USA v polovině padesátých let začala návštěvnost od poloviny let šedesátých opět klesat. Jak píše William Paul, produkční společnosti reagovaly na situaci tím, že se začaly soustřeďovat na „velké“ filmy, které měly šanci umístit se na špičce žebříčku návštěvnosti a přinést zisky.⁶⁾ Distribuce se pak následně snažila prosadit premiéry těchto filmů v co nejvíce kinech zároveň. Multikina se pro tento záměr ukázala jako vhodná, neboť mohla promítat více premiér současně.⁷⁾ Vícesálová kina existovala například v Kanadě již od roku 1948, ve Spojených státech od roku 1963 a v Belgii od roku 1975, avšak ve velmi omezeném počtu, navíc většinu z nich tvořila kina pouze se dvěma plátny. K šíření multikin v osmdesátých letech pomohly nejen nastíněné tlaky ze strany distribuce, ale i to, že je pod své střechy uvítala nákupní střediska jako lákadlo na zákazníky.⁸⁾

Podle Charlese R. Aclanda však nepřispěly k dramatickému nárůstu počtu (multi)kin v USA jen tyto důvody. Rozhodnutí nejvyššího soudu z roku 1948 zakázalo vertikální

3) Český denní tisk nerozlišuje pojmy „multikino“ a „multiplex“ a způsob jejich využívání je činí zaměnitelnými, „multikino“ se však vyskytuje mnohonásobně častěji. Nadále budeme proto používat, s výjimkou citací, výhradně termín „multikino“.

4) Mark J a n c o v i c h – Lucy F a i r e – Sarah S t u b b i n g s, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London : BFI 2003, s. 143–153.

5) Tamtéž, s. 146. O proměně sociálně-kulturních praktik chození do kina po druhé světové válce v Evropě blíže viz Pierre S o r l i n, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*. New York : Routledge 1991.

6) Viz William P a u l, *The K-mart Audience at the Movies*. In: Ina R a e H a r k (ed.), *Exhibition, the Film Reader*. London – New York : Routledge 2002, s. 77–88, zde s. 78–79.

7) Tamtéž, s. 81.

8) Tamtéž, s. 83.

integraci distributorů a provozovatelů kin, v osmdesátých letech se však situace postupně změnila. Od roku 1986 začaly distribuční společnosti znovu nakupovat sítě kin,⁹⁾ což v důsledku přispělo k lepší prezentaci a načasování jednotlivých filmů v kinech (a následně na videu a v televizi), a tím zároveň k dosahování vyšších zisků. Vliv na provoz kin ze strany producentů a distributorů potvrzuje Thomas Guback:

Požadavky publika samy o sobě nemohou vysvětlit dramatický vývoj průmyslu v posledních deseti letech. Je pravděpodobnější, že způsob, jimiž jsou tyto požadavky konstruovány, vyjadřovány a naplňovány změnil samy produkčně-distribuční společnosti.¹⁰⁾

Multikina se v rámci této tendence restrukturalizovala podle modelu Disneylandu, kterýžto návrh v roce 1986 prezentoval, nijak překvapivě, zástupce filmového studia Disney. Návštěvníci zmíněného zábavního parku si údajně pochvalovali více čistotu prostředí a zdvořilý personál než samotné atrakce, a provozovatelé multikin vzali tyto preference v potaz.¹¹⁾

Další velké změny se v provozování kin v USA odehrály v polovině let devadesátých v souvislosti s výstavbou megaplexů. Došlo ke sloučení multikin s dalšími volnočasovými aktivitami – s videohernami, restauracemi a bary – a zároveň počet filmových pláten v jednom kině přesáhl číslo dvacet: „Kina se proměnila v zábavní centra, a přitom viditelně pozměnila vzhled měst i předměstí. Podobné komplexy kin se označovaly podivnými termíny jako ‚superplex‘, ‚mega-multiplex‘ a ‚gargantuplex‘.“¹²⁾

Na počátku devadesátých let začal americký model multikin ve velkém rozsahu pronikat do Asie, Jižní Ameriky a zejména do Evropy a oživovat tamní provoz kin: „Někteří to považovali za výslovnou ‚amerikanizaci‘ kin, což zahrnovalo jak očividné posílení vztahu mezi nakupováním a návštěvou kina, tak kapitálovou účast na provozu kin.“¹³⁾ V českém prostředí se přitom začal objevovat americký model z let osmdesátých, to znamená multikina s méně než dvaceti sály situovaná v nákupních střediscích. Přestože v našich podmínkách nelze mluvit o megaplexech, česká multikina k sobě v mnoha případech přitahují další zábavní aktivity – bowlingové herny, videoherny, posilovny, bary, restaurace apod. Stejně jako v západním světě, znamenala výstavba multikin i v našem prostředí oživení komerčního potenciálu kin, přinejmenším na několik následujících let.

9) Distribuční společnost MCA/Universal např. zakoupila v tomto roce 48procentní podíl kanadské společnosti Cineplex Odeon, jednoho z provozovatelů velkých sítí kin. Další podobné koupě brzy následovaly. Viz Charles R. Acland, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham – London : Duke University Press 2003, s. 91.

10) Viz Thomas Guback, *The Evolution of the Motion Picture Theater Business in the 1980s*. In: I. R. Hark (ed.), c. d., s. 127–136, cit. s. 134.

11) C. R. Acland, c. d., s. 91–92.

12) Tamtéž, s. 107.

13) Tamtéž, s. 136–137. Na rozdíl od západních zemí došlo v bývalém Československu k výraznější krizi návštěvnosti až po roce 1989 v souvislosti s „rozpadem organizace Státního filmu, se zrušením jednotné distribuční sítě a s privatizací řady kin, ale též se změnou životního stylu, s možností cestovat a s novými lákavými nabídkami na využití volného času“. Viz Karel Tábery, *Mizející svět biografů*. In: Týž, *Kinofikace Moravy*. Olomouc : Univerzita Palackého 2004, s. 5.

Od roku 1989 do nástupu multikin ztrácela totiž česká kina postupně návštěvníky.¹⁴⁾ Zatímco koncem osmdesátých let se návštěvnost ustálila nad 50 miliony diváků ročně, v roce 1990 se propadla na 36 milionů, v roce 1996 pak dokonce na 8,9 milionu. O rok později začala návštěvnost opět stoupat, v letech 2003 a 2004 se dostala mírně nad 12 milionů, předlistopadové úspěšnosti však již nikdy nedosáhla. Zatímco roky 2004 a 2005 přinesly pokles diváků, rok 2006 zaznamenal opětovný mírný vzestup. Podíl diváků multikin a jednosálových kin přitom od roku 1996 stoupal ve prospěch multikin: v roce 1999 to bylo 10,2 procent, v roce 2005 už podíl návštěvníků multikin činil 55 procent. V současnosti je v České republice v provozu celkem 19 multikin: 11 v Praze, 2 v Brně a po jednom v Hradci Králové, Ostravě, Českých Budějovicích, Olomouci, Plzni a Pardubicích. Nejmenší z nich je šestisálové Ládví s 842 sedadly provozované společností Intersonic, největší je Palace Cinemas Nový Smíchov s 2726 sedadly a 12 sály. Největší počet sálů má přitom Village Cinemas Anděl City s 2273 sedadly v celkem 14 sálech.

2. Teoretický a metodologický kontext

Dříve než se zaměříme na to, jak se zkušenost multikina konstruovala v českém denním tisku, bude vhodné vymezit teoretické perspektivy, s nimiž jsme k tématu přistupovali. Náš zájem o studované téma vychází z proměny paradigmatu ve filmových studiích, k níž došlo v průběhu osmdesátých let minulého století vlivem nové filmové historie. Inspirací pro tuto studii byl zejména důraz kladený na „kulturně historické kontexty produkce, distribuce, uvádění a recepce“.¹⁵⁾

Organizace filmového představení přitom hraje v současném výzkumu významnou roli. Vlivná studie Douglase Gomeryho se například zaměřuje na historii amerických kin a jejich obchodních strategií od prvních projekcí po nástup kabelové televize a videa.¹⁶⁾ Nás však zajímaly spíše otázky spojené se sociálně kulturními aspekty veřejného filmového promítání:

Stejně jako se zkoumání skladby a praktik publika nemůže obejít bez studia organizace kinematografického představení, musí studium jeho vkusu brát na zřetel, jakým popudům je vystaveno. Je tedy třeba zkoumat, kam, jak a pod jakými tlaky jde divák do kina na nějaký film.¹⁷⁾

Podle Garyho Edgertona se obsah filmu a prostředí, v němž ho divák vnímá, vzájemně ovlivňují.¹⁸⁾ Proměnu kin popisuje tento autor z hlediska významů, které multikina svým

14) Srov. Unie filmových distributorů [cit. 12. 2. 2007]. Dostupné z <<http://www.ufd.cz>>; a dále viz text Aleše Danielise v přítomném čísle *Iluminace*.

15) Viz Petr S z c z e p a n i k, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: T ý ž (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 10.

16) Douglas G o m e r y, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press 1992.

17) Viz Michèle L a g n y o v á, Staveniště filmové historie. In: P. S z c z e p a n i k (ed.), c. d., s. 71.

18) Gary E d g e r t o n, The Multiplex. The Modern American Motion Picture Theater as Message. In: I. R. H a r k (ed.), c. d., s. 155–159, cit. s. 158.

návštěvníkům zprostředkovávají. Důraz není podle něj kladen na snění, jak tomu bylo dříve, ale na nakupování.¹⁹⁾ K tomuto účelu je prostor kina uzpůsoben, nejlepším řešením je tak „příjemné praktické, úsporné kino, jehož atraktivita přežije všechny módní výstřelky a trendy“.²⁰⁾ Protože američtí provozovatelé kin v současnosti vydělávají více na prodeji občerstvení než na vstupenkách do kina, „musí vynaložit veškeré úsilí, aby si udrželi kontrolu nad návštěvníky, než se vzdálí do setmělého hlediště“.²¹⁾ Cílem je přitom stimulovat a potěšit smysly co největšího počtu svolných zákazníků.

Jisté změny oproti klasickému kinematografickému dispozitivu popisuje i Anne Friedbergová: „Multiplex umísťuje svá filmová plátna do prostorové metonymie souvislé řady obchodních výloh; časová metonymie jednotlivých představení je zase uspořádána tak, jako by byl multiplex souvislou řadou videopřehrávačů.“²²⁾ Multikína mají v tomto kontextu blíže k televizi a videu než ke klasickému kinu. Nabízejí totiž divákovi možnost interakce: sám si volí, kdy se bude dívat na film (kina hrají takřka po celý den), a vybírá si z velkého množství nabízených programů. Prostor nákupního centra diváckou zkušenost dále rozšiřuje: „Aby se dostal divák k plátnům multiplexů v nákupních centrech, musí projít rohem hojnosti zarámovaných obrazů – výloh, které byly navrženy, aby němě a staticky oslovovaly zákazníky.“²³⁾ Vedle znásobené stimulace smyslů tak dochází v multikínech zároveň k propojování různých druhů konzumpce.

V nastíněném kontextu bylo naším cílem zjistit, jak byla tato proměna kin mediálně konstruována. Vlastnosti, které jsou považovány za výhody konkrétních kin, nemají přitom tyto prostory v sobě nějak esenciálně zabudovány, ale jsou postupně vytvářeny velkým množstvím sociálních interakcí. Sociálně konstruktivistické teorie, z nichž vycházíme, zdůrazňují kulturně, sociálně a historicky podmíněné vytváření kategorií a jevů. Peter L. Berger a Thomas Luckmann ve své knize *Sociální konstrukce reality* napsali:

Svět každodenního života není [...] pouze světem, který obyčejní členové společnosti pokládají za danou realitu při svém subjektivním a cílevědomém každodenním jednání. Je to také svět, který má původ v jejich myšlenkách a činnostech a který je těmito myšlenkami a činnostmi jako reálný udržován.²⁴⁾

Zpočátku se sociálně konstruktivistické analýzy věnovaly především institucím a organizacím. V posledních dvou až třech desetiletích se v odborných sociologických knihách a časopisech objevovaly články, které jako sociální konstrukce popisují takřka všechny myslitelné jevy – od emocí²⁵⁾ až po ekonomické instituce.²⁶⁾ Společné pro tyto texty je to,

19) Tamtéž, s. 157.

20) Tamtéž, s. 156.

21) Tamtéž, s. 158.

22) Anne Friedberg, Spectatorial Flânerie. In: I. R. Hark (ed.), c. d., s. 173–181, cit. s. 177.

23) Tamtéž.

24) Viz Peter L. Berger – Thomas Luckmann, *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 1999, s. 25.

25) Claire Armon Jones, Prescription, Explication and the Social Construction of Emotion. *Journal for Theory of Social Behavior* 15, 1985, č. 1, s. 1–22.

26) Marc Granovetter, Economic Institutions as Social Construction: A Framework for Analysis. *Acta Sociologica* 35, 1992, č. 1, s. 3–11.

že připisují významnou úlohu jazyku, který svět nejen zobrazuje a popisuje, ale i spoluvytváří (konstruuje). Sociální interakce pak dávají jevům, událostem a věcem jejich významy, které se dále upevňují a pozměňují.

Sociolog Jonathan Potter propojil sociálně konstruktivistickou perspektivu s diskursivní analýzou, jíž „jde o to, uchopit [...] výpověď v přesné specifičnosti jejího výskytu; určit její podmínky, ustavit její vztahy k jiným výpovědím, které s ní mohou být spojeny, a ukázat které jiné formy vypovídání vylučuje“.²⁷⁾ Potter však nechápe pojem diskursu čistě foucaultovsky, to by obnášelo analýzu mocenských aspektů a utlačivé funkce diskursu. V širším významu pod tímto pojmem rozumí všechny praktiky, které formují objekty, o nichž vypráví.²⁸⁾

Spojení konstruktivistické pozice a diskursivní analýzy využívá v oblasti filmových studií například Charles R. Acland v citované knize *Screen Traffic*, přičemž „pojem ‚diskurs‘ [zde] odkazuje k aktivně a performativně používanému jazyku, který se šíří a vytváří rozumění fenoménům“.²⁹⁾ V tomto kontextu se jedním z cílů výzkumu stává zjištění, které aspekty tvoří nebo naopak netvoří diskurs o určitém jevu, jinými slovy, kterými prvky je tento diskurs konstruován. Acland například poznamenává, že „k životopisům hvězd a identifikaci žánrů se nyní připojilo povědomí o návštěvnosti filmů, a stalo se tak další základní složkou vědomostí filmových fanoušků“.³⁰⁾ Divácká návštěvnost se tedy stala součástí jejich diskursu a náleží k jejich zkušenosti s filmem.

Z komplexního filmového diskursu, který zahrnuje nejrůznější formy interakcí v celé řadě oblastí od reklamy, filmové kritiky přes internetové diskuse až k rozhovorům o filmech v kavárnách, jsme si vybrali tu část, která se zaměřuje na samotné objekty, v nichž probíhají veřejná filmová představení, a pokusili jsme se jejich význam rekonstruovat z médií. Takováto rekonstrukce diskursu o kinech přitom představuje jen jednu z možností, jak lze k výzkumu dané problematiky přistupovat. Autoři již citované knihy *The Place of the Audience* například využili ve své etnograficky pojaté případové studii kinofikace britského Nottinghamu jednak rozhovory s návštěvníky kin, jednak analýzu denního tisku. V České republice se příbuzným tématem zabývala například Lucie Česálková ve své případové studii pardubické kinokavárny Karolína. Demonstrovala v ní odlišné vnímání kinokavárny a multikina – dvou typů objektů propojujících systematicky filmové projekce s konzumací jídel a nápojů – na podkladě rozhovorů s pamětníky uvedeného zařízení.³¹⁾

V naší studii jsme se snažili k pojmu multikino v co největší míře přistupovat tak, jako bychom ho před tím neznali, a vyextrahovat jeho význam až ze studovaných mediálních textů, byť s vědomím, že to není možné v absolutní míře. Ukázalo se jako výhodné vést analýzu ze dvou interpretačních perspektiv. Z hlediska diachronní perspektivy nás zajímal vývoj konstruování zkušenosti z multikin od roku 1996 do roku 2006. Z hlediska

27) Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Hermann a synové 2002, s. 46.

28) Srov. Jonathan Potter, *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: Sage 1996.

29) Ch. R. Acland, c. d., s. 9.

30) Tamtéž, s. 4.

31) Lucie Česálková, *Do kina na popcorn nebo na polárkový dort? „Divák konzumující“ v koncepcích a reflexích kinokaváren a multiplexů*. V tisku.

synchronní perspektivy nás zajímaly obecnější a stabilnější aspekty konstruování současného filmového diváctví.

3. Data

Data pro analýzu jsme získali z fulltextové mediální databáze společnosti Anopress IT a.s., která uchovává a zprostředkovává články z celkem 122 celostátních a regionálních deníků.³²⁾ Vyhledávali jsme texty, které obsahovaly v názvu nebo v těle alespoň jeden z pojmů „multikino“ či „multiplex“, vzhledem k obrovskému množství získaného materiálu jsme posléze vzorek omezili pouze na ty, které obsahovaly alespoň jeden z daných pojmů v názvu. Zároveň jsme do analýzy zahrnuli pouze články z let 1996, 1997, 2001 a 2006. V roce 1996 vzniklo první multikino, zajímalo nás proto, jak bylo dané téma v denním tisku otevřeno a jaké předpoklady a očekávání byly s multikiny spojovány. Z textů z roku 1997 jsme chtěli získat hodnocení prvního roku existence multikina – vybrali jsme proto pouze články z období od 20. března do 17. dubna, tedy dva týdny před a po výročí otevření Galaxie. Rok 2001 byl pro nás zajímavý jednak pětiletým výročím multikin v České republice, jednak jako období, kdy u nás vzniklo doposud nejvíce multikin (vedle pěti nových byla rekonstruována a rozšířena pražská Galaxie). Rok 2006 přinesl výročí deseti let od založení Galaxie, navíc se jedná o zatím poslední kompletní ročník, který je k dispozici. Rozdíly mezi konstruováním multikin v člancích z celostátních a regionálních deníků se neukázaly jako významné, převážná většina textů navíc pochází z regionálních deníků či z regionálních mutací celostátních deníků, proto korpus takto nerozdělujeme. Z korpusu jsme vyřadili popisky k fotografiím, texty, které neprezentovaly nic jiného než programy kin, a jeden literární text s názvem „Multikino“ nevztahující se k předmětu našeho zájmu. Takto získaný korpus obsahoval celkem 134 článků: 33 z roku 1996, 4 z roku 1997, 38 z roku 2001 a 59 z roku 2006.

4. Konstruování zkušenosti z multikin v diachronní perspektivě

4.1 Rok 1996: Na filmy, nebo do kina?

První české multikino, Galaxie na pražském sídlišti Jižní Město, zahájilo svou činnost 4. dubna 1996. Ve stejném roce se začínalo uvažovat i o výstavbě multikina ve Slovanském domě v ulici Na příkopěch v centru Prahy a v karlovarském hotelu Thermal. Společnost Space Films plánovala vybudování multikina na pražském Výstavišti, podobným projektem v rámci obchodního centra se zabýval i pátý pražský obvod.

Od multikin očekávali distributoři i autoři některých článků, že sehrají rozhodující roli v růstu počtu návštěvníků filmových představení. Předpokládaný úspěch opírali především o zahraničními zkušenosti s multikiny:

32) Srov. Anopress [cit. 12. 2. 2007]. Dostupné z <<http://www.anopress.cz>>.

Ve Velké Británii se například zvýšila návštěvnost kin za posledních deset let téměř dvakrát, což odborníci dávají do souvislosti právě s výstavbou multikin. Jak řekl Aleš Danielis, je třeba financování restrukturalizace sítě kin chápat jako perspektivní činnost i z hlediska vzdálenější budoucnosti. Například v Bruselu chodilo začátkem 80. let ročně do kina pět miliónů lidí. Když tam v roce 1988 uvedli do provozu takzvaný Kinopolis s šestadvaceti sály, byla návštěvnost o dva milióny nižší. Už vloni vzrostla na 5,6 miliónu, z nichž právě tři milióny navštívily Kinopolis.³³⁾

V té době byla v centru Prahy zavřena více než polovina kin, další se pak podle zpráv z tisku potýkala s nezájmem návštěvníků.³⁴⁾ Zánik tradičních sálů je přitom vysvětlován takto:

Důvodem je nejen dnes již nevyhovující vybavení většiny z nich zastaralou zvukovou technikou či nepříliš pohodlným inventářem, ale i problém přesahující hranice republiky. Ve světě se totiž točí daleko méně než dříve opravdu kvalitní filmové snímky a nabízená produkce leckdy diváka do hlediště nepřitáhne,³⁵⁾

tvrdí *Zemské noviny*. Kritika špatné vybavenosti není ojedinělá. Technická kvalita multikin oproti zanedbanosti malých sálů se stala jednou z konstitutivních kategorií, které vymezovaly rozdíl mezi malými kiny a multikiny.

Zajímavý je druhý popisovaný důvod, proč lidé kina nenavštěvují – blíže neurčená špatná kvalita filmů. Multikina totiž mají v tomto kontextu zachránit málo kvalitní filmy svými specifickými vlastnostmi: „Ne na film, ale do kina,“ charakterizuje návštěvu těchto center mezititulky v *Mladé frontě Dnes*.³⁶⁾ Novináři multikina konstruují jako komplexy zábavy a občerstvení. Provozovatel Galaxie popisuje svůj podnik jako „největší popcornové centrum v republice“.³⁷⁾ Zážitek z filmu je doprovázen nebo dokonce převážen zážitkem z dobrého zvuku, pohodlných sedadel, občerstvení, možností výběru i situovaností kin v komplexu dalších zábavních aktivit: v areálu multikina Galaxie se nacházely bary, kavárna, dětský koutek, fitcentrum, herna virtuální reality, prodejny kompaktních disků, knih a květin. Vidíme zde tedy snahu potěšit co nejvíce smyslů, o které mluví Edgerton, i „roh hojnosti zarámovaných obrazů“, o němž píše Friedbergová. Zároveň je však akcent na rozšířenou sféru volby podle sociologa Miloslava Petruska jedním z nejdůležitějších faktů moderního života.³⁸⁾ V současné společnosti je podle něj mnohem více materiálních a duchovních statků, z nichž lze volit, zároveň je také stále více těch,

33) Zdenka Líková, První multikino diváky přitahuje. *Hospodářské noviny (HN na víkend)* 40, 1996, č. 83 (26. 4.), s. 9.

34) Eva, Multikino ve Slovanském domě je hrozbou pro nájemce kin. *Zemské noviny* 6, 1996, č. 166 (18. 7.), s. 3.

35) Tamtéž.

36) Vít Straňák, Multikino je velká hra na možnost výběru. *Mladá fronta Dnes (Víkend)* 7, 1996, č. 257 (2. 11.), s. VIII.

37) Tamtéž.

38) Srov. Miloslav Petruska, *Společnosti pozdní doby*. Praha: Sociologické nakladatelství 2006, s. 415–418.

kteří z nich mohou vybírat. S těmito možnostmi se současně objevuje touha po „permanenní inovaci“.³⁹⁾ Aspekty, které popisují Edgerton a Friedbergová, se tak nacházejí v kontextu obecnějších společenských tendencí.

Ačkoliv denní tisk prezentoval multikina do jisté míry i ve vztahu k nabídce konkrétních filmů, unikátnost filmového zážitku byla spojována především s počtem sálů a s použitou technikou (zejména s dolby-systémem). Tento fakt v jistém smyslu odkazuje k vášni lidí vůči technologickým inovacím, o níž Barbara Klingerová v souvislosti s domácími kiny a DVD přehrávači poznamenává: „Dokonalý obraz a efektní zvuková stopa je pro tyto technofily důležitější než třeba děj a herecké výkony.“⁴⁰⁾ Denní tisk zdůrazňoval technické vybavení multikin a současně zpochybňoval kvalitu prezentovaných filmů, čímž konstruoval nastíněnou technofilní perspektivu v oblasti divácké zkušenosti.

Samotná technologie však k úspěchu multikin nestačí:

Klimatizace a zvukový systém dolby-stereo je u podobného kolosu samozřejmostí, za zmínku však jistě stojí jeho cenová přístupnost – vstupné by se mělo pohybovat v rozmezí od 28 do 58 korun, přičemž dětem, studentům, důchodcům a ZTP (vojákům ne!) budou poskytovány slevy.⁴¹⁾

Zatímco v jiných citacích (někdy i ve stejném článku) se zdůrazňuje technická kvalita a pohodlí, v tomto jsou brány jako samozřejmost. Jako výjimečná je místo toho prezentována cenová přístupnost. Stejně tak články zdůrazňují, že se v kinech promítají nejen zahraniční, ale i české filmy. Galaxie odstartovala premiérou snímku Zdeňka Tyce UŽ, nejnavštěvovanějším filmem první sezony se stal KOLJA. Multikina tedy byla popisována jako inovace v provozování kin, která nabízí kvalitu a výběr srovnatelný se zahraničím, ale zároveň i ceny a filmy přístupné pro domácí publikum.

4.2 Rok 1997: Kdo se směje naposled

Denní tisk zhodnotil první rok provozu multikina Galaxie jednoznačně jako velmi úspěšný: „Zakladatelé prvního tuzemského vícesálového kina, takzvaného multiplexu, byli sice od počátku mírnými optimisty, neboť věřili v příznivou zahraniční zkušenost, výsledky návštěvnosti však jejich očekávání ještě překonaly.“⁴²⁾ Psalo se o vítězství průkopníků a prohře pochybovačů: „Když se před rokem s velkou slávou premiérově otevřely dveře prvního multikina u nás, mnozí komentovali plány provozovatelů komplexu osmi kinosálů s jizlivým úsměškem. Dnes se smějí představitelé provozující společnosti Kino 2005.“⁴³⁾ Úspěch Galaxie vedl jeho provozovatele k závěru, že by měla vzniknout další multikina:

39) Tamtéž, s. 418.

40) Viz Pavel Skopal, Globální Hollywood a domácí kino. Rozhovor s Barbarou Klingerovou. *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 145–158, cit. s. 153.

41) kan, Multikino Galaxie otevřeno. *Zemské noviny* 6, 1996, č. 82 (5. 4.), s. 9.

42) Mirka Spáčilová, První multiplex zatím čeká na následovníky. *Mladá fronta Dnes* 8, 1997, č. 69 (22. 3.), s. 18.

43) Jaroslav Panenk a, Multikino Galaxie předčilo očekávání. *Pražské noviny* 2, 1997, č. 57 (21. 3.), s. 6.

Podle akcionářů společnosti Kino 2005 představují multiplexy diváckou budoucnost v rámci celé republiky. Jako perspektivní pro další vícesálová zařízení se jim jeví Brno a zejména severomoravský region – Danielis míní, že vzhledem k tamní populaci je Ostrava pro multiplex „ještě životaschopnější“ než Praha.⁴⁴⁾

I když se Galaxie ukázala být úspěšným projektem, návštěvnost kin v České republice nadále klesala. V roce 1995 kina navštívilo přes devět milionů diváků,⁴⁵⁾ v roce 1996 necelých devět milionů.⁴⁶⁾ Provozovatelé multikina sice měli důvod k radosti, protože návštěvnost Galaxie byla relativně vysoká, avšak při srovnání s údaji z roku 1989, kdy přesahovala celková návštěvnost kin 51 milionů,⁴⁷⁾ se prezentovaný úspěch multikin jeví jako nadsazený. Provoz kin se nicméně podařilo, jak potvrzují údaje z následujících let, přinejmenším na určitou dobu stabilizovat.⁴⁸⁾

4.3 Rok 2001: Technofilie a nostalgie

Na počátku roku 2001 bylo v České republice v provozu pět multikin, z toho čtyři v Praze a jedno v Brně. V průběhu roku vzniklo celkem pět nových, vedle dalších objektů v Praze a Brně se jednalo o kina v Ostravě a Hradci Králové, Galaxie prošla rekonstrukcí a rozšířením. Očekávaly se stavby v dalších regionech. Denní tisk referoval o vzniku multikin a často zdůrazňoval jejich situovanost v nákupních a zábavních centrech: „Multikino s osmi kinosály a restaurací vyrůstá v sousedství obchodního domu Carrefour v Hradci Králové. Ve spodní části stavby o ploše tři a půl tisíce metrů čtverečních už jsou hotova sportoviště s osmi bowlingovými drahami.“⁴⁹⁾ Očekávaný úspěch dalších komplexů se nadále opíral o zahraniční zkušenosti, objevovaly se však pochybnosti, zda je pro ně dostatečný divácký potenciál i v menších městech, například v Českých Budějovicích. Oproti roku 1996, kdy byly mezi výhodami multikina Galaxie uváděny nízké ceny vstupného, se v roce 2001 objevovaly zcela opačné informace: „Nevýhodou multikina je oproti klasickým jednosálovým kinům výše vstupného. Cena na jedno představení bude totiž činit 109 korun.“⁵⁰⁾ To svědčí o změně strategie multikin: v době, kdy již bylo jisté, že multikina zvítězila v návštěvnosti nad tradičními sály, si mohli jejich majitelé dovolit zvýšit vstupné.

Někteří provozovatelé malých sálů přesto věřili, že je úspěch multikin pouze dočasný: „Ze začátku bude o multikino zájem, lidé budou zvědaví, jak to v něm chodí. Později se ale zase vrátí k nám,“ věří Jan Petrovaj, ředitel Kulturního domu Dukla v Pardubicích.⁵¹⁾ Pokračující transformace malých kin v ne-kinové objekty však těmto úvahám nedávala

44) M. Spáčilová, c. d.

45) Srov. Unie filmových distributorů [cit. 12. 2. 2007]. Dostupné z <<http://www.ufd.cz>>.

46) Tamtéž.

47) Tamtéž.

48) Tamtéž.

49) zch, V Hradci vyrůstá multikino. *Mladá fronta Dnes (Královéhradecký kraj)* 12, 2001, č. 57 (8. 3.), s. 1.

50) Tereza Ga v l í k o v á, V kraji promítá první multikino. *Mladá fronta Dnes (Severní Morava a Slezsko)* 12, 2001, č. 267 (15. 11.), s. 1.

51) Leoš K u č e r a, Nastupuje multikino. Přežijí malé sály? *Mladá fronta Dnes (Hradecký kraj)* 12, 2001, č. 249 (27. 10.), s. 4.

za pravdu: „Téměř souběžně s otevřením nového multikina CineStar v Hradci Králové přestalo promítat místní kino Střelnice. Kdysi jeden z nejmodernějších kinosálů v regionu chce jeho správce přebudovat pro potřeby taneční školy.“⁵²⁾

Proto denní tisk v tomto roce prezentoval obavy o tradiční kinosály:

V Ostravě dojde v nejbližší době k uzavření dvou oblíbených kin – Máj a Dukla. Důvod? V areálu obchodního centra Futurum vyrůstá a brzy se dočká slavnostního otevření monstrózní mnohasálové multikino a provozovatelé menších promítacích sálů jsou přesvědčeni, že jim tento kolos odloudí návštěvníky.⁵³⁾

Předchozí úryvek prostřednictvím emocionálně zabarvených slov straní malým sálům: zatímco malá kina jsou konstruována jako „oblíbená“, multikino představuje „monstrózní kolos“, který „odloudí“ návštěvníky. Tvrzení přitom ukazuje na paradoxní tendenci: lidé sice mají v oblíbě malá kina, ale dávají přednost multikinům.

Vysvětlení tohoto paradoxu může souviset s obecnějšími společenskými tendencemi. Fenomén taneční hudby v devadesátých letech například dočasně oživil zájem o nepraktické a křehké gramofonové desky. Technofilii, o níž byla řeč výše, tedy doplňuje nostalgie: lidé jsou sice fascinováni inovacemi, zároveň však mají tendenci vytvářet si emocionální pouto ke konkrétním materiálním objektům. Zatímco technofilie znamená tepající vyhledávání stále dokonalejších zážitků, nostalgie buduje vztah k lokálnímu kontextu, společné paměti a k zážitkům prožitým v minulosti.

Tento rozpor je odrazem širšího procesu změn, které v současnosti probíhají. Pozdně moderní společnost podle sociologa Zygmunta Baumana⁵⁴⁾ ostří hranici mezi takzvaně globálními a lokálními identitami. Zatímco lokální identity jsou pevně zakotveny v rámci místní komunity, globální se stávají součástí sítí, které jsou rozesety takřka na území celé zeměkoule. Obdobně i Nigel Thrift v rámci studia postmoderních prostor odlišuje síť a ghetta.⁵⁵⁾ Síť tvoří podle něj prvky, které jsou více či méně na sebe vzájemně napojeny. Naopak ghetty rozumí místa lokálního významu, uzavřená ve světě vlastní komunity, místa s vlastní historií a kontextem srozumitelným jen pro ty, kteří je obývají. V rámci tohoto rozdělení představují multikina zástupce zasíťovaných míst.⁵⁶⁾

Současná města jsou syntézou obou dvou typů míst: „Globální město je syntézou obou měřítek – starého i nového. Překonává a neutralizuje starší hierarchie měřítka a funguje jako vysoce komplexní materialita, která je spjatá s místem a která má globální dosah,“⁵⁷⁾ tvrdí socioložka města Saskia Sassenová. Vývoj postmoderních měst se odráží mimo jiné i v dialogu mezi starými prvky, které jsou spojeny s místem, a novými, které

52) era, Hradec má sice nové multikino, ale ztratil tradiční kino Střelnici. *Mladá fronta Dnes (Pardubický kraj)* 12, 2001, č. 267 (15. 11.), s. 2.

53) šn, Má multikino budoucnost? *Svoboda* 11, 2001, č. 48 (26. 2.), s. 3.

54) Zygmunt B a u m a n, *Globalization. The Human Consequences*. Cambridge : Polity 1998.

55) Nigel T h r i f t, A Hyperactive World. In: R. J. J o h n s t o n et al., *Geographies of Global Change: Remapping the World in the Late Twentieth Century*. London : Blackwell 1995, s. 131–133.

56) Ani tato distinkce však není zcela čistá, některé lokální filmové kluby jsou součástí celoevropské sítě.

57) Saskia S a s s e n, Měřítka a rozpětí v globálním digitálním světě. In: Jana T i c h á (ed.), *Architektura v informačním věku*. Praha : Zlatý řez 2006, s. 36.

mají globální dosah. Podobný dialog je konstruován i v případě dichotomie jednosálových a vícesálových kin. Odtud také pocit nostalgie, který je vždy spojen se ztrátou paměti či historicity,⁵⁸⁾ a je proto vnímám bolestně.

4.4 Rok 2006: Smíření

Během roku 2006 vznikla tři nová multikina: v Praze, Pardubicích a Plzni. Deníkové články kontinuálně pokračovaly v prezentaci nových komplexů a často zdůrazňovaly jejich umístění v obchodních a zábavních centrech. Systematické byly také zmínky o premiérách českých filmů v multikinech a účasti celebrit: „Prvním snímkem [v roce 2001] bude volné pokračování filmů JAK DOSTAT TATÍNKA DO POLEPŠOVNY a JAK VYTRHNOUT VELRYBĚ STOLIČKU od Marie Poledňákové s názvem JAK SE KROTÍ KROKODÝLI. Do kin by se měl dostat už 12. ledna. U nás film uvede herecká delegace,“ slibuje ředitel hradeckého CineStaru.⁵⁹⁾ Multikina tedy zjevně přebrala úlohu zaniklých regionálních premiérových kin, avšak tisk se o tom explicitně nezmiňoval. Zdá se, že to souvisí s obecným vymizením kritického tónu vůči multikinům. Sice se nadále objevovaly nostalgické komentáře: „Myslím, že nám [multikina] odčerpala několik tisíc návštěvníků, své udělaly i DVD přehrávače, posteskla si vedoucí vyškovského kina.“⁶⁰⁾ Jak nicméně vyplývá z předchozího výroku, ze zániku tradičních sálů nejsou viněna jen multikina. Vliv multikin na tradiční sály prezentují jako omezený také jejich provozovatelé, jak dokládá rozhovor s ředitelem společnosti CineStar Janem Bradáčem:

Ohrožení [tradičních sálů] je slovo, kterému bych se chtěl bránit. Naším motivem pro vstup do Liberce je jednoznačně nevyužitý potenciál diváků, kteří by zde do kina mohli chodit, ale z různých důvodů se tak neděje. Provoz stávajících kin jistě ovlivníme, stalo se tak všude, kam jsme vstoupili. Každý provozovatel se s tím nějak vyrovnal – kino buď předělalo svou dramaturgii, nebo i jinak změnilo strategii, jak naplnit svůj program.⁶¹⁾

Zavírání malých kin sice o tak pozitivním vývoji pro malá kina nesvědčí, příčina však není připisována výhradně multikinům: „Přestože mnozí přičítají postupné zavírání kinosálů na jihu Moravy především dvěma brněnským multikinům, mnohé kinosály pohasly dávno předtím, než tyto giganty vtrhly na kulturní scénu.“⁶²⁾ Z hodnocení proměny kin se obecně začal vytrácet nostalgický tón a nahradila ho racionální argumentace. Zatímco v roce 2001 byla multikina kritizována v souvislosti s likvidací malých sálů, v roce 2006 se objevovaly kritiky vedené proti multikinům bez souvislosti se zánikem tradičních kin. *Liberecký den* například píše:

58) Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*. Malden, MA – Cambridge : Polity 1994, s. 44.

59) Radek Šprinc, Multikino CineStar se chystá na mimořádný rok premiér. *Hradecké noviny* 15, 2006, č. 2 (3. 1.), s. 10.

60) Veronika Skálová, Nemají blízko multiplex, přesto bojují o přežití. *Mladá fronta Dnes (Jižní Morava)* 17, 2006, č. 201, (29. 8.), s. 3.

61) Jakub Hora, Multikino je o generaci dál, říká Bradáč. *Mladá fronta Dnes (Kraj Liberecký)* 17, 2006, č. 121, (25. 5.), s. 3.

62) V. Skálová, c. d.

V poslední době se začíná ukazovat, že ani multiplex není technicky dokonalý. „Stačí sedět v prvních řadách a ukrotíte si hlavu. Titulky vedou od stěně ke stěně, číst se to prostě nedá. Navíc dochází k rozostření obrazu,“ líčí liberecký filmový nadšenec Tomáš Píka, který má s pražskými multiplexy bohaté zkušenosti.⁶³⁾

Perspektiva, která původně vítala multikina jako technologickou inovaci, se v roce 2006 dožadovala dalších změn. Aby byl objekt stále atraktivní, musí inovace kontinuálně pokračovat, musí být, slovy Petruska, permanentní. Tuto tendenci potvrzuje výše popsany vývoj provozování kin na Západě, kde se multikina, aby si udržela návštěvnost, musela v polovině devadesátých let proměnit v obrovská a technologicky vyspělejší zábavní centra.⁶⁴⁾ Zpráva o stavu kinematografie 2005 ukazuje, že tlak na inovace není způsobován jen ze strany technofilně orientovaného publika, ale i nutností udržet krok s rychlým tempem pokroku:

Rychlý, až překotný vývoj digitálních technologií začíná výrazně zasahovat též do oblasti kinematografie. Zároveň ztěžuje jakoukoli dlouhodobější prognózu a nutí provozovatele kin ve stále kratších intervalech modernizovat technické vybavení.⁶⁵⁾

Největší lákadlo multikin – technologická vyspělost – tak představuje pro jejich provozovatele zároveň i nebezpečí, že budou muset do inovací investovat permanentně.

Přes hojně proklamovanou úspěšnost multikin se v denním tisku skutečně začal projevat pokles návštěvnosti: „Ani CineStaru se však nepodařilo zastavit úbytek diváků, jejichž počet vloni v Česku klesl o třicet procent.“⁶⁶⁾ Jako důvod poklesu byl nicméně identifikován nedostatečný počet blockbusterových filmů v roce 2005:

Karta se však citelně začala obracet v prosinci, kdy si přes předvánoční shon našlo cestu do kina 2000 lidí denně. Důvod byl jediný – HARRY POTTER A OHNIVÝ POHÁR. Později se k brýlatému kouzelníkovi přidala legendární přerostlá opice KING KONG a u pokladen se začaly tvořit dlouhé fronty.⁶⁷⁾

Obecně lze říci, že články z roku 2006 oproti předchozímu analyzovanému období vypovídají o tom, že se společnost s proměnou kin smířila, a nostalgie po tradičních sálech se z denního tisku ve velké míře vytratila. Multikina přestávala být konstruována jako po technologické stránce atraktivní prostředí, a zároveň s touto proměnou mírně ztrácela své diváky.

5. Konstruování diváckých aktivit v multikinech

Autoři textů zdůrazňují, že multikina navštěvují převážně mladší diváci. „Jádro filmových diváků tvoří dospívající mládež. Její většina podvědomě vyhledává pobyt mezi

63) Jan V r a b e c, Multikino asi potopí Lípu. *Liberecký den* 9, 2006, č. 49. (27. 2.), s. 14.

64) Acland ovšem příznačně soudí, že rozsah této proměny nebyl ve skutečnosti tak dramatický, jako ho prezentovali provozovatelé nových megaplexů a média. Viz C. R. A c l a n d, c. d., s. 109.

65) Viz Zpráva o české kinematografii 2005, s. 3.

66) R. Š p r i n c, c. d.

67) Tamtéž.

vrstevníky. Hledá tu srovnání, utváří si názory a žebříček životních hodnot.⁶⁸⁾ Starší lidé vystupují spíše jako ti, pro které nový druh kin není určen. „Zatímco mladší generace se v novém prostoru orientovala bez problémů, ti starší se cítili občas bezradní.“⁶⁹⁾ Rétorika denního tisku tak starší lidi z multikin vytlačuje a vytváří prostor zejména pro mládež a rodiny s dětmi. Starší diváci se zároveň objevují v roli kritiků: „Já jsem zastánkyně těch klasických starých kin. Má to svoji atmosféru. Ta nová kina mi připadají moc umělá,“ řekla včera před kinem starší žena.⁷⁰⁾ Otevření plzeňského multikina bylo sice podle deníků úspěšné, ale setkalo se s nespokojeností starších návštěvníků se zaměstnanci kina: „Jsem trochu zklamaná, protože až třetí zaměstnanec, kterého jsem se zeptala, mi dokázal poradit, kam na toaletu. Také mi tu chybí šatna,“ podělila se o své první dojmy důchodkyně Ema Krásenská. „Nelíbí se mi jednání personálu. Když jsem si chtěl před začátkem představení koupit kávu, tak mi jedna ze zaměstnankyň odsekla, že si mám uvědomit, že jsem v multikině a tady se podávají pouze studené nápoje,“ doplnil ženu další ze starších návštěvníků kina.⁷¹⁾

Výrazně negativní vnímání multikin ze strany starších osob potvrzují i autoři knihy *The Place of the Audience*. Tvrdí, že když se v britském Nottinghamu objevilo multikino Showcase, starší lidé projevovaly vůči němu „extrémní nepřátelství“.⁷²⁾

Především v souvislosti s mladším publikem se často objevují zmínky o „sedačkách pro zamilované“: „Teenageři či zamilované dvojice ocení vychytávku, jíž jsou dvousedadla bez prostřední opěrky,“ vyjmenovává výhody „svého“ stánku ředitel multikina Petr Provazník.⁷³⁾ Tato sedadla fungují jako reklama, která má teenagery a zamilované dvojice nalákat. Provazník tomu ostatně přizpůsobil i svůj jazyk, když použil příznakové slovo „vychytávka“. Mladí lidé často postrádají prostor pro intimní schůzky a multikina jim v tomto ohledu vycházejí vstříc. Nejen že se zde mohou pohodlně věnovat partnerovi, ale dokonce jsou k tomu přímo vyzváni. Konzervativnější návštěvníci (např. starší lidé) se nad tím nemusí pohoršovat, protože sedačky pro zamilované jsou umístěny do vyhrazeného prostoru. Zároveň se nad tím však ani pohoršovat nemohou, protože multikina intimní aktivity institucionalizují.

Dalším aspektem, kterým tisk odlišuje stará a nová kina, je možnost občerstvovat se během představení. Propojování různých druhů konzumpce, o němž píše Friedbergová, je tak denním tiskem explicitně zdůrazňována: „Dávno pryč jsou tedy doby, kdy zakaboněné uvaděčky ‚šajnovaly‘ baterkou a v zhasnutém sále se snažily vypátrat centrum nadměrného šustění obalů od karamel.“⁷⁴⁾ Občerstvení totiž denní tisk prezentuje jako

68) V. Straňák, c. d.

69) Iva Hosmanová – Veronika Němcová, Multikino má pihy na kráse. *Mladá fronta Dnes (Kraj Plzeňský)* 17, 2006, č. 35 (10. 2.), s. 1.

70) pan – zln, Multikino se otevře za tři týdny, obchody už v pátek. *Mladá fronta Dnes (Kraj Plzeňský)* 12, 2006, č. 263 (11. 11.), s. 1.

71) Iva Hosmanová, Multikino přivítalo první návštěvníky. *Mladá fronta Dnes (Kraj Karlovarský)* 17, 2006, č. 35 (10. 2.), s. 2.

72) M. Jancovich – L. Faire – S. Stubbings, c. d., s. 171.

73) Leoš Kučera, Multikino přichází na východ Čech. Přežijí malé sály? *Mladá fronta Dnes (Kraj Pardubický)* 12, 2001, č. 251 (27. 10.), s. 4.

74) Tamtéž.

aktivitu přímo související s návštěvou multikina: „Nedílnou součástí nabídky bude také občerstvení, které si návštěvníci mohou zakoupit přímo v prostorách kina.“⁷⁵⁾ Pojmy jako „nedílná součást“ zdůrazňují, že jíst a pít bude v kině přirozené a žádoucí, bez konzumace je zážitek horší. Dále se klade důraz na to, že prodej nevychází z iniciativy kina, ale z požadavků diváka: „Jak dodává [výkonný ředitel společnosti CineStar Jan Bradáč], někteří diváci mlsání při filmu doslova vyžadují.“⁷⁶⁾ Nejen, že ho vyžadují, ale jsou ochotni si za možnost konzumace připlatit: „Technické vymoženosti multikina, americké trháky, nezbytný popcorn a cola představují komfort, za který neváhají lidé platit daleko více než v normálních kinosálech.“⁷⁷⁾ Tímto způsobem se mimo jiné legitimizuje výrazná předraženost popcornu a coly v multikinech oproti jejich ceně v hypermarketech. Divák, který by se zdráhal platit vysokou částku, by byl v tomto kontextu chápán jako ochuzující se o „komfort“ a bojující proti něčemu, co je „nezbytné“.

Nastíněná konstrukce filmového diváctví formuje touhy a očekávání návštěvníků. Nezbytnost popcornu a coly nemusí vycházet z přirozených lidských potřeb, mnozí návštěvníci by se možná stejně dobře vyrovnali s „chipsy a kofolou“ či by dali přednost „klobáse a pivu“. Jsou však vedeni k tomu, aby preferovali specifické produkty, a přesvědčování, že je sami požadují. Jako reklama na výše naznačenou praxi filmového diváctví slouží i samotné filmy: „Zatím se nám tady líbí. Děti se těší hlavně na popcorn a colu, jak to znají z filmů.“⁷⁸⁾ Touha po popcornu a cole se tedy zakládá na způsobu, jakým je filmové diváctví společensky konstruováno.

6. Konstruování prostoru multikin

Deníky systematicky charakterizují jednotlivá multikina pomocí čísel: „Ta [manažerka plzeňského multikina] odhaduje, že první víkend navštíví kino až 3 000 lidí. V týdnu by to pak mělo být až 800 denně. Objekt má osm sálů a v nich 1 514 míst. Vstupenka pro dospělé bude stát 99 nebo 129 korun podle časového pásma.“⁷⁹⁾ Tato tendence může být v mediálním kontextu obecně platná, kvantifikace jsou pravděpodobně uváděny v souvislosti s celou řadou dalších témat a zřejmě tomu tak bylo i v minulosti. Pro nás je nicméně důležité, že denní tisk v rámci této tendence vnáší kvantifikace do diskursu o kinech a konstruuje kvantifikovatelné údaje, jako nejběžnější charakteristiku multikin. Prezentace nových multikin nic neříkají například o jejich specifčnosti vzhledem k ostatním multikinům, o historii místa, kde byla nebo budou postavena, o jejich architektonickém řešení apod. Svým specifickým technickým vybavením bylo jako výjimečné charakterizováno plzeňské kino: „má i jednu novinku, kterou jinde v republice nenajdete – zakřivenou promítací plochu o velikosti 160 čtverečních metrů. Návštěvníci ji najdou

75) hos. čtk. První multikino slibuje komfort. *Mladá fronta Dnes (Kraj Plzeňský)* 17, 2006, č. 17 (20. 1.), s. 2.

76) Leoš Kučera, c. d.

77) Luboš Mareček, Multiplex hýbe osudy tradičních sálů. *Mladá fronta Dnes (Jižní Morava)* 12, 2001, č. 200 (28. 8.), s. 3.

78) I. Hosmanová – V. Němcová, c. d.

79) Jiří Kokoška, Nové multikino dnes otevře film Casanova. *Plzeňský deník* 15, 2006, č. 33 (8. 2.), s. 7.

v sále číslo osm.⁸⁰⁾ Tuto drobnou variabilitu v technickém vybavení příznačně vymezují hned dva číselné údaje. Další výjimky tvoří multikina v pražském Slovanském domě, Liberci a Ústí nad Labem, kde stavitelé měli nebo mají za úkol zrekonstruovat budovu či zlikvidovat prostor, s nímž si město údajně neví rady.

V souvislosti s ústeckým multikinem bylo například napsáno: „Nizozemská firma [která má multikino postavit] se zavázala, že do října 2006 zbourá objekt takzvané Nové tržnice, který podle ústeckých radní hyzdí pohled na věž kostela.“⁸¹⁾ V Liberci byl podobný problém:

Přes třicet let přemýšlí liberečtí architekti, co s prázdnými pozemky na Šaldově náměstí. Plány se po dlouhé době podstatně přiblížily uskutečnění. Izraelská firma Plaza Centers tu chce postavit obří centrum s obchody, restauracemi, kanceláři, byty či multikinem či podzemním parkovištěm.⁸²⁾

Vztah multikina ke konkrétnímu prostoru se zde stává důležitým tématem, protože představuje řešení problému, na nějž by se jinak obtížně sháněly finance. V tomto smyslu referují citované články primárně o otázce, co dělat s problematickým prostorem, a až sekundárně o multikinu.⁸³⁾ Za zmínku stojí i fakt, že regionální tisk v těchto případech zdůrazňuje zahraniční zázemí provozovatelů těchto kin. I zde se tak nakonec prohlubuje dojem multikina jako čehosi importovaného a globálního.

Co se týká interiérů kin (pokud pomineme „sedačky pro zamilované“, o kterých již byla řeč), z celého korpusu dat toto téma zpracovávají pouze čtyři články. Všechny se týkají multikina v Hradci Králové a víceméně shodně tvrdily, že „místo studeného mramoru prokládaného zlatem jsou [v hradeckém multikině] všudypřítomné nenásilné, ale zářivé barvy. Už pohled na puntíkový koberec návštěvníky přivede na myšlenky pohodlí a komfortu domova.“⁸⁴⁾ V tomto smyslu jde o ojedinělou snahu připsat globálně reprodukovatelnému multikinu výrazné lokální vlastnosti. Tato snaha ale staví na snadno zpochybnitelných informacích: „zářivé barvy“ a „puntíkový koberec“ jsou přinejmenším na počátku roku 2007 typické znaky českých multikin. Provozovatelé se však snažili z multikina strhnout aureolu neoriginálního a odosobněného prostoru, dodat mu určitou originalitu a malebnost. Všechny zmíněné články vyšly v období od 17. do 27. října 2001 a ve všech jsou citováni ředitel multikina Petr Provazník a mluvčí společnosti CineStar Pavlína Fechterová. Lze se proto domnívat, že prezentovaly interiér multikina na podkladě informací z jedné tiskové zprávy či konference.

80) I. Hošmanová – V. Němcová, c. d.

81) ČTK, První multikino v Ústí se začne budovat už za rok. *Mladá fronta Dnes (Severní Čechy)* 17, 2006, č. 44 (21. 2.), s. 4.

82) js, Šaldovo náměstí: obchody, multikino i byty. *Mladá fronta Dnes (Kraj Liberecký)* 17, 2006, č. 57 (8. 3.), s. 1.

83) Další výjimku tvoří tzv. Velký Špalíček v Brně – nákupní centrum s multikinem. Tato disproporční „postmoderní“ krabice vyvolala řadu protestů a polemik, včetně protestu Václava Havla. I když v tomto případě nejde o řešení lokálního problému výstavbou multikina, jde o specifický případ v tom smyslu, že zde multikino naopak problém vyvolalo.

84) Multikino nabídne osm sálů. *Hradecké noviny* 10, 2001, č. 248 (24. 10.), s. 7.

Shrneme-li tedy, co bylo v předchozích odstavcích řečeno, multikina jsou konstruovaná bez ohledu na jejich lokální kontext. Pakliže články zdůrazňují jejich lokální charakter, pak pouze v těch případech, kdy stavba multikina řeší místní problém. Výjimku tvoří otevření kina v Hradci Králové, jehož provozovatelé se pokoušeli nálepce multikina jako neoriginálního a odosobněného prostoru vzepřít. Zdůraznili naopak specifičnost a malebnost tohoto zařízení. Na základě porovnání s ostatními multikiny lze však úspěšně namítat, že se ani to hradecké nijak podstatně neodlišuje.

7. Závěr

V prezentované studii jsme se zaměřili na to, jak se od roku 1996 konstruovala v českém denním tisku kulturní zkušenost multikina na pozadí tradiční formy jednosálových kin. Ukázalo se, že vztah jednosálových a vícesálových kin, uchopovaný tiskem jako dichotomie, nebyl v průběhu zkoumaného období prezentován konzistentně, ale naopak se v reflexi deníků značně proměňoval. Roli multikin byly přisuzovány různé významy, stejné aspekty byly v různých obdobích hodnoceny různě. Jako stabilní se nicméně jeví orientace multikin na mladší návštěvníky, spojování diváckého zážitku se specifickým druhem občerstvení a převažující absence lokálních vazeb těchto objektů.

Vrátíme-li se ke sloům Michèle Lagnyové, můžeme nyní zodpovědět otázku, jaké tlaky vytvářejí české deníky na návštěvníky kin. V roce 1996 denní tisk informoval o tom, že kina trpí malou návštěvností a multikina prezentoval jako možnou záchranu. V roce 2001 pak nabízel divákům identifikaci s tradičními sály prostřednictvím nostalgie, nebo naopak identifikaci s multikiny prostřednictvím technofilie. V roce 2006 obě tyto perspektivy částečně zpochybňoval. V kontextu denního tisku jsou přitom z multikin konzistentně vylučováni starší diváci. Konzumace popcornu a coly je systematicky konstruována jako neoddělitelná od veřejného filmového představení, a stává se tak charakteristickým sebereferenčním znakem filmového diváctví. Deníky (a jak se ukázalo i filmy samotné) tento znak zároveň reflektují a reprodukují, a fungují v tomto smyslu jako reklama na daný druh zkušenosti.

Zatímco u malých kin média zdůrazňují kvalitu promítaných snímků, v případě multikin zdůrazňují kvalitu samotného kina. Potěcha vychází z návštěvy prostředí. Multikino se snaží svého diváka udivit, proto také zdůrazňování počtu sálů, velikosti pláten či možnosti nepřeborného výběru. Potěchu divák cítí z návštěvy prostředí, které zná z filmů a novin. Multikina jsou prezentována jako místa, kam přichází nerozhodnutý divák, aby si vybral vhodný film, malá kina pak jako místa, do kterých chodí již rozhodnutí diváci.

Atraktivita multikin založená v jednotlivých člancích především na zdůrazňování technologické vyspělosti (při současném ignorování lokálních vazeb a individuálních charakteristik jednotlivých objektů) může od provozovatelů v budoucnu vyžadovat další finanční investice do technologických inovací, aby naplnili touhu po permanentní inovaci, a zabránili tak poklesu návštěvnosti, který signalizují údaje o tržbách z let 2004 a 2005.

ILUMINACE

Jan Hanzlík – Karel Čada: Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Absolvoval anglickou filologii a filmovou vědu na FF UP. V současnosti je doktorandem na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií tamtéž. Věnuje se sociologii filmu.

(Adresa: HanzlíkJan@seznam.cz)

Mgr. Karel Čada (1979)

Pracuje jako novinář a sociolog. Absolvoval zaměření biografická sociologie na FSV UK. Zabývá se kvalitativním výzkumem.

(Adresa: kcada@centrum.cz)

Citované filmy:

Harry Potter a Ohnivý pohár (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, 2005), *Jak dostat tatínka do polepšovny* (Marie Poledňáková, 1978), *Jak se krotí krokodýli* (Marie Poledňáková, 2006), *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (Marie Poledňáková, 1977), *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *UŽ* (Zdeněk Tyc, 1995).

SUMMARY

TECHNOLOGICAL DEVELOPMENTS,
AMERICAN BLOCKBUSTERS
AND THE INDISPENSABLE POPCORN

*The Construction of the Multiplex Cultural Experience
in the Czech Daily Press*

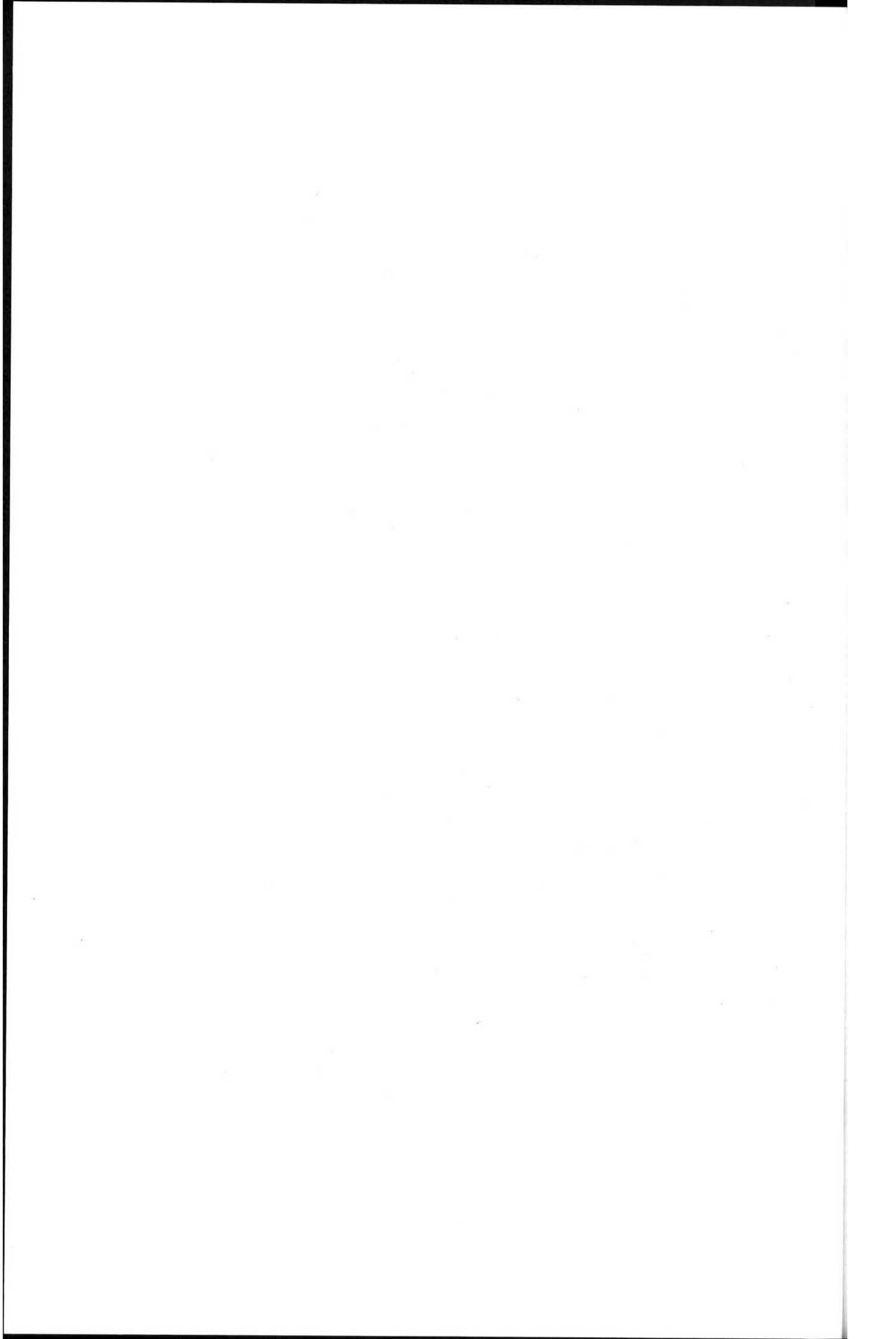
Jan Hanzlík – Karel Čada

The article discusses the construction in the Czech daily newspapers of the cultural experience associated with multi-screen cinemas in the years 1996, 1997, 2001 and 2006. It starts with the premise that there is no clearly defined dichotomy between traditional cinemas and the new forms of cinemas but, rather, that the significance of both is shaped to a certain extent in the context of a wider film discourse in a general framework of social interaction.

The relationship between traditional cinemas and multiplexes was not portrayed consistently during the period under study. Varying significance was attributed to the role of the multiplex, with the same aspects being evaluated in different ways at different periods. In 1996, the arrival of the multiplex was construed as the salvation of the declining cinema business. In 2001, the press began giving voice to nostalgia for traditional single-screen cinemas, blaming their decline on multiplexes. At the same time however, enthusiasm for the technological maturity of film projection in multiplexes appeared. In 2006, the analysis of the status of cinemas was more rational and less nostalgic in tone, and one also read criticism of the technology in multiplexes, which seems to be associated with a desire for permanent innovation that is typical of today's society. Despite the much-proclaimed high audience rates of the multiplexes, 2005 saw a striking decrease in numbers of filmgoers, a phenomenon that the articles associated with a shortage of blockbusters in the period in question.

The orientation of multiplex cinemas towards younger viewers remained stable, as did a decided tendency to discourage older people from patronizing the multiplexes, which was linked with a viewer experience associated with specific types of refreshments, popcorn and cola, and for the most part an absence of local ties on the part of those theatres. For the most part, the daily press tends to characterize multiplexes in terms of numerical data, such as the numbers of seats, size of the screen, etc. Their local ties are emphasized only if the construction of a multiplex is resolving – or creating – some type of local problem that is not cinema-related.

Translated by Alison Borrowman



Články

ČESKÝ FILM
V SEVERNÍ AMERICE

Irena Kovářová

České filmy se v amerických kinech sporadicky promítaly již ve dvacátých letech, od roku 1928 se o jejich soustavnější distribuci do míst s českým osídlením pokoušela chicagská firma knihkupce F. Pancnera¹⁾ a počet dovezených titulů se dále relativně zvýšil na počátku třicátých let s nástupem zvuku, kdy se americkému importu začal pravidelněji věnovat i český filmový tisk. V té době byly v americké distribuci uvedeny například filmy FIDLOVAČKA, C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a ZE SOBOTY NA NEDĚLI.²⁾ Spolu s ostatními zahraničními filmy čelila česká produkce při uvádění do americké distribuce nemalému tlaku domácího filmového průmyslu, jehož zástupci od počátku svého lukrativního podnikání viděli v zahraničních filmech konkurenci a konstantně budovali obranné systémy ztěžující jejich přístup na americký trh. Český film se zde uplatnil zejména v období šedesátých let minulého století, kdy nejen uspěl na mezinárodním fóru díky svým kvalitám, ale současně toto období zasahovalo do doby zvýšeného podílu zahraničního filmu na amerických trzích.

Amerika a zahraniční film

Na přelomu 19. a 20. století, kdy byl trh s filmem ve Spojených státech skutečně otevřený, získaly evropské filmy v amerických kinech dominantní pozici. Důvodem byla jasná převaha evropské produkce v technické vyspělosti, organizovanosti a kvalitě filmů, které byly pozitivně hodnoceny nejen ze strany diváků, ale současně i kritiků.³⁾ Po první světové válce však převahu na americkém trhu evropský film postupně ztrácel, a to hned z několika důvodů: během války produkce v Evropě klesla a na americkém kontinentě naopak vzrostla a vyspěla, a američtí producenti začali tvořit kartely, které nečlenským subjektům omezovaly přístup na trh. Již ve dvacátých letech minulého století se tak zahraniční film ocitá na stejné lodi s nezávislým americkým filmem a navzájem bojují

1) Československé filmy v Americe. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 3, 1929, č. 7, s. 2–3.

2) J. P a c l, České filmy v Americe. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 16 (15. 4.), s. 1.

3) Americké firmy se nevyhýbaly ani nekalým praktikám, proti nimž dnes samy bojují: ve snaze dohnat náskok svých zdatnějších zámořských kolegů kopírovaly v podstatě pirátským způsobem evropské filmy a prodávaly je dál jako výsledky vlastní produkce. Srov. Kerry S e g r a v e, *Foreign Films in America: A History*. Jefferson, NC : McFarland & Company 2004, s. 5.

o místo na trhu. Tato situace trvala po celé minulé století a pokračuje dodnes. Různé druhy obchodních oligopolistických institucí vznikaly a zanikaly po celé meziválečné období. Evropští producenti se snažili o vstup na americký trh vši silou v představě velkých zisků, které tento ohromný trh nabízel. O ty však americká studia nechtěla přijít a kartely jim v tom významně pomáhaly. Američtí producenti však nepopulárnost evropských filmů vysvětlovali kvalitou této produkce, která prý neodpovídala vkusu amerického publika.⁴⁾

Druhá světová válka opět utlumila evropskou filmovou produkci a Američané svou pozici na trhu dále upevnili. V poválečném období ovšem nastala pro evropský film v Americe zlatá éra, která ovlivnila uvádění zahraničních filmů ve Spojených státech na celá dvě desetiletí. Filmařský boom, nová témata, herecké a režisérské hvězdy, popularita evropských filmů u amerických vojáků vracejících se po válce z Evropy zpět do USA a v neposlední řadě sexuální otevřenost jsou citovány jako nejdůležitější důvody, které k popularitě evropských filmů v Americe v této době vedly.⁵⁾ Pro generace vyrůstající v tomto období se přítomnost zahraničních filmů na plátnech běžných kin stala samozřejmostí, a to mělo dlouhotrvající vliv na jejich návštěvnost. I distribuční společnosti reagovaly na úspěch zejména francouzské a italské produkce zájmem o další filmy ze zahraničí. Hollywoodská studia však časem koptovala styl a filmové žánry, kterými se evropské poválečné filmy tolik lišily od domácí produkce, a svým dobře řízeným obchodním tlakem postupně evropskou produkci z běžných kin opět vytlačila. Nemalým konkurentem se zahraničním filmům staly filmy nezávislé americké produkce, které zejména od osmdesátých let 20. století tradiční témata zahraničních filmů zpracovávaly ve srovnatelné kvalitě a v kulturně přístupnějším hávu pro domácí publikum.⁶⁾ Klesající trend v úspěšnosti zahraničních filmů v kinech trvá dodnes s občasnými obchodními úspěchy některých titulů jako například ŽIVOT JE KRÁSNÝ či TYGR A DRAK, dvou nejúspěšnějších cizojazyčných filmů na amerických trzích.⁷⁾ V poslední době se tlak na distribuci zahraničních filmů zvýšil ještě díky narůstající popularitě celovečerních dokumentárních filmů, jejichž podíl na distribuci se zvyšuje každým rokem a prostor pro zahraniční filmy se neustále zmenšuje.

Jedním z hlavních důvodů, proč jsou zahraniční filmy na americkém trhu nepříliš ziskové, je omezený přístup těchto filmů do velkých sítí kin. Již v meziválečném období si hollywoodské kartely vybudovaly značný vliv na filmovou distribuci díky tzv. vertikální

4) Tamtéž, s. 3–52.

5) Andrew Sarris, Why the Foreign Film Has Lost Its Cachet. *The New York Times*, 2. 5. 1990, sekce 2A, s. 15 a 35.

6) K. Segrave, c. d., s. 161–207; Barbara Willinsky, *Sure Seaters: Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press 2001, s. 4.

7) Film TYGR A DRAK předstihl po svém uvedení film ŽIVOT JE KRÁSNÝ na prvním místě žebříčku neúspěšnějších cizojazyčných filmů (K. Segrave, c. d., s. 214; Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo, Film Festivals and the World They Made*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 2002, s. 162) a v současnosti je jediným cizojazyčným filmem v žebříčku 250 nejúspěšnějších filmů na americkém trhu všech dob – k 11. 2. 2007 byl TYGR A DRAK na 207. příčce s tržbami více než 128 milionů USD (zdroj EDI FilmSource, online: <<http://www.variety.com>>; přístupné pro předplatitele v oblasti „Charts“ na: <http://www.variety.com/index.asp?layout=chart_top_250&dept=Film>).

integraci: velká hollywoodská studia filmy nejen produkovala, ale současně vlastnila distribuční firmy, které je do kin uváděly, a nakonec i síť kin, jež je promítala. Studia takto určovala nejen jaké filmy se budou točit, ale také jaké filmy se budou kde a kdy uvádět. Ve třicátých letech 20. století hollywoodská studia a jejich distribuční firmy pokročily ještě dál ve snaze ovládnout kina mimo řetězce, které přímo vlastnily. Celý americký trh byl rozčleněn na regiony (*zones*) a v jejich rámci byla kina rozdělena na třídy, podle kterých dostávala hollywoodskou produkci k dispozici – tzv. *first-run* kina uváděla filmy v premiéře, poté následovala povinná pauza (*clearance*), po níž získala film k promítání kina druhé kategorie (*second-run*), po další povinné pauze kina třetí kategorie (*third-run*) a tak dále.⁸⁾ Vrcholným stadiem ovládnutí kin hollywoodskými studii bylo takzvané blokové rezervování, které uvádění nezávislých a zahraničních filmů v kinech, která odebírala studiovou produkci, téměř vyloučilo.⁹⁾ Nezávislá kina tedy musela čekat na filmy velkých studií delší dobu, nebo se mohla soustředit na filmy z nezávislé americké produkce a filmy ze zahraničí. Časem tak vznikala i síť takzvaných artových kin, která se stala hlavním odbytištěm evropské produkce po druhé světové válce.

Artová kina, která ve větším počtu vznikala v USA zejména od konce čtyřicátých let,¹⁰⁾ tak tvořila jedinou alternativu pro zahraniční filmy, ale jejich poměrně malé množství (řádově stovky ve srovnání s desítkami tisíc běžných kin) a celková kapacita (maximálně pětisetmístná kina ve srovnání s premiérovými kiny s počtem sedadel v tisících) negativně ovlivňovaly finanční návratnost takové distribuce, a tím snižovaly atraktivitu zahraničních filmů pro větší distributory. Kromě artových kin existovala v meziválečném období i tzv. etnická či krajanská kina, která promítala filmy pro specifické národnostní skupiny.¹¹⁾ Mezi nimi nechyběla kina pro českou a slovenskou komunitu a vzhledem k jejich nejčastějšímu výskytu v městském prostředí se dá předpokládat, že existovala zejména v oblasti Chicaga a Clevelandu, kde byly české komunity velmi početné. Nakonec však etnická i artová kina začala postupně zanikat a jejich celkový počet se dramaticky snížil.¹²⁾

Termín *first-run* se v obchodním filmařském slovníku dochoval do současnosti. Systém tříd kin již sice neexistuje, ale svůj vliv na distribuci filmů si Hollywood nadále zachovává. Nyní jej však uplatňuje v podobě finanční převahy nad nezávislými distributory projevující se v množství distribuovaných filmových kopií a částkami investovanými do marketingu. Filmy velkých studií jsou v premiéře uváděny stylem tzv. saturace trhu, což podle terminologie firmy sledující a hodnotící data spojená s produkcí a distribucí filmů EDI FilmSource znamená uvedení filmu současně na více než dvou tisících promítacích plátnech. Takto bylo uvedeno například v lednu 2007 celkem šest z 34 premiérových titulů, a všechny pocházely ze studiové produkce. Avšak například filmy ze serií

8) B. Wilinsky, c. d., s. 43. Srov. též Douglas Gomey, *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press 1992, s. 66–69.

9) Do té doby nepremiérová kina uváděla zahraniční filmy alespoň v mezidobí, když čekala na uvedení studiových filmů. Srov. B. Wilinsky, c. d.

10) Tamtéž, s. 2. Srov. též D. Gomey, c. d., s. 180–183.

11) B. Wilinsky, c. d., s. 56.

12) K. Turan, c. d., s. 162.

SPIDER MAN a HARRY POTTER překračují i tento vysoký počet nejméně čtyřikrát. Zahraniční filmy často začínají distribuci v amerických kinech naopak v „zanedbatelném počtu“ například dvou kopií a teprve v případě, že film uspěje, je jejich počet postupně zvyšován. Obdobně tomu bylo v listopadu 2006 při premiéře španělského filmu VOLVER, který na americký trh vstoupil v pouhých pěti kopiích. V únoru 2007 však již putoval po Spojených státech ve více než stu kopiích, což ovšem demonstuje i distribuční strategii firmy Sony Pictures Classics, stupňující marketingovou kampaň na cestě filmu k vyhlášení Oscarů na konci stejného měsíce.¹³⁾

Trnitou cestou cizojazyčných filmů na americká plátna prošlo i množství českých filmů. V následujících řádcích jsou popsány způsoby, jakými se český film dostává k americkému divákovi v posledních deseti letech, které autorka článku strávila ve Spojených státech a během nichž získala s uváděním českých filmů v této oblasti osobní zkušenosti.

České filmy na amerických plátnech v letech 1996–2006

Cesta zahraničních filmů k americkému divákovi začíná ve většině případů prezentací na mezinárodních filmových festivalech. Evropské festivaly v Berlíně a Cannes a severoamerické festivaly v Torontu a Sundance patří mezi ty, které američtí filmoví profesionálové vybírají filmy pro nákup distribučních práv nebo pro promítání na vlastních festivalech či v rámci programu artových kin navštěvují nejčastěji.¹⁴⁾ Další evropské festivaly – jako například Rotterdam International Film Festival, San Sebastian International Film Festival či dokonce Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech – jsou navštěvovány filmovými profesionály méně často a nepravidelně. Hledají-li však specifický druh filmů, navštěvují tyto festivaly pravidelně. Většina českých filmů, které získaly komerční distribuci v amerických kinech během posledních deseti let, byla na některém z těchto festivalů uvedena.

Přítomnost českých filmů v severoamerických kinech není v současnosti příliš častá. V běžné komerční distribuci se objevují české tituly ještě méně často a zhlédnutí těchto filmů ve *first-run* kinech by se dalo nazvat výjimečnou událostí. Tato tendence ovšem odpovídá obecné situaci distribuce zahraničních filmů v Severní Americe a nelze ji připisovat nedostatku kvality české filmové produkce, což se často zmiňuje v domácích

13) *Variety* Film Openings Chart – zdroj EDI FilmSource. Online:

<http://www.variety.com/index.asp?layout=chart_film_openings&sort=date&dept=Film&boxmonth=1&boxyear=1996&x=6&y=17> (přístupné pouze pro předplatitele).

14) Tak jako v češtině, není ani v angličtině pojem „artová kina“ zcela kodifikován. Pro artová kina se v současnosti používá v Americe několik termínů – často výraz *calendar cinemas* nebo repertoárová kina. Tyto termíny jsou používány poměrně volně a zahrnují kina a instituce s promítacími prostory nejrůznější velikosti od nejmenších jednosálových kin až po kina fungující v rámci významných muzeí, univerzit či center umění. Jejich společná charakteristika tkví v jejich přístupu k programu, který tvoří často v rámci měsíčních a delších časových bloků, jež jsou publikovány v tištěném programu a rozesílány jako programové kalendáře (odtud vychází jeden z uvedených termínů) nebo podobně publikovány v nejrůznějších médiích. Mnohá z těchto kin ovšem kombinují repertoárový program filmů s *first-run* filmy, tj. uváděním filmů i v rámci jejich premiérového uvedení.

médiích a filmových fórech jako hlavní důvod. Kromě několika významných výjimek se mnoha českým filmům náležejícím k tomu nejlepšímu, co se v zemi za posledních deset let vyprodukovalo, nepodařilo distribuci získat vůbec nebo skončily v rukou malých distributorů.

Nejrůznější severoamerické festivaly vyhledávají české filmy pro své programy na více-méně pravidelné bázi a množství filmů bylo uvedeno také na velkých festivalech, jakými jsou Toronto International Film Festival a Sundance Film Festival. V posledních letech se české filmy objevují často i na nově vzniklých festivalech se stále narůstající prestiží. Kromě již výše uvedených patří mezi festivaly organizované jako samostatné, soutěžní i nesoutěžní, přehlídky uvádějící české filmy například San Francisco International Film Festival, Tribeca Film Festival, AFI Fest, Palm Springs International Film Festival, Telluride Film Festival, Cleveland International Film Festival, Vancouver International Film Festival, Starz Denver International Film Festival, a Seattle International Film Festival. V roce 2005 se mezi ně zařadil i prestižní New York Film Festival uvedením filmu ŠTĚSTÍ Bohdana Slámy, který se tak stal prvním českým celovečerním filmem uvedeným zde po dlouhých sedmadvaceti letech od zařazení filmu HRA O JABLKO Věry Chytilové.

Výběr filmů do festivalových programů přirozeně závisí na vkusu dramaturgů a jejich snaze představit co možná nejširší výběr z celosvětové filmové produkce. Dle mnoha z nich k ní čeští filmaři přispívají významným dílem. Festivaloví dramaturgové však nejsou nuceni činit svá rozhodnutí na základě rentability a finanční úspěch filmů, které vybrali, nehraje roli.

Vedle těchto významných filmových událostí konajících se jednou za rok existuje po celé Severní Americe množství filmových přehlídek a festivalů, které jsou pořádány jako součást programů artových kin, jakými jsou například: New Directors/New Films spoluorganizovaný v New Yorku dvěma prestižními institucemi, Museum of Modern Art a Film Society of the Lincoln Center (což je kromě jiného také pořádající instituce New York Film Festival), dále nejrůznější festivaly filmů Evropské unie, pořádané v Chicagu, Washingtonu DC a putující po několika městech v Kanadě, a mnoho dalších nepravidelných programů, které mapují určitý druh filmů a česká tvorba se v nich občas objevuje. Dalším typem prezentace českých filmů jsou pravidelné či nepravidelné přehlídky soustřeďující se výlučně na český film a často představující tematickou nebo autorskou retrospektivu. Poptávka po takových programech je stálá a nalezení dramaturga, který se o takový program zajímá nepředstavuje žádný problém. České centrum New York, jeden z pořadatelů podobných putovních přehlídek, zaznamenalo značný úspěch v prezentaci české kinematografie v Severní Americe právě tímto způsobem. Během posledních deseti let bylo na severoamerickém kontinentě promítáno více než patnáct retrospektiv českých filmů, které byly v rámci turné představeny každá alespoň na pěti místech v USA a Kanadě.

Rozhodující podíl na tomto úspěchu má zájem filmových dramaturgů, kteří znají kvalitu české produkce a filmařů a kteří často přejímají také roli iniciátorů a kurátorů takových filmových přehlídek. Mezi instituce a kina, která se na přehlídkách účastnila a bez nichž si nelze prezentaci zahraničních filmů v Severní Americe představit, patří například AFI Theater v Los Angeles a v Silver Spring ve státě Maryland (kam se kino přestěhovalo z Washingtonu DC), newyorské instituce Anthology Film Archives, Film Forum, Brooklyn

Academy of Music, Museum of Modern Art a Museum of the Moving Image, v Los Angeles UCLA a American Cinémathèque, chicagské Gene Siskel Film Center a Facets Cinémathèque, bostonské Museum of Fine Arts a Harvard Film Archives v Cambridge, National Gallery of Art a Avalon Theater v hlavním městě Washingtonu, Northwest Film Center v Portlandu, Pacific Cinémathèque v kanadském Vancouveru, Pacific Film Archives v kalifornském Berkeley, Wexner Center for the Arts v univerzitním městě Columbus v Ohiu, Cinémathèque Ontario v Torontu, Cinémathèque Québécoise v Montrealu a mnoho dalších. V neposlední řadě patří mezi pravidelná promítání českých filmů každoroční přehlídka nových českých filmů „New Czech Films“ v rámci programu BAMcinématek, uváděná v Brooklyn Academy of Music v New Yorku už sedmým rokem a spolupořádaná Českým centrem New York. Některé české zastupitelské úřady podobné přehlídky ve svých městech plánují nebo se věnují pravidelným videopromítáním českých filmů, která více odpovídají jejich rozpočtovým možnostem.

Mezi těmito putovními přehlídkami českých filmů (v průměru obsahovaly 7 až 10 titulů, a největší z nich zahrnovala více než 30 filmů) byly retrospektivy Věry Chytilové, Pavla Juráčka, Karla Kachyni, Jiřího Menzela, Františka Vláčila, Jana Švankmajera a Karla Zemana a tematické přehlídky „Český modernismus“, „Československá nová vlna“, „Český animovaný film“ a „Horror a imaginace v českém filmu“. V současnosti putuje v Americe přehlídka šesti filmů z produkce posledního desetiletí nazvaná „Rare Bohemians“, představující mladší generaci filmařů, a retrospektiva „Czech Modernism“ s dvanácti filmy z období let 1926 až 1949.

Američtí novináři na nemnoha místech už po desetiletí zmiňují fakt, že komerční distribuce zahraničních filmů v Severní Americe má trvale klesající tendenci.¹⁵⁾ Česká tvorba není výjimkou a fakt, že distributoři jsou čím dál opatrnější a nechtějí riskovat s „malým evropským filmem“, se projevuje i tím, že mnoho českých snímků hodných jejich pozornosti zůstalo mimo hru. Distributoři, kteří vsadili na náročné filmy, jež nakonec slavily úspěch v běžných kinech, nedistribuuji během jednoho roku v kinech velké množství titulů. Například firma Zeitgeist Films, která distribuuje mimo jiné film NIKDE V AFRICE (který získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film v roce 2002), dostane ročně do kin pouze pět až sedm celovečerních filmů, dokumenty v to počítaje.

Přestože je o tvorbu z období československé nové vlny velký zájem v repertoárových kinech, je prodej nových českých filmů do distribuce a jejich uvedení ve *first-run* kinech nepoměrně náročnější. Z více než 1 200 cizojazyčných titulů komerčně distribuovaných ve Spojených státech během posledních deseti let bylo pouze dvanáct české produkce. Kompletní seznam českých filmů uvedených do distribuce v USA ve stejném období je následující (anglický distribuční název předchází původnímu českému):

1996

KOLJA (KOLJA, r. Jan Svěrák, uvedl Miramax Films; Oscar za nejlepší cizojazyčný film v roce 1996)

15) K. Segrave, c. d., s. 198; Phillip Lopate, When foreign movies mattered. *The New York Times*, 13. 8. 2000, Sekce 2, s. 11 a 20; Anthony Kaufman, Is foreign film the new endangered species? *The New York Times*, 22. 1. 2006 (online verze), aj.

ILUMINACE

Irena Kovářová: Český film v Severní Americe

1997

MARIAN (r. Petr Václav, uvedl Turbulent Arts)

CONSPIRATORS OF PLEASURE (SPIKLENCI SLASTI, r. Jan Švankmajer, uvedl Zeitgeist Films)

2001

DIVIDED WE FALL (MUSÍME SI POMÁHAT, r. Jan Hřebejk, uvedl Sony Pictures Classics;
nominace na Oscara za nejlepší cizojazyčný film v roce 2000)

LITTLE OTIK (OTESÁNEK, r. Jan Švankmajer, uvedl Zeitgeist Films)

DARK BLUE WORLD (TMAVOMODRÝ SVĚT, r. Jan Svěrák, uvedl Sony Pictures Classics)

2002

ALL MY LOVED ONES (VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ, r. Matej Mináč, uvedl Northern Arts
Entertainment)

2003

AUTUMN SPRING (BABÍ LÉTO, r. Vladimír Michálek, uvedl First Look Pictures)

ŽELARY (r. Ondřej Trojan, uvedl Sony Pictures Classics; nominace na Oscara za nejlepší cizojazyčný film v roce 2003)

2005

UP AND DOWN (HOREM PÁDEM, r. Jan Hřebejk, uvedl Sony Pictures Classics)

2006

LUNACY (ŠÍLENÍ, r. Jan Švankmajer, uvedl Zeitgeist Films)

SOMETHING LIKE HAPPINESS (ŠTĚSTÍ, r. Bohdan Sláma, uvedl Film Movement)¹⁶⁾

Opakování některých jmen v tomto krátkém seznamu demonstruje dvě skutečnosti: že distributoři rádi sázejí na ověřeného favorita, který již v minulosti dokázal přinést vyšší tržby (Jan Svěrák a Jan Hřebejk), i kdyby se jednalo o nejmladšího režiséra v zemi, a že autorské filmy legendárních filmařů jsou atraktivní pro specializované distributory. To je případ režiséra Jana Švankmajera, jehož veškeré celovečerní filmy počínaje LEKČÍ FAUST (FAUST, 1994) byly v USA distribuovány firmou Zeitgeist Films. Pokud bychom v seznamu uvedli i jména producentů, opakovalo by se i jméno Ondřeje Trojana. Jeho produkční firma THA byla velmi úspěšná v zajištění distribuce s firmou Sony Pictures Classics prostřednictvím zástupce Neila Friedmana z firmy Menemsha Films. Z rozhovorů s koprezidentkou firmy Zeitgeist Films, Emily Russo, a s Neilem Friedmanem vyplývá, že postup výběru při nákupu filmů na obou stranách distribučního spektra se příliš neliší. Odlišné jsou pouze obchodní cíle a publikum, které firmy obhospodařují. Zeitgeist Films hledá tituly, které vyhovují velmi specifické sekci publika navštěvujícího zejména artové kina, zatímco Sony Pictures Classics se více zaměřuje na obecnější část publika.

16) Viz *Variety* Film Openings Chart. Online: <http://www.variety.com/index.asp?layout=chart_film_openings&sort=date&dept=Film&boxmonth=1&boxyear=1996&x=6&y=17> (přístupné pouze pro předplatitele); soupis dále vychází z vlastních poznámek autorky článku.

Přestože osobní vkus i při nákupu do distribuce hraje roli, jeho výsledkem musí být zisk. Co je ovšem u těchto dvou distributorů nesrovnatelné, jsou dosažené tržby, které získal Zeitgeist Films, respektive Sony Pictures Classics nákupem českých filmů do své distribuce. Například tržby za film *MUSÍME SI POMÁHAT* byly zhruba třiapůlkrát větší, než kolik vydělaly tři Švankmajerovy celovečerní filmy dohromady (*LEKCE FAUST*, *SPIKLENCI SLASTI*, a *OTESÁNEK*), avšak stále čtyřikrát méně, než vynesl firmě Miramax *KOLJA*, komerčně neúspěšnější český film na americkém trhu.¹⁷⁾ *KOLJA* se ještě v roce 2000 vyskytuje jako jediný středo a východoevropský film na seznamu finančně nejúspěšnějších cizojazyčných filmů v americké distribuci. V tomto roce byl s tržbami 5,8 milionů USD na 37. místě.¹⁸⁾

Bylo by chybou nezmínit distribuci českých filmů na videu, DVD a prostřednictvím televizního vysílání. Zatím není k dispozici důkladná studie této oblasti, a proto se zde omezíme pouze na zběžný přehled a příklady takové distribuce. Pomineme-li většinou snadno překonatelný problém rozdílných regionů DVD, je nutné zmínit, že americký trh s filmy na videu je dodnes chráněn odlišným formátem televizní přenosové soustavy. Na rozdíl od evropských zemí, kde většina DVD přehrávačů a televizních monitorů běžně dostupných v prodeji zvládá většinu formátů včetně NTSC a PAL, je většina přehrávačů a televizních monitorů v běžných severoamerických obchodech schopná zobrazit pouze NTSC formát. Tím je opět ovlivněn volný přístup zahraničních filmů na americký trh a většina prodaných titulů musí tedy zákonitě pocházet od amerických distributorů. Ceny zahraničních filmů na DVD jsou také často až o třetinu vyšší, a tak jejich šíření významně nenarostlo ani prostřednictvím videa a DVD. Nedostatečná výnosnost zahraničních filmů z tzv. ancillary markets (tj. videa a televizního vysílání), které v současnosti tvoří největší část zisku z distribuce filmů na americkém trhu, je jedním z dalších zmínovaných důvodů obtížnosti uplatnění zahraničních filmů v Americe.¹⁹⁾ Očekávání takto významně sníženého zisku nedovoluje distributorům investovat do marketingu a dostatečně tak propagovat uvedení filmu v kinech (které následně propaguje tentýž film prodáváný na DVD). Dostupnost filmů na videu či prostřednictvím internetu je v současnosti vysoká, ale bez uvedení v kině, a tím dostatečné propagaci v médiích, nemá americký divák příliš možnost se o filmu dozvědět.

Firma Facets Multimedia se dlouhodobě věnuje vydávání českých filmů zejména z období československé nové vlny na VHS a DVD v NTSC formátu, a činí tak propagaci českého filmu velkou službu. Současně prostřednictvím svého specializovaného online obchodu nabízí množství českých titulů vydaných na VHS a DVD i jinými firmami.²⁰⁾ Také společnost Criterion vydala ve své kolekci na DVD několik významných českých filmů v exkluzivní kvalitě a všechny nové tituly nakoupené do kinodistribuce v USA byly vydány na DVD jejich distribučními firmami. Většina z výše uvedených filmů jsou

17) Záznamy z rozhovorů autorky článku s Emily Russo (v New Yorku 27. 6. 2006) a s Neilem Friedmanem (v Karlových Varech 6. 7. 2006).

18) K. S e g r a v e, c. d., s. 215.

19) Srov. např. David D e n b y, Big Pictures, Hollywood Looks for a Future. *The New Yorker*, 8. 1. 2007, s. 54.

20) Online katalog, obchod a půjčovna firmy Facets Multimedia jsou k dispozici na adrese: www.facets.org.

k dispozici například prostřednictvím populární online video půjčovny Netflix, kterou využívají miliony Američanů po celých USA.

Za poměrně krátkou dobu své existence si Netflix vybudovala silnou pozici mezi video-půjčovny s celostátním dosahem. Chytrý a jednoduchý systém služeb Netflix rozvířil před několika lety stojaté vody videopůjčoven a donutil i ty největší firmy jako například Blockbuster ke změně cen a poskytovaných služeb.²¹⁾ Měsíční poplatek v rozmezí 10 až 18 USD povoluje zákazníkovi současně zapůjčení jednoho až tří DVD z online katalogu půjčovny v závislosti na výši měsíčního poplatku; zákazník si může ponechat DVD jak dlouho chce bez účtování poplatků za pozdní vrácení zapůjčeného videa a jakmile vrátí bezplatnou poštovní zásilkou jedno DVD zpět, půjčovna mu automaticky pošle další DVD ze seznamu, který si zákazník sám obhospodařuje prostřednictvím vlastního účtu na webové stránce půjčovny. Jasným cílem všech videopůjčoven je postupný přechod na elektronické stahování filmů prostřednictvím internetu a Netflix již v lednu 2007 spustil službu novou – zapůjčení filmu přímým videostreamingem z internetové stránky půjčovny, poskytovaný však zatím pouze zákazníkům s počítačovou platformou Windows.²²⁾ Současně Netflix vstoupil i mezi distributory a stává se významným hráčem i na tomto poli. Nabízí tak nejen své rozsáhlé distribuční možnosti na DVD, ale navazuje také partnerské vztahy s ostatními firmami pro zajištění distribuce zakoupených filmů v kinech.

Díky službám Netflix má běžný divák v té nejmenší vesnici s přístupem na internet k dispozici většinu zahraničních filmů vydaných na DVD ve Spojených státech, od klasičky po současnou produkci. Mezi současnými filmy, které jsou k dispozici prostřednictvím Facets Multimedia a Netflix, se objevují i české tituly vydané v USA přímo na DVD, jako například horror CHOKING HAZARD.

Televizní kabelové kanály občas nabízejí české filmy prostřednictvím „pay-per-view“ nebo „video-on-demand“ (video na vyžádání) služeb a český film není cizí ani satelitním kanálům: Zelenkovy PŘÍBĚHY OBYČEJNÉHO ŠÍLENSTVÍ (WRONG SIDE UP, 2005) byly vysílány na Link TV a další české filmy se do programu tohoto kanálu připravují. Tato oblast si však zaslouží mnohem detailnější a kvalifikovanější studii, než jakou v tomto obecném přehledu můžeme nabídnout.

Závěrem je podstatné otevřít ještě jednu otázku: kdo vlastně tvoří publikum českých filmů v Severní Americe? Stejně jako u jiných zahraničních proveniencí tvoří i zde velkou část diváků filmoví fanoušci, kteří hledají alternativu k záplavě hollywoodských velko-filmů. Patří mezi ně také univerzitní studenti, kteří tvoří převážnou část publika artových kin v univerzitních městech, kde se zahraniční filmy pravidelně uvádějí. V neposlední řadě na české filmy chodí již tradičně krajanská komunita. Ta v meziválečném období často distribuci českých filmů vzala do vlastních rukou.²³⁾ Tato praxe se však již v současnosti neobjevuje a komerční distribuci českých filmů zajišťují pouze americké firmy.

21) Online videopůjčovna Netflix je k dispozici na adrese: www.netflix.com.

22) David Pogue, A Stream of Movies, Sort of Free. *The New York Times*, 25. 1. 2007, sekce Technology (online verze).

23) Československé filmy v Americe. *Hollywood* (příloha čas. *Film*) 3, 1929, č. 7, s. 2–3; První čsl. zvukový film v Americe. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 24 (12. 6.), s. 3; Českoamerická půjčovna v Chicagu. *Filmový kurýr* 5, 1931, č. 28 (10. 7.), s. 3.

Jedna výjimka však existuje – zakladatelem a vlastníkem firmy Facets Multimedia, která vydává na DVD a VHS kromě jiného i české filmy, je český krajan Miloš Stehlík, který se v USA usadil v šedesátých letech. Zájem krajanů o českou produkci je sice velký, ale úspěch filmů v Severní Americe se na něm nedá zakládat – většinu diváků úspěšných filmů jako například *KOLJA* či *MUSÍME SI POMÁHAT* tvořili Američané, které témata obou filmů oslovila a odměnili je vysokou návštěvností.

V Severní Americe existují distributoři a divácké publikum pro všechny druhy filmů. Pro zahraniční tvorbu je však velice důležité nalézt vhodný distribuční protipól v podobě distributora, kterého náročnost projektu neodradí a na základě předchozích zkušeností je schopen navrhnout odpovídající způsob marketingu a uvedení filmu do kin. Často se však jasné šance filmu obrátí v absolutní zmar a nikdo není schopen vysvětlit, kde se stala chyba. Distribuce filmů je někdy bližší alchymii než jakékoliv exaktní vědě.

Irena Kovářová

Kurátorka a produkční.

(Adresa: ikovarova@earthlink.net)

Citované filmy:

Babí léto (Vladimír Michálek, 2001), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1931), *Harry Potter a Kámen mudrců* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, 2005), *Harry Potter a Tajemná komnata* (Harry Potter and the Chamber of Secrets; Chris Columbus, 2002), *Harry Potter a Vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Alfonso Cuarón, 2004), *Horem pádem* (Jan Hřebejk, 2004), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Choking Hazard* (Marek Dobeš, 2004), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Nikde v Africe* (Nirgendwo in Afrika; Caroline Link, 2001), *Otesánek* (Jan Švankmajer, 2001), *Příběhy obyčejného šílenství* (Petr Zelenka, 2005), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Spider-Man 2* (Sam Raimi, 2004), *Spiklenci slasti* (Jan Švankmajer, 1996), *Šílení* (Jan Švankmajer, 2005), *Šťěstí* (Bohdan Sláma, 2005), *Tmavomodrý svět* (Jan Svěrák, 2001), *Tygr a drak* (Crouching Tiger Hidden Dragon/Wo hu cang long; Ang Lee, 2000), *Volter* (Pedro Almodovar, 2006), *Všichni moji blízcí* (Matej Mináč, 1999), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Želary* (Ondřej Trojan, 2003), *Život je krásný* (Life is Beautiful/La Vita è bella; Roberto Benigni, 1997).

Poznámka o autorce:

Irena Kovářová působí ve Spojených státech a spolupracuje s nejrůznějšími kulturními a jinými institucemi na organizaci filmových programů jako kurátorka a produkční. V letech 1999 až 2004 byla zástupkyní ředitele v Českém centru New York, kde byla zodpovědná za dramaturgii a produkci kulturního programu. V jeho rámci zrealizovala sedm putovních retrospektiv českých

ILUMINACE

Irena Kovářová: Český film v Severní Americe

filmů a v roce 2000 zahájila tradici pořádání každoroční přehlídky "New Czech Films" společně s BAMcinématek. V roce 2004 započala samostatnou kariéru ve stejné oblasti. Od té doby byla kurátorkou a produkční tří ročníků přehlídky "New Czech Films", nadále s BAMcinématek. Se stejnou institucí kurátorsky a produkčně připravila putovní přehlídku "Czech Modernism: 1926-1949", která měla premiéru v New Yorku v prosinci 2006 a která pokračuje v severoamerickém turné v roce 2007. Současně je zástupkyní Českého filmového centra v Severní Americe, pro něž kromě jiného připravila putovní přehlídku šesti současných filmů nazvanou "Rare Bohemians", která je od srpna 2005 na turné v Severní Americe a od ledna 2007 je součástí nového pravidelného filmového programu České ambasády "Lions of Czech Film" v Avalon Theater ve Washigtonu DC. Od roku 2005 také spolupracuje s AČFK a na produkci Letní filmové školy v Uherském Hradišti.

SUMMARY

CZECH FILMS IN NORTH AMERICA

Irena Kovářová

Czech films were screened in American cinemas sporadically already in the 1920s. The heyday for Czech cinema of the late 1960s was reflected in a markedly higher presence of these films also in America. That was possible not only due to the quality of the films that Czechs then produced but also thanks to the "golden age" for foreign films in America that took place in the post-WWII period and lasted roughly a couple of decades. The number of foreign films among U.S. theatrical releases has been decreasing ever since that period and the access of any European film to American cinemas is now much more difficult. A stark difference with the 80 % share of foreign films on the U.S. market at the end of the 19th and beginning of the 20th Century, the current share reaches barely to 1.5 %. In competition with American studio and independent cinema, foreign titles first faced various techniques of market protection from the American side and today the competition happens on the level of access to incomparable marketing and financial means in the hands of Hollywood studios.

In these highly competitive times, only 12 Czech films were commercially released in American cinemas out of the over 1 200 foreign language films distributed in the same period. This route however is not the only way in which Czech cinema reaches American audiences. Through screenings of numerous retrospectives in calendar cinemas and various cultural institutions and individual films at festivals and film series, Czech films are seen all over North America from Texas to British Columbia and from California to New York. These avenues are also enhanced by the availability of a number of Czech films on DVDs and through Internet video-streaming and different kinds of television, which are becoming very accessible means to screen foreign films in the comfort of home for every North American family with access to the Internet.

Translated by Irena Kovářová

Články

NÁKUP AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL NA TELEVIZNÍM TRHU V ČESKU A JEJICH CESTA K DIVÁKOVI*

Martina Šantavá

Praxe nákupu zahraničních pořadů před rokem 1989 a v současnosti

Uvádění zahraničních pořadů na obrazovku Československé televize v jejích počátcích víceméně kopírovalo filmovou distribuci. Nákup celovečerních filmů zajišťoval Filmexport (nadto zabezpečoval i vývoz tehdejší československé filmové i televizní produkce do zahraničí). Součástí nákupu filmového díla pro kina bylo rovněž zakoupení televizních práv. Časový rozdíl mezi uvedením filmu v kině a televizi se pohyboval v rozmezí tří až pěti let. ČST nakupovala i jiné typy televizních pořadů, mj. přímé přenosy a záznamy z významných sportovních, politických i kulturních událostí, dokumenty apod. Těm se věnovalo oddělení Telexport, které bylo součástí ČST. Větší rozvoj nákupu těchto pořadů nastal až na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

V roce 1974 tvořily zahraniční pořady spolu s jejich reprízami 21 procent celkového vysílacího času. Tyto pořady spravovalo oddělení Hlavní redakce pořadů ze zahraničí. Jen o dva roky později stoupl uvádění těchto pořadů na 26,4 procenta celkového vysílacího času. Jednu třetinu zahraniční produkce představovaly pořady tehdejšího Sovětského svazu, druhou třetinu pořady dalších socialistických zemí, zbývající třetinu tvořila audiovizuální díla (AVD) z ostatních zemí. Existovala přesně stanovená pravidla, prikazující procentuální zastoupení nákupu AVD z jednotlivých zemí. Dramaturgická koncepce byla omezena naprostou loajálností tehdejšímu komunistickému režimu. Vybírané pořady nesměly ukazovat sexualitu, náboženství, násilí a teror, tabuizována byla témata lidských práv a menšin a kritika režimu. Pochopitelnou přednost měly pořady oslavující nebo podporující tehdejší ideologii.

Pracovníci Filmexportu předkládali pravidelně výběrové komisi (tzv. výběrovce, ve které zasedalo asi třicet až čtyřicet osob) na Ústředním ředitelství Československého filmu

*) Zdroje pro přítomnou studii tvořily osobní rozhovory (Miloš Zahradník, Kateřina Fričová, Petr Sládeček, Michael Málek, Jan Rubeš, Václav Kvasnička, Jana Porybná, Alexandra Bezpalcová, Zdena Chrzová), webové stránky (<<http://www.czech-tv.cz>>; <<http://www.ato.cz>>; <<http://www.louc.cz>>; <<http://www.reedmidem.cz>>) a data z analýz poskytnutá společností Mediasearch a oddělení analýz Prima TV a TV Nova; srov. též Jiří Pitterman – Jitka Saturová – Vít Šnáb (eds.), *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize 2002.

své návrhy. Ta potom rozhodovala o (ne)závadnosti zakoupeného díla, o možnostech nápravy dodatečným stříhem či jeho možném vlivu na diváky. Této cenzuře podléhala veškerá televizní produkce až do pádu režimu.

Institucí, jejímž prostřednictvím docházelo od roku 1960 k výměně zahraničních pořadů, byla pro východní státy Intervize, pro západní Eurovize. Jednalo se o společenství, kde si mohly členské státy mezi sebou vyměňovat televizní pořady dle měsíčních programových plánů. Tyto výměny se často realizovaly ve větších balících pořadů.

V současnosti je televize nejvýznamnějším a nejrozšířenějším prostředkem masové komunikace. Televizní vysílání je kulturně společenskou službou, bez ohledu na to, zda je provozováno veřejnoprávně či soukromě. Rozdíly mezi fungováním České televize a Novy s Primou spočívají na několika základních principech. Veřejnoprávní televize nestojí hlavně na nákupu AVD, neboť její prioritou je výroba vlastních děl, podpora vlastní tvorby a plnění služby veřejnosti dané zákonem České národní rady ze dne 7. listopadu 1991 č. 483/1991 Sb., o České televizi, zatímco komerční televize se minimálně v prvních letech své existence opíraly hlavně o nákup zahraničních pořadů. Vysílací schéma komerčních stanic díky tomu obsahuje vysoké procento nakoupených zahraničních pořadů, převážně seriálové hrané tvorby. Vytvořit vlastní televizní seriál je podstatně nákladnější, než koupit hotové dílo, přičemž zpravidla platí, že nabízené produkty se pohybují v mnoha různých cenových relacích. V dnešní době jsou tradiční seriály, telenovely a soap-opery stále více vytlačovány novými televizními formáty, především reality show, game show či docu reality.

Nákup zahraničních televizních pořadů je podmíněn několika základními kritérii. V první řadě musí oslovovat českého diváka, zohlednit souvislosti s momentální poptávkou a aktuálními světovými trendy. Každá televize má svoji vlastní tvář a v zájmu udržování vlastního image je nucena vybírat pořady takového typu, aby korespondovaly s tematickou náplní a komplexní programovou strategií. Úspěšnost každé stanice je podmíněna okamžitou reakcí na změny trhu, konkurenci, diváckou náladu a aktuální poptávku, přičemž to tak striktně neplatí pro veřejnoprávní médium.

V roce 1994 dosáhla Nova přibližně padesátiprocentního podílu sledovanosti, ČT 1 měla kolem osmatřiceti procent. V roce 1996 dosáhla Nova svého vrcholu – sedmdesát procent. V roce 1997 zaznamenává tato stanice první pokles na pětapadesát procent. Nutno poznamenat, že v tomto roce došlo k zavedení měření sledovanosti pomocí peplemetrů, při němž se výsledná data ukázala být daleko přesnější než doposud. Deníčková forma, kterou používala firma Mediaprojekt do té doby, nedonutila testované k takové přesnosti, jak se později podařilo prostřednictvím peplemetrů. Od roku 1997 ČT 1 posílila a stabilizovala se. Prima TV svou pozici pomalu posiluje z nepatrných 2,7 procenta (1995) po celou dobu své existence.

Český trh s celoplošnými stanicemi prochází neustálou změnou, což souvisí do značné míry s vývojem nových technologií, v tuto chvíli hlavně s digitalizací. Bohužel nedokonalé české zákony nejsou připraveny na všechny možné varianty vývoje, čímž například došlo zatím k pozastavení rozjezdů projektů jednotlivých subjektů, které obdržely licence k digitálnímu vysílání. Situace tak stále nahrává dvěma největším komerčním stanicím, Nově s Primou, které mají dost prostoru experimentovat a rozdělit si reklamní trh i s ohledem na snižování reklamního času na ČT.

Nova se s novým americkým majitelem CME, na českém trhu zastoupeným Rumunem Adrianem Sarbu, rozhodla zrušit pořady typu *Tele Tele* a nákladné zábavné show a více investovat do původní české tvorby a v neposlední řadě také rozšířit zpravodajství. Zdá se, že zatím jí i přes menší výkyvy její strategie vychází.

Konkurenční Prima, kterou též ovládli zahraniční majitelé (skandinávská mediální skupina MTG, která v září minulého roku do pozice generálního ředitele prosadila Litevce Aleksandruse Česnavičiuse), mění svou image radikálnějším způsobem. Ráda by přilákala více mladých diváků. Experimentování s novými formáty, které často trpí neprofesionálním zpracováním, ale zatím mladší generaci k obrazovkám nepřilákalo a starší diváci marně vyžadují oblíbenou tradiční seriálovou tvorbu.

Nové trendy neminuly ani Českou televizi, která se také nevyhýbá využití zahraničních formátů. V jejich použití jde ale tradičnější a jistější cestou, volí druh vhodný pro celou rodinu, již předem dostatečně prověřený, například: *Star Dance*, *Hodina pravdy* a další.

Jednotlivé fáze cesty akvizičního AVD k divákovi

Proces nákupu audiovizuálních pořadů ze zahraničí by se dal rozdělit do těchto fází:

1. Stanovení strategie TV stanice.
2. Dramaturgický výběr.
3. Programová specifikace – plán nákupu (definice slotů, hodin, cílové skupiny diváků, finanční specifikace...).
4. Plánování a dojednání konkrétních podmínek obchodů.
5. Smlouvy.
6. Doručení.
7. Dabing.
8. Tvorba programu TV stanice na dramaturgické úrovni.
9. Tvorba programu TV stanice na skladebné úrovni.
10. Self-promotion.
11. Vysílání.
12. Databáze a měření sledovanosti.
13. Knihovna – archivace pořadu a základních údajů o něm.
14. Repríza – dle údajů o sledovanosti, opětovné nasazení pořadu.

Dramaturgický výběr

Jedním z nedílných předpokladů pro rozhodnutí o zařazení zahraničního pořadu do vysílacího schématu musí být pečlivý dramaturgický výběr. Pořad musí odpovídat programové nabídce dané televize. Je nutno zvážit výši investice do nákupu, podmínky licence s ohledem k ostatní programové náplni a zásobám programové knihovny, zohlednit podmínky nákupu a časové prodlevy související s dobou dělicí okamžik nákupu od momentu uvedení na obrazovku. Nákupy zpravidla probíhají v distribučních „balících“, proto je třeba promyslet objem nákupu a využití všech nakoupených titulů.

Obchodování s televizními pořady se ponejvíce odehrává na speciálních veletrzích, kde se v krátké časové době na jednom místě může potkat mnoho obchodních partnerů. Jeden z nejdůležitějších světových trhů, MIPTV (Marché international des programmes de télévision), se koná ve francouzském Cannes. Je pořádán společností ReedMIDEM od roku 1963 (<<http://www.reedmidem.com>>). Doba konání veletrhu je neměnná, odehrává se každoročně pět dní v měsíci dubnu. Na tomto největším světovém audiovizuálním trhu se setkávají distributoři, zástupci televizních společností, analytici, odborníci na televizní problematiku. Vzhledem k rychlému vývoji médií vlivem nových technologií přestal postupně jeden trh stačit. Zvýšila se nabídka i poptávka po nových formátech, vzrostl zájem o nové filmové žánry. Proto ReedMIDEM založil tradici dalšího trhu, MIPCOM (Marché international des contenus audiovisuels), pořádaného od roku 1985 v měsíci říjnu, rovněž v Cannes. Podzimní trh je rozšířen o nové typy prodáváných práv, vedle pay TV a free TV práv i práv pro kabelové televize.

Se stále rostoucím zájmem se od poloviny devadesátých let konají další, specializované menší trhy. MIPDOC (Marché international des programmes documentaires) je zaměřen na dokumentární filmy a nové formáty, MIPCOM Junior se orientuje na dětskou tvorbu, MILIA (Marché international des contenus interactifs) je věnována interaktivním médiím. Statistiky dokládají úspěšně vybudované pozice všech televizních trhů. V posledních letech navštíví MIPTV v průměru více než deset tisíc hostů, účastní se jej přibližně dva tisíce pět set televizních společností a přibližně stejný počet produkčních a distribučních společností z více než sta různých zemí.

Kromě televizních trhů existují další možnosti výběru programu. Jedním z nich je monitorování zahraničních televizních stanic, mezi další patří znalost distribučních filmů, četba odborného tisku, sledování internetu. Nejnovější a často využívanou možností jsou služby serveru Smart Jog, zaměřeného na americkou distribuční síť (www.smartjog.com). Tento server zprostředkovává kontakt mezi televizními stanicemi a distributory a jeho výhodou je rychlost a flexibilita distributora; zpravidla v krátké časové lhůtě je zde možné danou epizodu zhlédnout. Přístup k ukázkám přes internet se rozšiřuje stále více a zavádějí ho i jednotlivé distribuční společnosti. Již dnes se také touto cestou začínají posílat přímo distribuční kopie.

Další z alternativ, jak rozvíjet a podporovat vztahy na menších trzích, může být například maďarský trh Discop, konaný každoročně v Budapešti koncem června. Jde o jediný formátový obsahový trh, orientovaný hlavně na střední a východní Evropu.

Hollywoodské distribuční společnosti (tzv. majors) pořádají každoročně v Los Angeles tzv. LA Screening. Jedná se o prezentaci nových formátů, filmů a především seriálů. Seriály jsou představeny tzv. pilotem (úvodní epizodou), který v delší stopáži načrtne hlavní postavy a budoucí děj. Společnosti tímto způsobem testují zájem televizních stanic. Podle konkrétních reakcí potom vznikají další epizody seriálů. Prioritou distributorů je americký trh, pro který probíhá prezentace nejdříve.

Dalším způsobem televizního obchodování jsou prezentační dny jednotlivých firem, stejně jako dny zaměřené na prezentaci konkrétních žánrů. Příkladem může být německý Beta screening, pořádaný v Mnichově společností MAYA či anglický BBC Showcase, který se koná každoročně v Brightonu. Kromě výše zmíněných způsobů prezentace existují ještě prezentační trhy jednotlivých států – například German screening, kde se

společně prezentují německé společnosti Bavaria, Telepool a ZDF, nebo jeho francouzská obdoba French screening.

Profesní organizace

Významnou roli v televizním průmyslu plní profesní organizace. Nejvýznamnější z nich, NATPE (National Associates of Television Program Executives), vznikla roku 1964. Pořádá každoroční konference v Las Vegas, zabývající se vývojem v oblasti televizního programování ve všech formách.

IFTA (Independent Film and Television Alliance), známá také pod názvem AFMA (American Film Marketing Association), byla založena v roce 1980. Posláním této neziskové organizace je šíření produktů nezávislého filmového a televizního průmyslu na světové trhy. IFTA tvoří podstatnou alternativu pro majors studia. Prvními členy byli distributoři a prodejní zástupci, soustředění kolem trhu s nezávislým filmem AFM (American Film Market), který se koná v Santa Monice v Kalifornii každoročně od listopadu 1981 a zahrnuje osm dní projekcí, seminářů a obchodních setkání. V průměru se jej účastní kolem sedm tisíc hostů z více jak sedmdesáti zemí světa. Postupem času se podařilo tuto asociaci rozšířit do celého světa. Sdružení distributorů nezávislé produkce čítá sto padesát členů z šestnácti zemí. Filmy IFTA získávají pravidelně ocenění na mezinárodních festivalech s nejvyšší prestiží (např. ZTRACENO V PŘEKLADU, 21 GRAMŮ, ZAMILOVANÝ SHAKESPEARE). Asociace vydává též řadu dokumentů a předpisů ovlivňujících trh. Definovala například terminologii, používanou při uzavírání smluv, a nadále se snaží tuto politiku rozšiřovat v zájmu sjednocení všech pravidel trhu. Sdružení též aktivně lobbuje u vlád jednotlivých států a mezinárodních organizacích, a snaží se tím ovlivnit produkci i distribuci.

FIAT/IFTA (International Federation of Television Archives) je profesní asociace, zabývající se spoluprací mezi televizními a multimediálními archivy a knihovnami. Je zaměřena na sběr, prezervaci a šíření audiovizuálních materiálů a souvisejících dokumentů. Byla založena v roce 1977 v Římě německou televizní stanicí ARD, anglickou BBC, italskou RAI a francouzským ústavem pro audiovizuální dědictví INA. V současnosti čítá sto osmdesát členů ze sedmdesáti zemí. Členem se může stát veřejná i komerční televizní stanice, audiovizuální archivy i společnosti zabývající se technickým zabezpečením. Cílem asociace je výměna zkušeností a předávání znalostí mezi jednotlivými členy, rozvoj audiovizuálních archivů, sjednocování pravidel archivního managementu, podpora vzdělávání aj.

EBU (European Broadcasting Union) sdružuje rozhlasové a televizní vysílatele. Jde o největší profesní sdružení v tomto oboru na světě se zaměřením na veřejnoprávní sektor. Unie čítá 72 aktivních členů v 52 zemích Evropy, Severní Afriky a Středního východu, dále pak 49 přidružených členů z 28 dalších zemí. Byla založena v roce 1950. Prostřednictvím svých členů vyjednává o vysílacích právech pro velké sportovní události, ošetřuje evropské televizní a rozhlasové sítě (Eurovision, Euroradio), organizuje programové změny, podporuje a koordinuje spolupráci, poskytuje technický, právní, komerční i strategický servis. Reprezentuje hlavně zájmy veřejných rozhlasových a televizních stanic a dalších evropských institucí, ale snaží se též úzce spolupracovat

s podobnými organizacemi na jiných kontinentech. Její hlavní kancelář sídlí v Bruselu. Podpora spolupráce mezi televizními společnostmi se projevuje hlavně v rozvoji a šíření vzdělávacích programů, dokumentů, podporou koprodukcí animovaných projektů, soutěžemi pro mladé muzikanty, tanečníky či scenáristy atd. Mezi členy EBU patří i Česká televize, která prostřednictvím této organizace nakupuje práva k pořadům, jako jsou například olympijské hry, fotbalové šampionáty atd.

Obchodní jednání

V případě obchodování s AVD kupující nenabývá dané dílo do vlastnictví. Jedná se pouze o postoupení práv k nehmotným statkům za přesně určených podmínek. Distributor pouze zapůjčuje hmotný substrát k užití. Prodávaná práva k AVD jsou práva k výtvorům duševního vlastnictví, které požívají celosvětově autorskoprávní ochranu. AVD je dílo souborné, které vytváří více autorů, je proto nutné vypořádání se všemi autory před jeho prodejem, což je záležitostí distributora.

Cena televizních pořadů je natolik vysoká, že si při jejich výběru musí každá televizní stanice určit své priority a zájmy. Každý nákupčí zná přesné dramaturgické potřeby dané stanice, a těm se snaží vyjít vstříc. Nákup pořadů podléhá jejich přednasazení televizním dramaturgem do předem stanovených slotů (časově a žánrově ohraničených oken ve vysílacím schématu). Tím lze předejít velkému množství odpadu pořadů, které později není možné využít. Zároveň je důležité mít neustále vytvořené programové zásoby, tzv. programovou knihovnu. Práva k pořadům se dnes nakupují přibližně s půlročním až ročním předstihem, proto je nutné stále počítat objemy hodin, kterými je nezbytné televizní vysílání vyplnit. S modernizací techniky se snižuje i mezičas, kdy se dostane pořad od distributora na obrazovku. Vzhledem ke zvýšeným požadavkům aktuálnosti se dnes jedná pouze o měsíce předstihu.

Vzhledem k odlišné dramaturgii je pro ČT snazší nakupovat na poslední chvíli, díky svému zaměření je totiž ušetřena konkurenčních soubojů o některé druhy pořadů. Nova s Primou nejprve vytvářely programové zásoby každá zvlášť, Prima se přitom snažila o minimální odpad, Nova nakupovala ve větších objemech, a tak se tomuto problému úplně nevyhnula. Situace se změnila v momentě, kdy se na trhu objevila servisní firma AQS, a.s. Ta začala nakupovat v roce 1998 pro televizi Nova a v roce 2000 i pro Primu. Došlo k vytvoření společné knihovny. Opětovné rozdělení trhu a přístřežení konkurenčního boje nastalo na jaře 2005, kdy Novu znovu koupila americká společnost CME. Spolupráce s AQS byla ukončena. Nova pověřila akvizicí svou servisní společnost Českou produkční, jež byla od prosince 2006 nahrazena společností CET 21. Prima zvolila též cestu samostatného akvizičního oddělení v rámci vlastní firmy.

Terestrická televizní práva, jimž podléhá obchodování všech tří celoplošných televizí na českém trhu, stojí až na konci dlouhého řetězce prodeje práv (copyrightu) audiovizuálních děl:

1. Theatrical rights – kinopráva.
2. DVD, Video rights – DVD, videopráva.
3. Cable pay per view – práva pro televize pay per view.

4. Cable rights – práva pro kabelové televize.
5. Satelit pay TV rights – práva pro placené satelitní televize.
6. Satelit free TV rights – satelitní volná práva.
7. Pay TV rights – práva pro placené televize.
8. Terrestrial free TV rights – terestrická práva volná.
9. All rights – multipráva, představuje souhrn všech výše zmíněných práv.

Distributoři

Distributory obchodující s terestrickými televizními právy lze rozdělit do šesti skupin:

1. Majors

Skupina největších společností s mnohaletou tradicí, jejichž vedení sídlí zpravidla v Los Angeles pro USA a v Londýně pro Evropu. Jedná se o velké americké společnosti, které nejen produkují a distribuují pořady, vlastní televizní stanice nebo celé sítě stanic, ale vyrábějí i velkofilmy ve vlastních studiích. Zabývají se nejen prodejem televizních práv, ale i ostatních souvisejících práv.

K jejich obchodním aktivitám patří i pronájem studií s plným produkčním a postprodukčním servisem. K jejich dalším obchodním aktivitám patří například merchandising. Uplatňují zvláštní obchodní režim. Silná a neotřesitelná pozice na trhu jim zaručuje výhody v prosazování vlastních práv. Mezi současné majors patří Buena Vista International (distribuuje práva Walt Disney Company), Metro Goldwyn Mayer, Sony Pictures Entertainment (založena 1918 jako CBC, později přejmenována na Columbia Pictures Corporation, v roce 1989 ji zakoupila korporace Sony), Warner Bros. Entertainment, NBC Universal (vznikla fúzí Universal Studios a NBC v roce 2004), Paramount, 20th Century Fox (součást Fox Entertainment Group).

2. Indies – Nezávislé produkční společnosti

„Indies“ (independent production companies) jsou malé nezávislé firmy, jejichž programová nabídka sestává z výrobků různých produkčních společností a distributorů. Často bývají překupníky práv, které nabízejí. Společnost stojí většinou na osobnosti jejího zakladatele a majitele. Nabídka bývá specifická osobnostmi, speciálními produkty, kvalitou. Problémem může být nestabilita na trhu, těžké postavení vůči konkurenci. Mezi společnostmi indies patří například: MTM, Carsey-Werner Company (uvedla na trh slavný sitcom THE COSBY SHOW), Vision Films, Porchlight, Myriad Pictures, Peakviewing aj.

3. Specializované distribuční společnosti

Pokud televizní stanice hledá specifický produkt, obrátí se na specializované distribuční společnosti orientované pouze na jeden druh zboží, většinou dle žánrového či formátového rozlišení. Například: Jetix (animované pořady), Parthenon (dokumenty), Australian Children Programms (dětské pořady), EMTV (dětské pořady), E!Entl. (pořady o životním stylu), Knight Ent. (pořady o vaření) aj.

4. Nezávislá producentská centra

Ostatní distribuční společnosti, které nemají žádnou zvláštní specializaci, ale díky dobré pověsti a tradici zaručují nakupujícímu kvalitu. Jedná se často o společnosti s mnohaletou tradicí. K nalezení jsou spíše v Evropě, na americkém trhu je jich málo (Američané spíše zakoupí nápad či formát a sami ho aplikují na trh). Například: Bavaria, Telepool, Endemol, Distraction formats aj.

5. Překupní společnosti

Společnosti nakupují produkty s multiprávy. Audiovizuální díla pak opatří jazykovou verzí pro dané teritorium a prodávají práva postupně (dle řetězce). Někdy se jim daří zakoupit i blockbustery, a proto se pak snaží uplatňovat podobnou politiku jako majors, to znamená prodávat po tzv. balících (zakoupení jednoho atraktivního titulu obnáší zároveň i koupi několika méně atraktivních pořadů). Například: Daro, Intersonic, MAYA, High Point, Powercorp, Indigo aj.

6. Televizní stanice

Televizní stanice vysílají na jednom či více programech, vyrábí vlastní pořady, koncipované s prvotním ohledem k vlastnímu vysílacímu schématu, přičemž už ve fázi zrodu projektu pomýšlí na jeho další uplatnění. Často disponují vlastním distribučním oddělením, které se stará o další prodej a propagaci pořadů jak v daném teritoriu, tak v zahraničí. Například: ZDF, RTL, BBC, ČT (Telexport), TF 1, Beyond, ABC Australia, CBC Kanada, Channel 4, Discovery aj.

Smluvní ujednání

Po ukončeném dramaturgickém výběru pořadů a prvotním kontaktu s distributorem přichází na řadu zásadní část celého nákupu, obchodní jednání o ceně a podmínkách nákupu. V některých případech jednání mohou trvat i déle než rok, zvláště pokud se jedná o velké společnosti a televize požadují velké objemy pořadů. Distributor má dnes možnost vycházet z analýzy televizní stanice, pro kterou prodává své zboží. Podíl stanice na trhu v daném teritoriu, cílová skupina i další faktory slouží jako podklady pro volbu jeho cenové politiky. Existují mediální agentury, které se zabývají monitorováním teritorií a vyhledáváním informací pro distributory. Nové společnosti nezbuzují důvěru a jsou podrobeny důkladnému šetření. Zároveň každý distributor stojí o nově přichozí stanice v daném teritoriu, stoupá tak konkurence, a lepší se tím cenová pozice distributora.

Každá smlouva má svá specifika a náležitosti. Obsahuje zpravidla podrobné informace ohledně určitého uskutečňovaného obchodu, v případě obchodu s AVD pro free TV rights bývají její náležitosti často velmi podobné, přesto si každá distribuční společnost vytváří prvotní návrh smlouvy sama. Nebývá zvykem, že by s návrhem smlouvy přišel kupující. Vzhledem ke spěšnosti uzavření obchodu (aktuální uvedení pořadů v co nejkratším možné prodlevě po uvolnění práv pro dané teritorium) dochází nejprve k uzavření tzv. deal mema a smlouva samotná přichází na řadu později. Deal memo, nazývané též *short*

form (zkrácená verze smlouvy), dnes zčásti nahrazuje smlouvu a je vždy plně závazná do doby uzavření smlouvy. K uzavření smlouvy v její výsledné podobě dochází dnes někdy až po samotném odvysílání pořadu.

Obsahem deal mema bývají základní a nejdůležitější údaje: nákupčí-nabyvatel licence; distributor-poskytovatel licence, specifikuje kupované AVD, upřesňuje teritorium a druh práv, počet *runů* (počet možných odvysílání, cca dvě až tři), délku licence, poskytnutí jazykové verze a za jakých podmínek, forma předání hmotného substrátu atd. Deal memo též řeší případné sankce při jeho porušení, ale jen ty základní.

Obě obchodní strany se řídí vyjednanými podmínkami v deal memu, ale současně může začít jednání o smlouvě samotné (television distribution agreement, licence agreement). Smlouva řeší podrobněji některé body deal mema a zabývá se detailněji sankcemi v případě nedodržení všech daných podmínek.

Pokud mezi obchodujícími stranami dochází ke sporu, který je třeba řešit soudně, řídí se strany většinou rozhodným právem prodávajícího. Pokud dochází k nedodržení podmínek nakupujícím, ztrácí právo na odvysílání pořadu, licence mu skončí spolu s posledním odvysíláním nebo s ním distributor odmítne až do vypořádání vztahů obchodovat.

Co se týče poskytovaného materiálu, existují dvě možnosti: originální verze, kterou je nutné dále dabovat, či jazyková verze, která se většinou kupuje od toho, kdo jí vyrobil. Distributor může žádat vrácení všech materiálů zpět nebo jejich úplnou likvidaci. Jazyková verze nesmí být použita po uplynutí licenční doby, zůstává majetkem distributora, ale archivuje ji většinou televize, která ji vyrobila, či ta, která ji naposledy použila pro své vysílání. Pokud si koupí AVD další TV stanice, nová verze už se pro dané teritorium nevyrábí, televize si verzi prodají mezi sebou, její cena by neměla převýšit padesát procent pořizovacích výrobních nákladů.

Zprostředkování zahraničního pořadu televiznímu divákovi v jeho rodném jazyce představuje složitý proces. Většinový český divák odmítá číst titulky, preferuje dabing. Z těchto důvodů je devadesát devět procent převzaté televizní tvorby nutné v Česku dabovat. V poslední době se dabují i slovenské pořady, neboť slovenština z obrazovek postupně vymizela a mladší generace má problém jí porozumět. V současnosti využívají celoplošné české televize technologie kontinuálního dabingu, kdy se při opravách neopakuje znovu celá epizoda, ale jenom ta část, v níž herec udělal chybu.

Základním nosičem pro českou verzi bývá většinou analogová Beta SP (nebo Digi Beta). Originální verze musí být opatřena mezinárodním pásem, eventuálně hudební stopou. Distributor rovněž poskytuje kopii VHS s originálním mixem, dialogovou listinu či scénář a hudební listinu.

Distributor někdy klade podmínku kontroly konečného dabingu, vzor se posílá do zahraničí na schválení (*voice testy*); tuto podmínku uplatňuje například společnost Disney u animací.

Česká televize disponuje vlastním dabingovým studiem, které ale nepokryje veškerou její výrobu. Stejně tak jako komerční stanice je nucena obracet se na externí dabingová studia. U komerčních televizí, jejichž vysílání je postaveno na akvizičních pořadech, tvoří podíl zahraničních AVD někdy až šedesát procent vysílaných pořadů, přičemž čtyřicet procent tohoto vysílání tvoří premiérové tituly a šedesát procent reprízy.

Autorský zákon č. 121/2000 stanovuje povinnost zasílat hudební sestavy odvysílaných pořadů Ochrannému svazu autorskému (OSA). Na základě tohoto soupisu odvádí každá televize příslušné poplatky. Veřejnoprávní televize odvádí 1,3 procenta z hrubých příjmů ze zákonem stanovených televizních poplatků a 1,5 procenta z hrubých příjmů za vysílání reklam. U komerčních celoplošných terestrických televizí je autorská odměna vyjádřena procentní sazbou z hrubých příjmů (1 – 3,5 %), výše procentní sazby závisí na rozsahu užití repertoáru OSA ve vysílání.

Programové nasazení převzatého pořadu

Programová specifikace každé televizní stanice je definována v rámci licenčních podmínek. Televize si dopředu musí stanovit svoji strategii, programové zaměření, určit, koho chce svým programem oslovit (svoji cílovou skupinu), zvolit dramaturgickou specifikaci s ohledem na konkurenci i vlastní program. Všechny tyto náležitosti spadají pod oddělení programu a jeho dramaturgii. Základem programu každé televize je vysílací schéma, z něž vychází dramaturgická a skladebná tvorba programu a dílčí úkoly pro jednotlivé programové sekce.

Programová náplň každé televize sestává ze dvou zdrojů: vlastní tvorby a nákupu. Tento text se omezí pouze na problematiku nákupu převzatých pořadů. Výběr zahraničních pořadů musí naplňovat předem stanovené sloty podle délky a žánru, specifikovat cílové skupiny, zvolit jejich dramaturgické pojetí a pojmenovat je cenově. Finanční aproximace je důležitým bodem, určujícím cenové rozpětí jednotlivých slotů.

Pro vytvoření představy o struktuře televizního programu na určitou dobu dopředu, zpravidla na celý rok, slouží tzv. vysílací schéma. Samotným nákupům (i výrobě) musí předcházet detailní rozvaha, byť pak často dochází k flexibilním změnám v závislosti na potřebách televize.

Základem celého vysílacího schématu je pravidelnost, zejména u komerčních stanic. Schéma zohledňuje divácký rytmus, respektuje pravidelnost každodenního režimu většiny konzumenta. Pro něj pak přináší ve stejném čase den co den, týden co týden jeho oblíbený pořad.

Vysílací schéma sestává ze dvou základních os, horizontální a vertikální. Na vertikální ose bývají uvedené jednotlivé časy pořadů, sloty, které jdou za sebou a bývají žánrově rozlišeny. Týden je podstatnou jednotkou vysílacího plánu. U České televize tvoří hlavní časovou osu zpravodajské relace (10:00, 12:00, 14:00, 16:00, 19:00 a 21:00 hodin). ČT zachází s větším množstvím pořadů s relativně velmi krátkou stopáží než televize komerční, její programová nabídka je pestřejší. Komerční televize mají strukturu jednodušší, zaměřenou na masového diváka, většinou v hodinových programových blocích. Pro toho je potom snazší zapamatovat si časy jednotlivých pořadů. Struktura vysílání komerční televize vypadá často tak, že po celý pracovní týden od pondělí do pátku od 7. hodiny ranní do hlavní zpravodajské relace (Prima TV 19:00 hod., TV Nova 19:30 hod.) opakují (stripují) stejný druh pořadu. Většinou se jedná o seriálovou tvorbu. Seriál je vysílán každý všední den ve stejném vysílacím čase a divák si ho snadno zapamatuje; tato informace tvoří osu horizontální. Česká televize programuje vertikálně, Prima TV a TV Nova horizontálně.

Hlavní vysílací čas celého dne pak začíná v 19:00 hodin. Je to jediný čas, ve kterém se potkávají všechny televize a startují do nejatraktivnějšího vysílacího úseku celého dne (*prime time*) ve stejný okamžik. Víkendy mívají různorodější programovou náplň než všední dny, sváteční dny jsou naprosto odlišné, jejich program je tvořen s ohledem na typ svátku, roční dobu apod. V tyto dny lákají televize větší počet diváků, proto se snaží svůj program co nejvíce zatraktivnit. Pokud ve schématu najdeme o sobotním večeru zábavný pořad, můžeme předpokládat, že se totéž objeví i v následujícím týdnu. Pět pracovních dnů a dva dny volna jsou základem periodicity. Vysílací schéma je naplánováno obrysově na celý rok dopředu, televize potom připravují přesnější čtvrtletní plány, v nichž dochází k průběžným inventurám. K počátku každého čtvrtletí se mění nejen struktura programu, občas grafika či znělky. Televize reagují bezprostředně na chyby či nedostatky schématu z minulého období. Pružnost televizního trhu s sebou přináší potřebu permanentní inovace. Televize jako nestabilní médium je nucena zaručit divákovi částečnou jistotu právě pravidelným programem.

Dramaturgie programu vytvoří programové schéma podle strategie televizní stanice. Uvádění nových formátů a nákup pořadů probíhá přibližně s tříměsíčním předstihem. Na základě určených priorit naplňují dramaturgové zahraničních pořadů přidělené sloty. Díky tomu je možné předem určit objemy vysílaných hodin, jednotlivé žánry, typy pořadů, jejich stopáže, poté dané produkty vyhledat a zakoupit. Další možností je soustavné vyhledávání nových pořadů i formátů. V takovém případě se využít ve vysílacím schématu hledá později, eventuálně se změní schéma dle nových podmínek. Tyto dva postupy se často prolínají. Televize by měla mít vytvořenu programovou knihovnu, kam může sáhnout pro zásoby, pokud selže jiný pořad, či je nutné ho z jakýchkoliv důvodů vyměnit. Zacházení s knihovnou musí být velice promyšlené, zásoby by neměly být veliké z důvodu rizika následného odpadu. Každý pořad v momentě nákupu získává určitou licenci. Pokud není televize schopna licenci plně využít, pořad propadá a přichází finanční ztráta. Žádná z televizí se alespoň minimálnímu odpadu nevyhne (např. při obchodech s majory).

Dramaturgické požadavky k nákupům nových pořadů nemohou být vždy naplněny. Důvody mohou být absence volné licence, vysoká cena AVD, neodpovídající technická kvalita apod. Obchodování vyžaduje nutnou dávku flexibility. Výroba televizních pořadů je v současnosti omezena přesně stanovenou tzv. komerční stopáží (30, 50 a 90 minut). Nejedná se nikdy o přesně stanovenou délku, ale například 30 minut pořadu znamená ve skutečnosti pouhých 25 minut, dopředu je již počítáno s reklamní pauzou. V nakupovaných pořadech mohou způsobit problémy celovečerní filmy z důvodu nepravidelných stopáží, které nerespektují televizní nepsaná pravidla a často překračují devadesát minut. Ještě větší problém může znamenat nákup přímého přenosu sportovního pořadu. Zde není nikdy jisté, kdy pořad skončí, či nenastanou-li technické problémy, například přerušení spojení.

Dle dostupných pořadů jsou dále vytvářena měsíční schémata. Komerční televize jsou závislé na nákupu zahraničních pořadů, zatímco veřejnoprávní televize musí program ze zákona naplňovat vlastní tvorbou ve větším poměru. Toto schéma se předává s měsíčním předstihem reklamním agenturám a obchodním oddělením. Televizní stanice nabízejí již konkrétní pořady se synopsemi a časy na prodej reklamy. Měsíční schéma má v rukou

obchodníků důležitou roli, jelikož ve stejný okamžik je programová náplň k dispozici i konkurenčním stanicím.

Z hlediska strategie programování je tedy možné v tuto chvíli ještě zasáhnout do vysílacího plánu a provést změnu ve vlastní prospěch. Správné umístění pořadů do slotů je důležitým klíčem k úspěchu televizní stanice. Je nutné analyzovat, jaký má daný pořad ambice, jaké jsou možnosti jeho uplatnění. I sebeatraktivnější pořad může totálně propadnout, pokud bude nasazen ve špatném slotu a dni. Nedostane se tak ke svému divákovi, který jej očekává v jiném místě vysílacího schématu. Budování vlastní divácké základny a její následné udržení patří k základům televizní strategie hlavně z důvodů finanční efektivity. Zatímco veřejnoprávní televize naplňuje prioritu divácké rozmanitosti, televize komerční je nucena dbát na budování co možná nejširší divácké základny.

Programování pořadů (*scheduling*) a jejich skladba je důležitou součástí know-how televize. I na malém českém trhu dochází k bojům, především obou komerčních stanic. V posledních letech nezůstává pozadu ani veřejnoprávní médium. Snaha reagovat na program konkurence je dnes stále silnější. Problém se patrně ještě více umocní v momentě spuštění nových digitálních stanic.

Několik z užívaných pravidel: Skladba programu musí být pevná v základech, měla by klást důraz na pestrost a rozmanitost, být dobře konstruovaná, aby tak předešla programovému kolapsu. Cyklicky uváděné pořady zaznamenávají větší úspěch než solitéry. Důležité je i hledání a nasazení vhodných pořadů, které mohou koexistovat vedle sebe.

Pořady, stavěné vedle sebe ve schématu, mohou být: a) kontrastní (následný pořad je naprostým opakem pořadu předchozího, více uplatňuje ČT); b) návazné (příbuzné tematicky či žánrově, více uplatňují TV Nova, Prima TV).

Začlenění pořadu do vysílacího schématu je rovněž ovlivňováno konkurenčním programem. Obecně platí, že se v tomto ohledu televizní stanice snaží zaměřit na odlišnou cílovou skupinu (*counterprogramming* – např. romantika proti sportu). Snahou televizí je vysílání reklamní přestávky ve stejném okamžiku. Pokud se to podaří, nepřichází televize o své diváky. Riziko poklesu sledovanosti u méně zdařilého pořadu lze zmírnit jeho zařazením mezi pořady zaručenější. Pro okamžik, kdy se jedna stanice pokouší překlenout dva po sobě jdoucí pořady konkurence jedním pořadem s dvojnásobnou stopáží, je užíváno termínu *bridging*. Podobných způsobů nakládání s pořady v procesu *schedulingu* je celá řada.

Pro jednodušší zacházení s pořady se předem určuje nejvhodnější časový úsek. Do něj je pořad zařazen již před uzavřením obchodu, hlavně z důvodu cenové politiky. Cena pořadu pro prime time několikanásobně převyšuje cenu pořadu pro ranní vysílání.

Rozlišení časových úseků podle denní doby:

MOR	morning	(6:00 – 12:00 hod.)
AFT	afternoon	(12:00 – 17:00 hod.)
APRT	access prime time	(17:00 – 19:00 hod.)
PRT	prime time	(19:00 – 23:00 hod.)
LNT	late night time	(půlnoc a dále)

Dramaturgie využívá základní žánrové rozlišení:

a) vlastní tvorba a koprodukce:

1. hraná tvorba;
2. zpravodajství;
3. zábava, hudba, divadlo;
4. publicistika, dokument, vzdělávání;
5. sport – nákup licenčních práv na přímé přenosy; magazíny, pořady se sportovní tematikou vlastní tvorby;

b) akvizice (nákup):

1. české;
2. zahraniční.

Komerční televize často určité druhy pořadů (např. vzdělávací, náboženské magazíny či pořady pro menšiny) vynechávají, jejich diváci je nevyžadují. Často jde o pořady pro náročného diváka, tj. pro velmi úzkou, specifickou cílovou skupinu, které jsou ze zákona uspokojovány veřejnoprávním médiem.

Po vydání měsíčního schématu se vysílání dále upřesňuje. Proto je třeba vydávat podrobnější týdenní vysílací plán. Tento plán vychází s třítydenním předstihem, uvádí přehled všech pořadů s jejich přesným nasazením, časovým určením a zároveň zde jsou již specifikovány odhady objemů reklamy. Slouží také jako podklad pro přehledy televizních programů vydávané v tisku. Obchodníci a agentury si na základě nabídky rezervují pozice a časy ve schématu.

Tento plán také upřesňuje informace o pořadech, o tom, zda-li jsou uváděny v premiéře nebo v repríze, případný údaj o závadnosti titulu (viz zákon č. 231/2001 o provozování rozhlasového a televizního vysílání). Skladba programu též hlídá poměr domácích a zahraničních pořadů a procento evropské produkce požadované zákonem č. 231/2001 o provozování rozhlasového a televizního vysílání.

Po ukončení týdenního plánování přichází na řadu mikrostruktura televizního vysílání, určená denním vysílacím plánem. Výroba tohoto plánu musí být co nejaktuálnější, z čehož vyplývá, že se staví pouze s denním předstihem (s výjimkou víkendu). Má jednoznačnou, pevnou, nenarušitelnou strukturu (s výjimkou mimořádných událostí).

Vedle pořadů se v denním vysílacím plánu (DVP) objevují ještě další krátké formáty: self-promotion, reklama, teleshopping, na ČT dříve hlasatelé, dříve přestávky, znělky (*jingly*)... Mikrostruktura pak může vypadat například takto: 1. část pořadu – reklamní jingle – reklama uvnitř pořadu – reklamní jingle – self-promo – self-jingle – 2. část pořadu (konec).

Denní vysílací plán je závazný pro přípravu podkladů pro odbavovací pracoviště, odkud jsou pořady vysílány. Všechny pořady, kromě přímých přenosů, musí projít ještě projekcí, při níž jsou kontrolovány hlavně po technické stránce. Část pořadů je podle zákona č. 231/2001 o provozování rozhlasového a televizního vysílání též opatřena skrytými podtitulky; provozovatel s licencí má povinnost opatřit minimálně patnáct procent pořadů skrytými nebo otevřenými podtitulky pro sluchově postižené, provozovatel ze zákona musí těmito podtitulky opatřit až sedmdesát procent pořadů.

Odbavovací pracoviště pracuje s několika zdroji: příjem signálu z exteriéru (přímý přenos), příjem signálu ze studia, příjem pořadu z nosiče Betacam SP, Digi Betacam, příjem z počítače (zpravidla reklama a self-promo). Na konci odvysílání DVP vygeneruje směna zprávu o odvysílání a data, na jejichž základě bude měřena sledovanost.

Na základě výsledků sledovanosti prodává každá televizní stanice reklamu v časových úsecích mezi jednotlivými pořady. Jednotlivé stanice si také ověřují, které pořady diváka zajímají a které u něj naopak propadnou. Dle výsledků analýz poté mění svá programová schémata a snaží se produkovat pořady a programy v souladu s údaji o největší divácké sledovanosti. To platí hlavně u komerčních stanic. Zpětnou vazbu na své pořady ovšem získává i Česká televize, která na jejich základě může napravovat své chyby, například ve správném umístění pořadu do programového schématu. Sledovanost má svůj význam i u repríz. Repríza osvědčeného pořadu má často větší úspěch, než uvedení nového pořadu a zaručí televizi jisté ukazatele sledovanosti.

Elektronické měření sledovanosti bylo v České republice spuštěno v roce 1997. Až do roku 2001 se o tento průzkum starala agentura Sofres Factum. Zásadní proměna přišla v roce 2002, kdy byla spuštěna fáze „ostrého provozu“ po předchozích letech zaváděcích a zkušebních fází. Výzkum zajišťuje společnost Mediasearch a.s. a zadavatelem měření sledovanosti byla a je společnost ATO (Asociace televizních organizací – ČT, Prima TV, TV Nova). Každá televize má pak svoje oddělení analýzy pořadů, kde přes softwary filtruje pro sebe důležité informace a provádí další analýzy. Sekunda je základním časovým úsekem přesnosti vyhodnocování výsledků. Celkem se reflektuje 88 diváckých kategorií.

Závěrem

Historie nákupu audiovizuálních děl na televizním trhu v Česku sice sahá téměř až k samotnému počátku televizního vysílání, ale opravdový rozmach tohoto oboru nastal nejprve po roce 1989 a potom s příchodem nových televizních stanic s licenci, kdy se změnila struktura trhu v konkurenční prostředí. Obchod s terestrickými televizními právy pro audiovizuální díla se řadí až na konec prodeje práv AVD v celém distribučním řetězci, to ale neznamená, že by tím byla snížena jeho důležitost. Naopak teprve terestrickým uvedením AVD na televizní obrazovku se zpřístupní daný pořad největšímu možnému počtu diváků. Snahou televizních stanic je uvádět zahraniční pořady s maximální aktuálností. K tomu dnes dopomáhají nové technologie, rychlá přeprava materiálů a vzájemně budované vztahy mezi obchodující a prodávající stranou.

Rozdíly v nákupu pro veřejnoprávní ČT a komerční TV Novu a Primu TV jsou zřejmé jak díky finančním možnostem, tak i díky odlišné roli ČT ze zákona. Programová politika ČT není založena na zahraničních pořadech, převládá původní tvorba. Naopak programy komerčních televizí jsou doposud vystavěné hlavně na zahraničních pořadech. Tento trend ale postupně mění silná poptávka po původní české tvorbě. Teprve v posledních letech jsou zřejmé investice Novy s Primou do vlastní tvorby. Do budoucna je tedy pravděpodobné, že podíly zahraničních pořadů budou lehce klesat. Zřetelný je také úbytek tradičních filmů a seriálů, přičemž tradiční seriály jsou na ústupu hlavně však v Evropě. Konzervativnost českého diváka ale stále nahrává prověřeným českým programům

(týká se to filmů, seriálů i zábavných pořadů). V tuto chvíli se dá tvrdit, že akviziční monopol, který hrozil se vstupem komerčních stanic na teritorium v devadesátých letech, již pravděpodobně nepříjde. Konkurenční prostředí se vyostřuje stále více a s příchodem digitálních stanic bude každá stanice bojovat o svého diváka všemi dostupnými prostředky.

Mg.A. Martina Šantavá (1980)

Vystudovala FAMU, obor filmová a televizní produkce, absolvovala stáž na Leeds Metropolitan University ve Velké Británii, působila v akviziční společnosti AQS a.s. a v televizní společnosti FTV Prima.

(Adresa: martina.santava@seznam.cz)

Citované filmy:

The Cosby Show (Neema Barnette, Alan Smithee, Jay Sandrich ad., 1984), *21 gramů* (21 Grams; Alejandro González Iñárritu, 2003), *Zamilovaný Shakespeare* (Shakespeare in Love; John Madden, 1998), *Ztraceno v překlada* (Lost in Translation; Sofia Coppola, 2003).

SUMMARY

ACQUISITION OF AUDIO-VISUAL WORKS
ON THE TELEVISION MARKET IN THE CZECH REPUBLIC
AND THEIR JOURNEY TO VIEWERS

Martina Šantavá

While the history of the acquisition of audio-visual works on television market in the Czech Republic does extend back almost to the very beginnings of television broadcasting, the trade in such material did not take on its real dimensions until 1989 and beyond, when new licensed television stations came onto the scene and the market structure changed into a competitive environment. There are certain basic principles associated with differences between the ways that the public broadcaster Česká televize and the private stations Nova and Prima operate. Public television does not rely on the purchase of programmes because its priority is on the production of its own works. Commercial television stations, though, depend chiefly on the purchase of foreign programmes, at least in the first years of their existence. The broadcasting schedules of the commercial stations contain a high percentage of purchased foreign programmes for this reason, with fictional series dominating the programming. Creating an original television series is substantially more expensive than buying a finished product.

The acquisition of foreign television programmes is subject to certain basic criteria. In the first place, the programme must interest Czech viewers and take into account both current demand and the latest international trends. Each television station has its own image and, in the interest of maintaining that image, must select shows that correspond with it in terms of subject matter while fitting in with a sophisticated programming strategy.

A station's success is contingent upon its ability to respond immediately to changes in the market, competition, audience moods and current demand. The same cannot be said to apply as strictly to the public medium. Before deciding which foreign programmes to include in the broadcasting schedule, it is essential that the programming be carefully reviewed with respect to content. The programme has to reflect the programming selection of the given station. The station must factor in the size of the investment in purchasing, the terms of the license with respect to other programming content and the inventory of programming already on hand, and take into account purchasing terms and the time delay between the moment of purchase and the actual screening. Purchases generally take the form of distribution packages, so the station has to consider the volume of the purchase and the usage of all of the titles purchased. Marketing and sale of television programmes usually take place at specialised trade fairs, where station representatives have the opportunity to meet with several business partners in a brief period of time.

In recent years, Nova and Prima have clearly invested in creating their own products. Hence we are likely to see a modest decline in the proportion of foreign programmes in the future. At present, traditional serials, tele-novels and soap operas are increasingly being pushed out by newer television formats, primarily reality shows, game shows and docu-reality shows.

Translated by Alison Borrowman

*Rozhovor***Transformace Filmového studia Barrandov
po roce 1989****Úvod k bloku rozhovorů*

Pavel Strnad

Filmové studio Barrandov (FSB) bylo před rokem 1989 součástí státního podniku Československý film a podřízeno jeho Ústřednímu ředitelství. To rozhodovalo o přerozdělování finančních prostředků obíhajících v kinematografii. Do FSB plynuly především zisky z distribuce zahraničních filmů, uváděných Ústřední půjčovnou filmů. Systém státní kinematografie byl tak z velké části soběstačný a nezávislý na státních dotacích. Ústřední ředitelství bylo likvidováno k 1. lednu 1991, čímž se studio osamostatnilo.

Brzy po listopadu 1989 zde začaly organizační změny, které měly studio připravit na novou ekonomickou situaci. Ty byly zaměřeny na zefektivnění výroby, posílení orientace na zakázkovou činnost. Někdejší dramaturgicko-výrobní skupiny se měly postupně osamostatnit a přejít mimo strukturu FSB.

Na podzim 1990 vyšel z konkurzu jako nový ředitel FSB Václav Marhoul. Jeho vedení provedlo v průběhu roku 1991 redukci výrobního plánu i počtu zaměstnanců (z původních cca 2 300 na 700). Systém dramaturgicko-výrobních skupin byl zrušen.

Vedení FSB se rozhodlo pro privatizaci podniku českým kapitálem a k tomu založilo v roce 1991 akciovou společnost Cinepont, v níž mělo podíly celkem 23 filmařů a spolupracovníků FSB. Tento záměr se setkal s odporem jiné velké skupiny filmařů, sdružených především ve Filmovém a televizním svazu FITES (Věra Chytilová, Jiří Krejčík, Pavel Kačírek). Vláda České republiky přesto zařadila FSB spolu s Filmovými laboratořemi do privatizace a v roce 1992 byl privatizační projekt Cinepontu schválen. Privatizace byla podmíněna vznikem jedné akcie se zvláštními právy (tzv. „zlatá akcie“), která bude v majetku státu a bude mu sloužit jako nástroj umožňující vetovat nevýhodné změny stanov společnosti, nakládání s pozemky studia nebo zrušení společnosti.

Dále byla mezi privatizovaným studiem a Státním fondem ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie uzavřena obstaravatelská smlouva o užití autorských práv k českým filmům vyrobeným někdejšími státními filmy v letech 1965 až 1991, z jejichž prodeje byla činnost fondu financována. Barrandov zajišťoval jejich prodej za provizi.

Na počátku roku 1993 byla společnost Cinepont přejmenována na AB Barrandov, na počest zakladatele studia Miloše Havla. Probíhá restrukturalizace, společnost se dělí na autonomní divize řízené vrcholovým managementem. Vedení hledá vhodného zahraničního partnera.

Postupně se vytvářejí dvě skupiny akcionářů stojící proti sobě. Jejich spor vyvrcholí v roce 1994, kdy je Václav Marhoul odvolán z funkce generálního ředitele a nahrazuje ho architekt Jindřich Goetz. Akcionáři se následně dohodli na změně vlastnické struktury, která by umožňovala lepší

*) Z diplomové práce P. Strnada vybral a upravil Martin Švoma. Viz Pavel Strnad, *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999. Diplomová práce*. Praha : FAMU 2000.

řízení společnosti. O získání rozhodujícího podílu usiloval prostřednictvím producenta Jaroslava Boučka Václav Marhoul, dále pak Petr Prejda s Michaelem Kocábem a Theodor Pištěk s česko-švýcarským podnikatelem Václavem Sládkem. Zvítězil Václav Marhoul, který se spojil s finanční skupinou I. Silas a získal od ní půjčku na koupi 74 procent akcií. V listopadu 1994 se opět stává generálním ředitelem AB Barrandov, půjčku částečně splácí převodem 42 procent akcií na I. Silas. Sám si ponechává 32 procent, zaručující právo veta.

V roce 1995 však I. Silas na valné hromadě prosadila zvýšení základního jmění společnosti, k dalšímu zvýšení na téměř 200 milionů Kč došlo v roce 1996. Tím se zvýšil podíl nových vlastníků na 74 %, což jim umožňuje plnou kontrolu nad společností. V téže době kupují prostřednictvím společnosti Moravia Steel, na kterou převádějí i svůj podíl v AB Barrandov, většinový podíl ve Třineckých železárnách. K ručení za úvěr od České spořitelny využijí majetek a aktiva Barrandova.

V roce 1996 se AB Barrandov rozděluje na holding – zřizuje dceřiné společnosti Barrandov Studio (provoz ateliérů), Barrandov Biografia (produkce filmů) a Barrandov Panorama (správa nemovitostí). V téže době se dostává do ekonomických potíží. Pozdě odvádí Fondu národního majetku splátky za privatizaci i příjmy z prodeje českých filmů do Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie. V květnu 1997 je na valné hromadě odvolán z funkce ředitele AB Barrandov Václav Marhoul a nahrazen manažerem majoritních vlastníků Václavem Přerovským. Jako důvod se uvádějí špatné hospodářské výsledky.

Během roku 1997 probíhá jednání s ministerstvem kultury o vyrovnání dluhu vůči Fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ministerstvo se pokouší blokovat důležitá rozhodnutí „zlatou akcií“. Nakonec je v roce 1998 dohodnuto kompromisní vyrovnání a převod obstaravatelské smlouvy na Ateliéry Bonton Zlín.

Na přelomu století se zlepšuje hospodářská situace Barrandova, začínají tu ve větší míře natáčet zahraniční filmové produkce a přinášejí zisky.

Majoritní akcionáři hledají kupce pro svůj podíl v AB Barrandov. V této souvislosti se vedou další spory o platnost „zlaté akcie“. V roce 2000 ji Obvodní soud pro Prahu 2 označí za neplatnou od samého počátku. K prodeji většinového podílu však nedochází.

Majoritní vlastník Moravia Steel likviduje holding a ponechává jako nástupnickou společnost Barrandov Studio.

V roce 2004 společnost splácí poslední privatizační splátku Fondu národního majetku. V téže době vykupuje Moravia Steel poslední významný podíl akcií (20 procent) od producenta Miroslava Voštiara. Od roku 2003 investuje na Barrandově do výstavby nových ateliérů a veřejně deklaruje, že si chce studia ponechat ve svém vlastnictví.

Rozhovor

CHTĚL JSEM Z BARRANDOVA UDĚLAT KRÁSNOU A BOHATOU NEVĚSTU

Rozhovor s Václavem Marhoulem

Martin Švoma

Václav Marhoul (*1960) absolvoval Střední průmyslovou školu filmovou v Čimelicích a obor produkce na FAMU (1984). Později působil jako produkční divadla Sklep a v produkčních profesích ve Filmovém studiu Barrandov. S Tomášem Vorlem produkoval filmy PRAŽSKÁ PĚTKA (1988) a KOUŘ (1990). V listopadu 1989 vedl na Barrandově stávkový výbor a Občanské fórum, na podzim 1990 se stal ředitelem studia, v letech 1991–1992 se podílel na jeho privatizaci. Z funkce ředitele společnosti AB Barrandov byl definitivně odvolán po sporech s novými vlastníky v roce 1997. V současnosti vlastní společnost Silver screen, v níž realizoval a sám režíroval film MAZANÝ FILIP (2003) podle vlastní divadelní hry. Je spoluzakladatelem výtvarné skupiny Tvrdohlaví.

* * *

Vaše působení na Barrandově by se dalo rozdělit do tří etap. První představují léta 1990 až 1993, kdy jste byl ředitelem ještě státního filmového studia, druhou léta 1993 až 1994, od privatizace po vaše první odvolání z funkce ředitele, a pak návrat v roce 1994, po kterém jste ve funkci pracoval až do druhého odvolání v roce 1997.

Já bych to ještě doplnil o čtvrté období – všechna ta léta, která jsem na Barrandově strávil do roku 1990. Jednak jako zaměstnanec, asistent a zástupce vedoucího produkce v letech 1984 až 1986 a pak i na volné noze, když jsem později produkoval filmy Tomáše Vorla PRAŽSKÁ PĚTKA a KOUŘ, jehož přípravy přerušil listopad 1989. Říkám to proto, abych zdůraznil, že v roce 1990 to nebyl nástup nějakého cizího člověka do funkce ředitele.

Ředitelem Barrandova jste se stal poté, co jste tam v listopadu 1989 vedl stávkový výbor.

Já jsem tehdy na shromáždění zaměstnanců vyskočil na pódium a vyzval jsem je do stávky. To nikdo jiný neudělal. Bylo to vlastně poprvé, co jsem „šéfoval“ Barrandov. Stalo se to 22. listopadu 1989.

S jistou nadsázkou by se tedy dalo říci, že jste tak „odstartoval“ samotný počátek cesty k privatizaci Barrandova.

To tedy hodně přeháníte! Ještě 23. listopadu příběhla na setkání zaměstnanců hysterická maskérka, která křičela, že na Prahu jedou tanky, že nás rozstřílí na hadry a utopí v krvi. Měli jsme tehdy úplně jiné problémy, někteří chtěli z ateliérů utíkat, vystupovali ze stávkového výboru. Vyděsila je představa, že se budou v Praze stavět barikády. Já jsem ve funkci vedoucího stávkového výboru a šéfa Občanského fóra setrval jen dva měsíce. Chtěl jsem dělat film. A taky jsem ho dělal – s Tomášem Vorlem jsme natáčeli KOUŘ. Skončili jsme v květnu 1990. Pak mi zavolal Zdenek Sirový z FITESU, a snad díky mému kreditu z období revoluce a snad taky kvůli tomu, že si mě zařadili jako radikála, který bude schopen provést změny a nebát se, mi nabídl post ředitele Barrandova. Já jsem to ale odmítl.

Pak jste se ale zúčastnil konkurzu.

Zdenek Sirový mi pak volal dost často a trpělivě. Nakonec mě zlomil, takže jsem souhlasil, ale jen za předpokladu, že se vypíše konkurz. Oni mě totiž chtěli původně do té funkce jmenovat jen tak. Tenkrát ještě existovalo Ústřední ředitelství Československého filmu, pod které všechny podniky spadaly, vedl ho náměstek jménem Pivoda. Ten by mě do funkce po dohodě s FITESEM jmenoval. A to se mi nelíbilo. Nakonec byl konkurz vypsan, přihlásili se dva další kandidáti, z nichž jednoho později, jak já říkám, „osvítíl zdravý rozum“, takže odstoupil. Oba byli vedoucí produkce, jeden z nich byl Petr Čapek, můj šéf z filmu PAPILIO. Zúčastnili jsme se tedy konkurzu jen dva.

V té době už bylo jasné, že model kinematografie se musí změnit a že to zasáhne i Barrandov. S jakými představami o budoucnosti jste nastupoval do funkce?

Já jsem se s těmi představami nikdy netajil. Nejen na Barrandově, ale i v Občanském fóru a jinde. Tenkrát bylo zvykem vést všude veřejné diskuse a já jsem vždycky říkal, že Barrandov má přezaměstnanost, že vyrábí ideologické filmy a tak dále, a že se to musí změnit a počet zaměstnanců snížit. Říkal jsem to i na konkurzu. Na rozdíl od mého protikandidáta, který byl vybaven různými papíry a grafy, jsem tam seděl bez ničeho a mluvil jsem spatra dvě hodiny. Mou výhodou byla mnohaletá konkrétní zkušenost. Věděl jsem, jaký druh lidí tam funguje. Není pravda, co mi později předhazovali, že jsem vyhodil „profesionály“. Tihle barrandovští „profesionálové“ mi dlouho pili krev, nezažil jsem snad línější a neschopnější lidi. Barrandov jsem nepovažoval za nějaké centrum lidských a řemeslnických divů. Zažil jsem v jednotlivých dílnách lidi, kteří poctivě pracovali, ale i ty, kteří na to úplně kašlali. Osvětlovače, kteří nechtěli pracovat, byli naprosto neochotní vyhovět režisérovi. Všechno byl pro ně problém. Kazili nám filmy. Vzpomínám si na natáčení povídky „Směr Karlštejn“ z PRAŽSKÉ PĚTKY, kdy jsme točili v lese jeden složitý záběr a já jsem dal přivést na plac oběd o dvacet minut později. Osvětlovači se neuvěřitelně rozzuřili a jejich šéf, odborář, strčil do polévky teploměr, řekl, že je o dva stupně studenější, než je předpis, a že oni odmítají pracovat. Tak jsem

jim řekl, ať se sbalí a jedou do Prahy, že už je nechci vidět. A byl z toho průšvih, ne pro mě, ale pro ně, protože se jednalo o vyloženou buzeraci. Byli tam řidiči, kteří rozhodovali o tom, kdy bude konec směny, stavba, která nebyla schopná rychle zatlouct hřebík. Z tohoto pohledu ta moje nenávisť – a já se nebojím to slovo použít, mám na mysli nenávisť k té lenosti a tuposti – byla tak obrovská, že jsem opravdu nebyl v zajetí sentimentu.

Nechci říct, že byli takoví všichni. Našlo se tam mnoho schopných a nadaných. Ale rozhodně jsem Barrandov neviděl černobíle. Barrandov byl složitý problém.

Abych to dokončil – nikdy jsem se s těmi názory netajil. A všichni to sice rádi poslouchali, ale nikdo ve skutečnosti nevěřil tomu, že se to stane. A pokud se to stane, že se to bude týkat právě jeho. Spousta mých známých a kamarádů předpokládala, že je z toho jaksi vynechám. Jenže já jsem to realizoval stylem „padni komu padni“. Osobní vztahy nehrály žádnou roli. A to byl pro mnoho lidí šok. Měli pocit, že jsem je zradil, že právě oni měli zůstat. Dneska už to nikomu zas až tak zvláštní nepřijde, že se propouští, ale tehdy se psal rok 1991! Pro spoustu lidí to bylo něco nepředstavitelného.

Už tehdy se začal rodit privatizační projekt?

Kdepak, to skáčete moc dopředu! Musíte si uvědomit, v jaké situaci Barrandov v té době, na přelomu let 1990/91 vůbec byl. Od 1. ledna 1991 se rušilo Ústřední ředitelství Československého filmu, a tím pádem se rozpadla veškerá ekonomická struktura filmové výroby. Do té doby to fungovalo tak, že veškeré příjmy z jednotlivých podniků šly na Ústřední ředitelství a všechny peníze se přerozdělovaly zase zpátky. I z Ústřední půjčovny filmů, která už tehdy distribuovala americké filmy, všechny zisky končily tam. Barrandov měl z toho ročně 300 milionů korun, což by i na dnešní dobu byly velké peníze. V přepočtu na dnešní ceny by to bylo kolem miliardy korun určených na výrobu filmů. A to všechno, ze dne na den, 1. 1. 1991, skončilo! Nikdo neměl ani korunu. Místo miliardy nebylo nic. Nebyla jediná koruna nějaké státní dotace.

Takže úplně prvotní ekonomická transformace Barrandova, ta nejkrvavější a nejbolestivější, byla daná obyčejným selským rozumem. Ve chvíli, kdy zaměstnáváte 2 700 lidí a nemáte peníze na výplatu, máte opravdu problém. Je leden a vy nemáte v kotelně uhlí a nemáte čím topit. Máte ve výrobě pětadvacet filmů a nejsou na ně peníze. Tahle první fáze trvala celý rok 1991. Došlo k propouštění, ke zrušení filmů ve výrobě. Já jsem nechal dokončit jen osm, ty, které byly skoro hotové. A jen jeden film jsem povolil do výroby od začátku, a to byla OBECNÁ ŠKOLA Honzy Svěráka. Jinak nic. Propouštění proběhlo v březnu a odešlo 1 700 lidí. To by i dneska vzbudilo poměrně velkou mediální pozornost, myslím propustit tolik zaměstnanců. Faktem zůstává, že se mi podařilo radikálně snížit náklady, zrušil jsem služební auta, předplatné novin, šetřili jsme na všem.

Tím se ovšem nic nevyřešilo, bylo třeba odněkud sehnat peníze na provoz a výrobu. I kdybyste Barrandov zavřel a nebyla tam ani noha a nesvítla by tam ani jedna žárovka, tak jen na temperování budov a na účetních odpisech by to stálo pořád 100 milionů ročně. Z toho vyplynulo, že Barrandov musí zapomenout na svou tradiční roli producenta českých filmů a celá strategie se musí přesunout na poskytování zakázkových služeb. Ale otázka byla komu. Tradičním zákazníkem byli Němci, hlavně Bavaria film, jenže

Německo se sjednotilo a Němci zdědili Babelsberg, celou bývalou DEFA. Neskromně se domnívám, že moje tehdejší úvaha byla správná – Němci k nám chodit už nebudou, protože budou v rámci národní pospolitosti prosazovat Babelsberg, musíme se orientovat na anglosaský svět. Nechal jsem tehdy vyrobit Vládou Michálkem a Martinem Dubou vůbec první showreel Barrandova a s ním se uskutečnila první cesta do USA, kde tehdy nikdo nevěděl, kde Barrandov je. Někteří chytřejší mluvili o Švýcarsku. Teprve v listopadu 1991 vykázal Barrandov první účetní zisk a vyhrabal se z toho úplně největšího hnoje.

A tehdy byla vládou vyhlášena tzv. velká privatizace. Vláda vypracovala seznam tzv. první vlny a Barrandov tam byl zařazen. To nebyl výmysl od nás, ani od nějakých spekulantů. O tom rozhodl stát v osobě Klause, Kočárníka, Dyby atd., naprosto direktivně. Žádná diskuse se na tohle téma nevedla. Zařadili nás na jeden seznam s ČKD Praha, Škodou Mladá Boleslav a stovkou dalších velkých podniků. Otázka už byla jen jak to provést. Já jsem tehdy nějak naprosto podvědomě, aniž bych k tomu měl důvod, nevěřil kupónové privatizaci. Měl jsem zkušenost, že domluvit se na něčem ve vedení i s deseti lidmi je problém, natož kdyby těch lidí bylo deset tisíc a většina by jich o filmu nic nevěděla.

Na kom záleželo, jaká forma privatizace bude zvolena?

Na vedení podniku. To muselo ze zákona způsob privatizace navrhnout. Na výběr byla kupónová metoda, prodej zahraničnímu partnerovi nebo tzv. přímý prodej českým, respektive československým občanům. Tato cesta měla pravidlo, že se prodávalo jen za účetní cenu. Někdy to byla výhoda, jindy nevýhoda, protože existovaly majetky, jejichž tržní hodnota byla hluboko pod hodnotou účetní, a naopak. To byl i případ Barrandova, jehož tržní hodnota byla nepoměrně vyšší. Účetní hodnota byla 500 milionů korun a byla jasně určená zákonem o účetnictví. Takže vést diskusi o tom, jak mohl někdo koupit Barrandov „pod cenou“, je bezpředmětné. Bylo to na základě platných zákonů a asi bych byl na hlavu, kdybych s tím nesouhlasil, když to bylo výhodné.

My jsme tedy rozhodli o privatizaci přímým prodejem, ale musela to ještě schválit vláda, ministerstvo kultury a Fond národního majetku. A dalších asi patnáct institucí. Celé to trvalo tři čtvrtě roku. A teprve když to všichni schválili, začala ta obrovská bitva o to, jak to vlastně prakticky koupit. Založil jsem za tím účelem společnost Cinepont, později AB Barrandov a dopustil jsem se té chyby, že jsem byl demokrat a všem jsem dal stejný podíl jako sobě, což se nakonec obrátilo proti mně. Nicméně já nechtěl, abychom si vypůjčili od banky a zaplatili Barrandov jednorázově, protože bychom zbankrotovali. My jsme půl miliardy neměli a Barrandov nemohl v dohledné době takovou částku vyprodukovat. Horko těžko jsme dali dohromady milion, abychom měli na zákonem stanovené základní jmění akciové společnosti. Proto jsem vyjednal na vládě a na Fondu národního majetku, aby se kupní cena splácela po dobu deseti let bezúročně, s dvouletým odkladem na začátku. Samozřejmě, mohl jsem, jako tehdy spousta českých grázlů, jít do banky a půjčit si 500 milionů s tím, že už to nikdy nikdo neuvidí. A tomu, kdo by ten úvěr podepsal, dát z toho dvacet. Byl to Divoký západ, ve kterém jsem, troufám si říct, hrál podle pravidel. Při jednání na vládě jsem měl tu výhodu, že jsem mohl dokázat, že stávající management už s Barrandovem něco udělal, *de facto* ho zachránil a myslí to

s ním vážně. Ale proti mně stála celá umělecká fronta FITES, která změněnou situaci po listopadu vůbec nepochopila.

Jak došlo k tomu, že se postoj FITESU k vám tak změnil?

Jeden důvod jsem zmínil už dříve: spousta lidí nevěřila tomu, co jsem říkal. A pak, bylo mi tehdy devětadvacet let. Oni si možná i mysleli, že když jsem tak mladý, udělají si ze mě kašpárka, který bude poslouchat jejich příkazy. A že mě ani ta funkce neopravňuje dělat nějaká velká rozhodnutí. Ale to opravdu hodně špatně odhadli a podcenili mě. Mnohokrát jsem byl na FITESU na koberečku. Dodnes mám v paměti, jak si mě jednou pozvali na schůzi do Domu železničářů na Náměstí míru, abych se tam zpovídal jako před inkvizicí. Představte si pět set lidí v sále a všichni na vás křičí, jste veřejný nepřítel číslo jedna a nejrady by vás lynčovali, nebo defenestrovali na Mírák. To bylo docela drsné. A přitom jsem se opravdu snažil, třeba u těch výpovědí, situaci všem trpělivě vysvětlovat. Nepodepsal jsem najednou tzv. od zeleného stolu sedmnáct set výpovědí, ale všechny ty lidi postupně osobně oslovil – samozřejmě po skupinách – a všem jsem řekl do očí, jaký je stav věcí a že jiné východisko nevidím. A pokud mají jiný nápad, jak vydělat na své platy, aby mi ho navrhli. Ale většinou stáli jako zařezaní. Někteří se mi ještě smáli, protože ve mně vůbec neviděli ředitele. Měl jsem džíny a ruksak na zádech, a oni byli zvyklí na ta tlustá komunistická prasata, která jezdí šestsetřináctkou a nemůžou dát ani stehna k sobě. Já jsem jezdil na Barrandov autobusem. To vůbec nedokázali pochopit. Smáli se mi tenkrát lidé z Dermacolu, když jsem jim říkal, že konkurence na trhu bude obrovská a že bychom mohli zkusit vyrábět léčebnou kosmetiku. A to je dneska docela dobrý byznys.

Jaké byly poměry mezi akcionáři Cinepontu, později AB Barrandov? Obecně se tvrdí, že tam vznikly dva zneprátelené tábory, jeden kolem vás, prosazující mezinárodní servis, a druhý kolem vašich odpůrců, kteří byli údajně orientovaní spíše na domácí projekty.

To není přesné. Co se týče výrobní náplně, byli jsme všichni zajedno. Bylo evidentní, že Barrandov může vydělat jen na zakázkových službách. Ale taky jsme chtěli dělat české filmy a dělali jsme je, přestože jsme dávali peníze jen do tří až čtyř projektů ročně a přestože jsme neustále čelili obviněním, že žádné neděláme. Na některé z nich jsem dodneska hrdý. Třeba na KRVAVÝ ROMÁN Jardy Brabce, za který jsem se pral a prosadil jsem ho. Takový film by dneska vůbec nevznikl! Stejně jako ZÁHADA HLAVOLAMU od Petra Kotka nebo DON GIO bratrů Cabanů. Když jsem v roce 1997 odcházel, nechal jsem si vyjet seznam. Za těch sedm let jsme se koprodukčně podíleli asi na třiceti českých filmech. A některé jsme platili vyloženě ze svého.

V tom tedy problém nebyl. Nicméně jsme měli jinou koncepci řízení. V životě obecně poznáte dva druhy lidí. Jedni nevědí, co je čeká za rohem, a mají to rádi, a druhí za ten roh raději nejdu, protože to nesnáší. Já patřím k těm prvním. Baví mě riskovat a něco zkoušet. Když to převedeme do teorie řízení, první typ sází na individualismus, osobní zodpovědnost, vlastní rozhodování. Druží jsou rádi v jakémsi stádu, kde ta odpovědnost není adresná.

Ve chvíli, kdy jsem řekl, že Barrandov bude decentralizován, což v lidské řeči znamená, že nevíme, co bude za rohem, a že se podnik rozdělí na 16 divizí, z nichž každá bude operovat sama pod svým jménem a s vlastním bankovním účtem, a kdy každý ředitel bude zodpovědný sám za sebe, s tím, že se funkce náměstků zruší, nastal u druhého typu lidí problém. Taky část akcionářů, kterých bylo 26, tvořili právě ti náměstci. Představte si, že předstoupíte před akcionáře a řeknete jim, že jim zrušíte funkce. Ale jiná cesta nebyla, Barrandov začal po těch dvou letech zamrzat. Bylo potřeba jej zefektivnit a změnit strukturu řízení. A taky bylo potřeba, aby ti lidé přijali Barrandov za svůj. Řídící pracovníci musí mít pocit, že pracují pro sebe. Principy decentralizace tu nechci popisovat, je to příliš složité. Důležitější je druhý problém, který nastal a který jsem si neuvědomil.

Předstoupil jsem před ně a přednesl jsem jim – ve svých třiceti letech – svou vizi, že za deset až patnáct let z toho studia opravdu něco uděláme. Patnáctiletý plán. Jenže mi nedošlo, že některým z nich je přes padesát let. Pro ně to bylo pozdě. A někteří začali přemýšlet. Chtěli prodat a mít peníze.

Zatímco já jsem chtěl budovat a stavět. Přes jasně vyjádřený odpor jsem pak strašlivou silou vůle tu vizi prosadil na valné hromadě, která se konala v jedné hospodě na Zlíchově. Trvalo to celý den a já celou dobu bojoval proti většině. Nakonec jsem vyhrál, přesvědčil jsem je. Nebo jsem si to aspoň hloupě myslel. Za týden jsem odjel na Šumavu číst nějaké scénáře. A oni mě zatím sesadili. To bylo na jaře 1994. Vrátil jsem se na Barrandov a zavolali mi Theodor Pištěk s Miroslavem Ondříčkem, kteří byli mluvčími těch „renegátů“, a pozvali mě do restaurace Reykjavík v Karlově ulici. Tam mi řekli, že bylo rozhodnuto o mém odvolání, že to dostanu v pondělí písemně na stůl a že mám čtyřicet hodin na opuštění Barrandova.

Kdo další byl mezi „renegáty“?

Většinu těch lidí nebudete znát. Byl mezi nimi třeba Petr Prejda, ale i Miloš Forman. Každopádně toho pak zejména Pištěk s Ondříčkem litovali a Mirek se mi za to čas od času omlouvá dodnes. Oni sice byli akcionáři, ale vlastně na Barrandově nikdy ve vedení nepracovali, neměli ode mě informace. Já udělal chybu, že jsem s nimi málo komunikoval. Byl jsem strašně přepracovaný, pořád jsem seděl v kanceláři, a při tom všem jsem zapomněl, že je třeba dělat taky politiku. Zatímco mí nepřátelé politiku dělali neustále.

Proč jste se tenkrát nevzdal?

Pochopil jsem, že mým protivníkům jde o peníze, ne o budoucnost Barrandova. Takže pokud seženu peníze a chytře se to naaranžuje, podaří se mi koupit jejich podíly. Začal jsem obcházet všechny banky. Ale jelikož jsem nikomu nenabídl úplatek, a ani by mě to nenapadlo, žádná banka mi – „překvapivě“! – nepůjčila. Přitom to byla zlatá doba Soudků a Stehlíků.¹⁾ Vzpomínám si, jak jsem byl jednou u Václava Havla na diskusi ve vile

1) Lubomír Soudek byl ředitelem a šéfem představenstva Škody Plzeň od roku 1992 až do odvolání v únoru 1999. O rok později byl obviněn z nezákonných finančních transakcí, které se týkaly údajně nevýhodných úvěrů Soudkově firmě NERo, poskytovaných z prostředků Škody Plzeň. Tyto půjčky měly v letech 1995 až 1996 dosáhnout 300 milionů korun. Vladimír Stehlík, v 90. letech šéf ocelářského podniku

Amálce, kam byli pozváni kapitáni českého průmyslu – bylo jich asi čtyřicet, ředitelé největších podniků v Čechách. A Vašek se nás ptal, v čem spatřujeme největší problém. Já jsem řekl, že nemůžu sehnat dobrý úvěr a že na trhu nejsou peníze. Tenkrát tam stál právě Lubomír Soudek a přede všemi se mi vysmál, že jsem úplný idiot a neschopný manažer, když si neumím sehnat finance. To byla hrůza. Přišlo mi, že mě všichni považují za pitomce. Teprve pak jsem se dozvěděl, jak to dělal on – převáděl mezi svými firmami stovky milionů a banky obelhával.

Po nějaké době jsem potkal jednoho architekta, který pracoval pro finanční skupinu I. Silas, byla to leasingová skupina ze severní Moravy. Poradil mi, že oni by mi ty peníze mohli půjčit. Tak jsem se s nimi sešel a opravdu jsme si plácli – půjčili mi 147 milionů. Pak jsem najal producenta Jaroslava Boučka, který se začal tvářit, že má peníze, a nabízet těm mým nepřítelům, že jejich akcie odkoupí. Tak se taky stalo. Zároveň jsme měli uzavřenou smlouvu, že veškeré nakoupené akcie po šesti měsících – abychom neplatili daně – převede na mě. Už předtím na mě smluvně převedl hlasovací právo. Tak jsem koupil všechny své nepřátele, s výjimkou Ondříčka, Pištěka, Formana a dalších, kterým o peníze nešlo a kteří dodnes zůstali – spolu se mnou – minoritními akcionáři.

Pak jsem sezval valnou hromadu a jako v hloupém americkém filmu jsem jim řekl, hoši, já vlastním 75 procent a vy máte všichni padáka! Nešlo o pomstu, ale o něco, co bylo třeba udělat, aby mi podruhé nevrátili kudlu do zad. Jedna věc je odpouštět a druhá nezapomínat. Já jsem jim všem odpustil, ale zároveň jsem nikdy nezapomněl.

Zdá se, že projekt Barrandova byl pro vás opravdu důležitý.

Věnoval jsem mu sedm let života. Každý den. Je to moje dítě. Já nejsem spekulant, ale entuziasta. Mým velkým vzorem byl Miloš Havel. Měl jsem fotku starého barrandovského vedení na stěně v kanceláři. Četl jsem Havlovu knihu o zakládání Barrandova.²⁾ Neskromně jsem se považoval za jeho následovníka. A kapitalismus mě strašně bavil. Takový ten bafovský, kdy člověk usilovně pracuje a dělá strašně moc pro budoucnost. Lidé mě neustále podezírali a napadali v novinách, že rozkrádám Barrandov, že rozprodám pozemky. Uplynulo sedmnáct let od privatizace a nic rozprodáno a rozkradeno není. Ani noví majitelé, ke kterým mám velké výhrady, Barrandov nerozprodali a nerozkradli. A dnes už naštěstí nikoho takové věci ani nenapadají.

Je hrozně těžké čelit pomluvám. To je, jako když vám je deset let a někdo napíše křídou na zeď vašeho domu „Martin kouří“. Ačkoli to není pravda. A přečte si to váš otec a vrazí vám facku a ptá se, jak je to s tím kouřením. A prohledává vám kapsy a vy máte jen slzy na krajíčku a pocit nespravedlnosti. Cítil jsem jako strašnou nespravedlnost, že mě i lidé, jejichž filmů jsem si vždycky vážil, odsuzují a panuje mezi nimi totální presumpce viny. Dodnes si někteří myslí, že jsem člověk úplně bez skrupulí, kterého zajímá jen

Poldi Kladno, kterému je připisována vina za jeho úpadek, byl později spolu se svým synem Markem Stehlíkem obviněn ze zneužívání informací v obchodním styku a porušování povinností při správě cizího majetku, když neoprávněně vložili část majetku oceláren do nově založené firmy Poldi Steel. Škoda byla vyčíslena na více než 300 milionů korun. (Podle zdrojů ČTK a *Hospodářských novin*.)

2) Václav Maria H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha: NLN 1993.

majetek. A já jsem s tím musel žít. Člověku se nežije dobře jako veřejnému nepříteli. Nebyl den, aby mě v novinách někdo nějakým způsobem nenapadal. Samozřejmě, později to všechno utichlo. Ukázalo se, že to není pravda, že Barrandov je schopen fungovat, že přicházejí zahraniční zakázky, měli jsme zisk.

S jakými záměry podle vás vstupovali do Barrandova lidé z I. Silas, později Moravia Steel? Proč jste se pak s nimi dostal do sporu?

Oni samozřejmě nevěděli o Barrandovu nic. A bohužel o něm dodnes nevědí tolik, kolik by bylo třeba. Přestože se už hodně naučili. Nejsou to lidé od filmu a ten podnik má svá specifika, která oni v životě nepochopí. Každopádně do toho šli proto, že věděli, že se za málo peněz dostanou k velkému majetku. Barrandov se kupoval za 500 milionů, jeho tržní hodnota se podle mého názoru pohybovala okolo miliardy. Někteří lidé to odhadovali na dvě a půl nebo i tři, ale to je hloupost, protože tržní cena se řídí nabídkou a poptávkou. A I. Silas se dostala za cenu 147 milionů k majetku v hodnotě miliardy, respektive k podílu na něm ve výši 75 procent. Takže viděli, že je to dobrý obchod, skoro „kauf století“. Vypůjčené peníze jsem jim vrátil v akcionářském podílu. Tím pádem jsem tam ty lidi přitáhl, a když mi to někdo vytýká, tak to беру. Má pravdu. Na druhé straně, co jsem měl dělat, když mi žádná banka nepůjčila a nikdo jiný se zkrátka nenašel?

Lidé z I. Silas do toho tedy šli čistě selským rozumem. Co s tím budou později dělat, to ještě vůbec netušili. Ještě neexistovala žádná Moravia Steel ani plán na koupi Třineckých železáren. Ve chvíli, kdy se k Barrandovu dostali, mi nechali úplně volnou ruku. To musím uznat. Mohl jsem dosadit své lidi, provést decentralizaci. To celé trvalo skoro rok, pak se firma začala obracet tím směrem, kam jsem chtěl. Nedobytné pohledávky klesly o čtyřicet procent, zvýšila se efektivita jednotlivých divizí. Začali jsme víc vydělávat a tak dále. Abych to zjednodušil, výsledek decentralizace splnil účel, bylo více lidí odpovědných za sebe sama a svou práci, své zákazníky. Z mého pohledu to byl ale jen další krok. I tak zbylo mnoho lidí, kteří by jako zanícení svazáci nejradši dál plnili rozkazy v centrálně řízeném systému, který já nesnáším. Já jsem byl horizontalista, oni vertikalisté. Hovno padá shora. A to nesnáším taky.

Decentralizace byla dokončena v roce 1995, o rok později vznikl holding. Důvod založení holdingu vyplynul z rozdílu mezi majetkem, který Barrandov reálně vlastnil, mezi jeho tržní cenou, jeho účetní hodnotou a základním jměním společnosti. V roce 1996 bylo základní jmění společnosti stále jen jeden milion korun, celá dlouhá léta nedošlo k jeho navýšení. A protože nikdo, ani I. Silas, nechtěl dát reálně několik desítek milionů na navýšení, rozhodlo se, že se Barrandov rozdělí na holding, tvořený čtyřmi základními složkami: AB Barrandov jako mateřská společnost, Barrandov Biografia, která se zabývala produkcí filmů a distribucí, Barrandov Studio, zaměřené čistě na výrobní služby, a Barrandov Panorama, který spravoval pozemky a další nemovitosti. Postup byl takový, že původní Barrandov si nechal znalecky ocenit jmění, majetky a know-how a to vše vložil do dceřiných společností jako základní jmění. Cílem bylo, aby se konečně projevila skutečná hodnota Barrandova, jeho tržní síla. Já jsem patřil k velkým propagátorům vzniku holdingu. Barrandov Biografia měla najednou základní majetek 300 milionů korun, Barrandov Panorama dokonce 700 milionů.

Nastala tím pak třeba i úplně jiná situace pro úvěrování, protože když viděl tehdejší hloupý bankovní úředník základní jmění jeden milion, býval problém získat slušný úvěr. To byl jeden důvod. Druhý byl ten, aby se jasně oddělily různé složky podnikání, které se do té doby prolínaly, jako například zakázková činnost studia s produkcí českých filmů.

Bylo důležité, aby se mezi jednotlivými složkami vytvořily jasné ekonomické vazby, aby si vzájemně prodávaly a kupovaly služby. Účetnictví se pak stalo transparentním a konečně bylo vidět, kolik co stojí. Do té doby to byl jeden z největších problémů, zjistit reálné ceny, stanovit kalkulační jednice, ačkoli se to nezdá.

Třetí důvod, přiznávám, byl pochybný, a bylo jím moje vlastní megalomanství. Vzal jsem si do hlavy, že z Barrandova udělám mediální impérium. Jednou z prvních akvizic byl odkup rozhlasové licence rádia Golem, ze kterého pak vzniklo Rádio Limonádový Joe. Za to se ovšem nestydím, ačkoli jsme na něm prodělali asi šest milionů. Bylo nesmírně populární a dodnes se na něj vzpomíná. Také jsme koupili časopis *Kinorevue*. Ani ten se nám nevyplácel, nebyli jsme schopni konkurovat *Cinemě*, a nakonec zkrachoval. Dalším z podobných záměrů byla investice do firmy, která dělala reklamu v pražském metru. Měli jsme v ní asi dvacet procent. Jednal jsem i s Melantrichem o koupi *Svobodného slova*. Myslel jsem to tak, že je třeba Barrandov přetavit do obrovské ekonomické síly, aby se pro něj konečně našel pořádný investor. Barrandov nakupoval a stále žil jen z toho, co si vydělal. Mými chybami jsme ztratili možná 15 až 20 milionů, ale vydělali jsme 150. Pak ovšem, ve chvíli, kdy vás věší na větev, nikoho nezajímá, co jste udělal dobře.

Zkrátka jsem celou dobu toužil po tom, sehnat pro Barrandov silného partnera, který má spoustu peněz, a byl by schopen do něj tzv. narvat 500 milionů nebo miliardu investic. Dobudovat studio, opravit ateliéry, koupit nové kamery, světla, auta, vysázet zeleň. Měl jsem plán, ze kterého si spousta lidí dělalo legraci. Například jsem tam chtěl vybudovat heliport. Karel Smyczek se mi na nějaké schůzi smál, že jsem se zbláznil. Před čtyřmi roky jsem navštívil jedno natáčení na Barrandově. Na pozemku byly odparkovány čtyři helikoptéry. Přiznávám, že jsem v tu chvíli pocítil ješitné zadostiučinění. Já jsem za ty roky objel mnoho studií po světě, a viděl jsem, že se heliport často používá. A mnoho jiných věcí, které jsem chtěl zrealizovat. Ale zkrátka pro lidi určitého způsobu myšlení byla ta představa úletová a kapitalisticky zcestná.

V roce 1997 na mě vytáhli špatné ekonomické výsledky studia a celého holdingu. Což ovšem vzniklo tím, že když se vkládal majetek do dceřiných společností, nešlo o daňově odečitatelné položky. Ty vám zůstanou viset jako minusové v účetnictví, aniž by měly nějaký zásadní vliv na cash-flow. Tím pádem se účetně, nikoli fakticky, dostaly všechny společnosti do ztráty.

V účetnictví bylo pak dejme tomu minus 180 milionů, reálně jsme byli 80 milionů v plusu. V bance peníze, na papírech minusy. Oni na mě vytáhli právě ty účetní výsledky, a protože se v tom málokdo z obyčejných lidí vyzná, byl jsem představen veřejnosti jako ten, kdo pomalu přivedl Barrandov k bankrotu.

Kdyby se tedy předtím navýšilo základní jmění, tak by k tomu nedošlo?

Přesně tak. Ale je těžké to někomu vysvětlit. Ano, byly tam reálné ztráty z rádia a z *Kinorevue*, ale ty byly proti ziskům studia minimální. To se zkrátka při podnikání stává, že děláte chyby...

Ale zpět k I. Silas. Ta strašně podporovala rozdělení Barrandova na holding, já jsem ale celou dobu nevěděl vlastně proč. Byl jsem příliš zahleděný do sebe – zase do práce a zase do Studia a nepřemýšlel jsem o jejich strategických plánech. Pochopil jsem to až někdy v roce 1997 na jaře. Oni už pomalu rok plánovali koupí jednapadesáti procent Třineckých železáren. To je gigantický podnik za miliardy korun. Museli si na to půjčit a něčím za to ručit. V jejich šílených hlavách se bez mého vědomí zrodil plán, že budou ručit Barrandovem. Aniž bych o tom věděl, zastavili akcie Barrandov Panorama, Barrandov Studio a AB Barrandov České spořitelně a vypůjčili si na ně dvě miliardy korun. To mohli udělat jako většinoví vlastníci mateřské společnosti, ale neproběhlo to valnou hromadou, byl to prostě podfuk. Vypukla mezi námi válka, protože shodou okolností už jsem v té době jednal o vstupu Českého Telecomu jako majoritního vlastníka do Barrandova. Součástí dohody byla i jejich investice do oprav ve výši 700 milionů.

Zatímco I. Silas si hrála svoji hru, já zbednělec jsem si pořád hrál na Barrandov. Nevěděl jsem, co pečou, když se na mě pořád tvářili jako miloušové s tím, že jsem ten nejlepší a bezva chlápek a tak vůbec. V následné bitvě jsem podlehl, přitlačili mě pekelně ke zdi. Nechal jsem se až vydírat a hlavně přinutit k tomu, že jsem to dodatečně podepsal, což byla další strašná chyba. Chlácholili mě tím, že ze zisku železáren bude mít následně Barrandov svůj profit, že z jejich zisku budou do Barrandova investovat. Telecom samozřejmě okamžitě od předběžné smlouvy odstoupil.

Moje válka s I. Silas trvala do května 1997. Nakonec jsem prohrál, byl jsem znovu ze dne na den odvolán – pochopili, že nejsem a nikdy nebudu jejich člověk.

Nejde jen o spory, jak nakládat se společným majetkem, ale i o určitý styl. Oni jezdili například střílet krokodýly někam do Afriky. Z jednoho metru prásknout krokodýla brokovnicí do palice. Lyžování třeba v Argentině. Najímali si parníky, pořádali golfové večírky. Já tohle nenávidím, ty velkopanské móresy, nikdy jsem se toho neúčastnil. Ale kdo chce s vlky žít, musí s nimi výti. A já jsem s nimi nevytl. To všechno se počítalo do gilotiny, která v tom květnu dopadla. Tenkrát jsem svůj zápas o Barrandov prohrál definitivně.

V médiích máte dodnes obraz člověka, který dostal Barrandov pod nadvládu těchto lidí.

To je pravda. Však já to přiznávám, vysvětlil jsem, jak i proč se to stalo. Na druhou stranu, je tu určitý posun. V době, kdy mě vyhodili z Barrandova, jen přemýšleli, kde by co prodali a co má jakou cenu. Například jednali s nějakou kanadskou společností jménem Kodiak a tvářili se, že už je ruka v rukávě. Mně stačilo pouhých třicet minut na internetu, abych zjistil, že žádná taková firma neexistuje, není zapsaná u jediného soudu v USA ani v Kanadě. Oni s nimi jednali osm měsíců a zobali jim z ruky. Do klubu Mat přišel zástupce Kodiaku, Američan, chlap jako medvěd, zlaté Rolexky, metr dlouhý doutník a řekl, že milion dolarů není problém. Jakmile tohle někdo řekne, věřte, že to problém vždycky je. Skutečný obchodník, který zná cenu peněz, zvažuje každý dolar a každý cent. Když má někdo doutník a boty z aligátora a všechno je pro něj O.K., můžete se vsadit, že je to idiot a podvodník. Což ovšem hoši z Třince nepoznali. Když jsem kvůli tomu napsal na Barrandov dopis, nikdo mi ani neodpověděl. Pak ale pravda vyšla najevo. Kodiak splasknul jako bublina.

Nicméně, díky tomu tlaku, který jsem vyvíjel nejen já, ale třeba i Miloš Forman, který vyzýval, aby nevyráběli na Barrandově cedníky, a díky té pečeti jakýchsi „buranů“, kteří filmu nerozumějí a mají se studiem nekalé úmysly, díky tomu stigmatu, které si oceláři s sebou nesli, došlo nakonec k jakési kultivaci a změně jejich poměru k Barrandovu. Železárny se jim rozjely, začaly vydělávat neskutečné peníze, z pana Chrenka se stal multimiliardář. Ti si většinou dopřávají nějaký další byznys, který je trochu víc sexy než výroba kolejnic. Letos poprvé po třinácti letech se zachovali jako skuteční majitelé a postavili nový ateliér, zainvestovali. Pochopili, že Barrandov je příliš citlivá záležitost a že by si jeho prodejem mohli uříznout ostudu.

Jak to, že ho za celou dobu nedokázali prodat?

Protože si nedokázali vybrat, nerozuměli poměrům, nedokázali odhadnout, kdo je kdo v tomhle byznysu. Umějí prodat kolejnice do Bolívie, ale film chce přece jen něco jiného, pohybuje se v něm jiný druh lidí, než jsou oni. Navíc na přelomu století nastal boom zahraničních zakázek a oni viděli, že i Barrandov dokáže vydělat spoustu peněz. A to je ten hlavní důvod, proč si ho nechali. Oni by jinak neměli trpělivost něco dlouhodobě budovat, jako jsme měli my. Chybí jim srdce, v jejich jednání je patrná jen brutální ekonomická mentalita: vydělává – ano, nevydělává – pryč s tím! Kdyby studio prodělávalo, nakonec by se ho určitě zbavili, neztráceli čas přemýšlením, jak to změnit.

Nicméně největší lidskou zásluhu na tom zmiňovaném boomu nemají oni, ale lidi jako Matthew Stillman, Petr Moravec, Tomáš Krejčí nebo třeba Vašek Eisenhammer.³⁾ To jsou ti lidé, kteří tam díky osobním kontaktům a zkušenostem tahají největší zakázky.

Celými devadesátými lety se táhl problém tzv. zlaté akcie, kterou se měl český stát chránit proti nežádoucímu nakládání s Barrandovem ze strany nových vlastníků.

„Zlatá akcie“ byl výmysl FITESU, který trpěl neustále onou presumpcí viny: Oni rozkradou Barrandov! Musí tam být dohled státu! Kdybych tehdy nepřistoupil na návrh „zlaté akcie“, přestože jsem věděl, že je to blbost, tak bychom Barrandov nikdy nemohli zprivatizovat, neprošlo by to. Dělat politiku znamená dělat kompromisy. Vláda věděla, že musí FITESU něco dát, aby se trochu uklidnil. Tak to vzniklo. Ovšem zákon říká, že taková akcie se zvláštními právy může vzniknout pouze za dvou podmínek. Za prvé, ji může emitovat pouze Zemědělský fond nebo Fond národního majetku, který je jejím nositelem. Za druhé, ten fond musí být spoluzakladatelem společnosti, což nebyl. Tím pádem byla „zlatá akcie“ od začátku neplatným, impotentním nástrojem. Ale já jsem o tom mlčel, nechal jsem si to pro sebe, protože jsem věděl, že to tak musí být. Teprve když nastalo rozdělení na holding, začalo ministerstvo najednou „prudit“. Protože FITES už v tom viděl tu chystanou krádež: Vidíte, už tunelují Barrandov, převádějí majetek do jiných společností! To, že ty společnosti jsou ze sta procent vlastněné AB Barrandov, jim uniklo. Ministerstvo podlehl jejich tlaku a začalo se stavět na hlavu. A teprve v tom

3) Britský producent Matthew Stillman založil v roce 1993 v Praze firmu Stillking Films, která zprostředkovává produkci filmů v ČR. Stejnou činnost se zabývá Eis Production Ltd. Václava Eisenhammera a Etic Films Petra Moravce.

okamžiku jsem odkryl karty a řekl jsem jim, nezlobte se, vy tomu nemůžete zabránit, protože k tomu nemáte oprávnění. Tím začala bitva s ministerstvem.

Jak vznikl problém pozdních odvodů peněz z prodeje uváděcích práv starších českých filmů do Fondu kinematografie v roce 1997? Souvisí to nějak s tehdejšími ekonomickými potížemi Barrandova?

Ten problém vznikl právě neshodami s ministerstvem. Když se vrátím o několik let zpátky do doby privatizace, pak je na místě se zmínit, že v jedné věci skutečně zákon dodržen nebyl. Ten totiž zcela jasně určoval, že každý podnik musí být privatizován včetně jeho duševního majetku a značky. To se nestalo. Veškerá autorská práva výrobce, jejichž vykonavatelem byl zcela jasně a adresně od roku 1956 právě Barrandov, byla z privatizovaného majetku protiprávně vyjmuta a přičtena státu. Ten pak potom podepsal se studiem provizní smlouvu o jejich obchodování. Já to vždy cítil jako jeden z největších podrazů, ke kterému došlo. Velmi nás to poškodilo. Marně jsem tehdy argumentoval s pomocí posudku, který vypracovala Univerzita Karlova. Když už tedy začala bitva s ministerstvem ohledně „zlaté akcie“, rozhodl jsem se otevřít i tuhle Pandorinu skříňku a jít do toho po hlavě. V podstatě to znamenalo změnou obstaravatelských smluv vyvolat soudní spor, který bychom určitě vyhráli.

Když se dnes z odstupu podíváte na celou poprivatizační historii Barrandova, myslíte, že se mohla vyvíjet nějak jinak a lépe?

Samozřejmě. Bylo několik možností. Za prvé, vláda nemusela dát Barrandov do privatizace a mohl zůstat dodnes státní. To byla zcela reálná možnost. Ale Klaus jako drsný reformátor prohlásil, že celá ekonomika bude privatizována. Výjimek bylo jen několik – plyn, telekomunikace, ČSA a tak dále – podniky, které se privatizují až dnes. Bylo vyčleněno jakési „rodinné stříbro“, ale Barrandov tam nepatřil.

Druhá možnost by byla, že bych nebyl demokrat a idealista a rovnou při založení AB Barrandov bych si zajistil jednapadesát procent akcií. To jsem udělat mohl, moje pozice to dovozovala. Pak by bylo taky všechno jinak, nemusel bych nikdy odejít. Nemusel bych si půjčovat u lidí, které jsem neznal, tím pádem by se lidé z 1. Silas na Barrandov nedostali a nebyl by použit jako zástava. V tom případě by Barrandov dnes asi vlastnila nějaká velká mezinárodní filmová společnost, které bych svůj podíl prodal. Vždycky jsem chtěl z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu, kterou všichni budou chtít a budou se o ni prát.

Ale kdyby je kdyby a kdyby jsou chyby. A ví bůh, že já jich nasekal v dobré víře fakt dost.

Citované filmy:

Don Gio (Michal Caban a Šimon Caban, 1992), *Kouř* (Tomáš Vorel, 1990), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Mazaný Filip* (Václav Marhoul, 2003), *Obecná škola* (Jan Svěrák, 1991), *Papilio* (Jiří Svoboda, 1986), *Pražská pětka* (Tomáš Vorel, 1988), *Záhada hlavolamu* (Petr Kotek, 1993).

*Rozhovor***BYL JSEM HLAVNÍM
STRŮJCEM „PUČE“***Rozhovor s Petrem Prejdou*

Martin Švoma

Petr Prejda (*1951) absolvoval obor produkce na FAMU, od roku 1977 pracoval jako zástupce vedoucího produkce ve Filmovém studiu Barrandov, od roku 1982 jako vedoucí produkce. V letech 1991 až 1994 působil spolu s Václavem Marhoulem v barrandovském vedení. V roce 1994 se podílel na jeho odvolání, po jeho návratu na místo ředitele v tomtéž roce byl sám odvolán. K práci v oboru se od té doby nevrátil.

* * *

Jak jste se dostal do vedení Barrandova?

Někdy na konci roku 1990, při svém jmenování do funkce ředitele, mě o to požádal Václav Marhoul. Nechtěl jsem tehdy do toho jít, měl jsem i jiné nabídky, a tohle se mi zdálo jako ztracené. Ale po nějakém přemlouvání jsem nakonec souhlasil. Tehdy jsme o nějaké privatizaci vůbec nepřemýšleli, Václav chtěl, abych mu nějakou dobu pomáhal, protože jsem tam působil dlouho a znal provoz studia. On tam byl přece jen nový. Tak jsem si řekl, že to tedy na půl roku zkusím a pak uvidím. Zpočátku jsem tam byl jako technický ředitel, později výrobní ředitel.

Bylo to hrozné. Vy jste asi nikoho z práce nepropouštěl, to je zkušenost, kterou už bych nechtěl v životě zažít. Ale když jsme nastupovali, věděli jsme, že hlavně musíme nějak přežít, zbavit se všeho, co nevydělává. Když nebyly peníze na výrobu filmů, tak držet všechny ty lidi byl samozřejmě nesmysl. Situaci po likvidaci Ústředního ředitelství Československého filmu vám asi nemusím vysvětlovat. Veškeré dosavadní finanční toky byly ustříženy. O to přežít jsme bojovali asi rok. Nevím, kolik lidí se přesně propouštělo, ale bylo to hodně. Někteří plakali. Přišla třeba jedna paní, které jsem musel říct, že je nepotřebná. Byla tam od roku 1950. Já jsem se narodil roku 1951! Byla to divná doba, těm lidem se to prakticky vysvětlit nedalo. Každý chápal, že nejsou peníze na výrobu, ale jen do té doby, než se ho to osobně dotklo. Nechci říct, že tam byla přímo nenávisť, ale ti lidé to brali samozřejmě velice osobně. Jak někomu vysvětlit, že jeden zůstane a druhý musí odejít? Proč zrovna on?

Na druhou stranu, mnoha těm lidem jsme paradoxně pomohli. Dnes byste se těžko uchýtil, ale tehdy vznikaly různé produkce, zakládaly se firmy, a ty potřebovaly lidi. Spousta z nich se tam pak uplatnila, možná i lépe než u nás.

Problém taky byl, že všichni podnikali, ale podnikali na Barrandově. My jsme jim práci nedávali, protože jsme neměli peníze, ale oni si telefonovali z kanceláří, domlouvali obchody, a mysleli si, že je to v pořádku. Tak to bylo skoro ve všech státních podnicích. Takže nám šíleně narostly účty za telefon. Podnikalo se prostě na účet státu. Nedalo se to nijak řešit. Byla to taková doba, tehdejší podnikání bylo zkrátka velice jednoduché, drsné, neplatily se daně, nepřiznávaly se příjmy a tak dále.

Zkrátka jsme nemohli zaměstnávat celé ty výrobní štáby, režiséry, kameramany a podobně. Trochu nás mrzely některé specializované technické profese, které jsme museli zredukovat, jako například malování dekorací. Na to si nemůžete najmout nějakého malíře pokojů. Hrozně jsme o tom přemýšleli, ale neměli jsme před sebou perspektivu výroby. Proto jsme přecházeli – a nebyla jiná možnost – do fáze jakési „půjčovny“: pronájem techniky, ploch, ateliérů, kanceláří.

Vyrobili jsme jen pár filmů, a i o ty jsme se strašně přeli. Rozpočty vyletěly prudce nahoru. Lidi nám říkali: jenom nás nepropouštějte, my budeme dělat český film i zadarmo, ale když na to přišlo, začaly licitace o penězích! Jednou jsem zastavil film den před natáčením, protože to jejich vydírání bylo neúnosné. I když jsme tím zrušením filmu ztratili milion. I s distribucí byl problém, neuměli jsme to. Dokázali jsme film vyrobit, ale co potom s ním? Zodpovědnost za distribuci a za to, aby se nějaké peníze vrátily, byla najednou obrovská a pro nás nezvyklá. Navíc šlo o české filmy, které málokdy něco vydělají. Já dodnes nechápu, jak je možné, že se u nás tolik filmů vůbec vyrobí. Kdo je schopen zaplatit za něco 15 a víc milionů, když se za výrazný úspěch považuje i pouhé navrácení nákladů?

Jaké byly tehdy vaše plány s Barrandovem?

Václav Marhoul si vždycky liboval v takových metaforách, říkal, že musíme tu „nevěstu v otrhaných šatech“ trochu „obléknout“, abychom ji mohli prodat. Byli jsme přesvědčeni o tom, že jsme takovými prostředníky, že připravíme Barrandov na prodej nějakému solidnímu zahraničnímu investorovi. Plán na privatizaci se zrodil mnohem později. Taky tam těch zahraničních zájemců o koupi několik bylo, s nějakými Kanaďany¹⁾ už to bylo hodně daleko. Ale pak se ukázalo, že to nikam nevede. Buď to byli podvodníci, nebo nabízeli nesmyslně málo peněz. Teprve potom, když se tohle ukázalo, a když jsme zjistili, že Barrandov jde do privatizace, kam ho zařadila vláda, založili jsme společnost Cinepont.

Jelikož jsme získávali podnik, který nevydělával peníze, moc jsme tomu nevěřili. Představte si, že kupujete barák, který má na kontě ztrátu 500 milionů. Trochu to s ním umíte, ale ne zas tak moc, a vlastně nevíte přesně, co s ním. Máte podnik, který má majetek za miliardu, ale obrací jen asi 300 milionů ročně. Taková společnost je k ničemu! Nemáte

1) Šlo o společnost Filmline Group, o které se uvažovalo v rámci možné privatizace přímým prodejem zahraničnímu zájemci.

ani na údržbu, na odpisy. Ten obrat musí být několikanásobně vyšší, aby to mělo smysl. Vzít si půjčku? Zaplatit ji z českých filmů, protože jsme nic jiného vyrábět neuměli? To asi těžko. Já jsem byl zásadně proti. Moje myšlenka byla, že to můžeme přežít v podobě té zmíněné „půjčovny“. Žádné chiméry. Byl jsem i proti koprodukcím, z té představy jsem byl úplně *mrtvej!* Rozumíte, vy sem přivedete zákazníky, koproducenty z Ameriky, profesionály – a tady seděli *emani!*

Tehdy jste se tedy názorově rozešel s Václavem Marhoulem?

S ním jsem se rozešel kvůli něčemu jinému. Je třeba si uvědomit, že jsme museli ročně splácet státu 50 milionů za privatizaci. Což byly sice ve srovnání s půjčkou mimořádně výhodné podmínky, ale stejně to bylo moc. Museli jsme si zajistit vysoký stabilní příjem. Jak? Vsadili jsme všechno na jednu kartu, která byla naprosto zásadní – televize. Byl to ale fatální neúspěch s projektem, který nás mohl zachránit. Potom jsme se s Václavem dostali do sporu, ale kdyby se nám to tehdy s televizí podařilo, tak bylo všechno úplně jinde a úplně jinak.

Usilovali jste o licenci na komerční televizi, kterou později získala Nova.

CET 21 a my. Byli jsme poslední dva kandidáti, mezi kterými se rozhodovalo. Byli jsme úplně ve finále. A na rozdíl od Železného jsme měli prostory, ateliéry, měli jsme jako společníka RTL, připadali jsme si nesmírně silní. Spravovali jsme i plný archiv českých filmů. Tohle konkurenti neměli. Navíc jsme měli dohodu s Českou spořitelnou, která nám byla ochotna půjčit kapitál na rozjezd. Tu jejich skupinu vedl Železný, pak tam byl Fedor Gál, můj spolužák Peter Kršák, Vlastimil Venclík a další autoři projektu CET 21. Když jsme si to přečetli, řekli jsme si: Blbost! Byli jsme si jistí, že proti nám nemají šanci. Náš projekt vedl Jaroslav Bažant, bývalý ředitel Telexportu²⁾, s Marhoulem jsme v tom projektu zastupovali Barrandov. Ale nakonec to u Rady vyhráli oni. Snad o jeden hlas! Asi jsme málo lobovali, nebo kdo ví, co v tom bylo... Přitom oni měli opravdu jen řeči na papíře, a ty řeči nakonec ani nikdy nedodrželi.

To byl pro nás šok, osudová záležitost, chtěli jsme na té televizi postavit celou naši budoucnost! Byla to strašná škoda. Každý rozumný člověk by to dal nám, ne někomu, kdo nemá nic. Jenže tehdejší doba jaksi přála spíš těm, kdo neměli nic. Možná si mysleli, že my už jsme si „nahrabali dost“. Když jsem pak o tom přemýšlel, říkal jsem si, jestli ta chyba nebyla právě v RTL. U nás byl tehdy přebírán jen jejich pořad *Tutti Frutti*, měla proto trochu špatnou pověst. Přitom každému je jasné, jak obrovský kapitál potřebujete na rozjezd televize – kde by to u nás někdo vzal? Když založíte televizi, prvních několik let jste v červených číslech, než se všechno zajede, než začne vydělávat reklama, ale s RTL za zády a s Českou spořitelnou byehom to zvládli.

Ta naše porážka přinesla obrovskou deziluzi. Do té doby jsme táhli všichni za jeden provaz. Pak to padlo. Já jsem začal prosazovat svou přízemní koncepci zvanou „půjčovna“ –

2) V roce 1991 založil Jaroslav Bažant společnost IP Praha, od roku 2000 ARBOmedia, která se zabývá mimo jiné prodejem reklamního času České televize.

být opatrní, hlídat prachy, neblbnout, neinvestovat do koprodukcí, přežít. Počkat dva tři roky, co bude dál. Kdežto Václav, to byl *vizionář*. Já si ho dodnes vážím, mám ho rád, přestože mi po naší roztržce řekl, abych mu vykal. Vizionáři jsou velice potřební. Ale myslím si, že nemají mít rozhodovací pravomoci. Václav měl nějakou geniální myšlenku, za tři měsíce měl jinou a za půl roku ještě nějakou jinou. A to potom ta společnost lítá jako hadr na holi. Vy to musíte filtrovat a držet, říkat mu dobrý, výborný nápad, uvidíme, počkáme. Ale zároveň dohlížet na to, aby se udržovala nějaká cesta, nějaká linie. Mně se zdálo, že příliš „lítáme“ sem a tam. Že riskujeme a nedá se to uřídit. V tom byl celý problém našich rozporů.

Když si vzpomenu, jak jsme spolu vybírali akcionáře! Celou tu skupinu jsme dávali dohromady spolu, já a Václav. Vybírali jsme, koho tam chceme, koho ne, komu dáme kolik hlasů. Kdybych to tak mohl vrátit zpátky, s tím vším, co vím dneska! Těch akcionářů bylo kolem dvaceti. Někdy to s nimi bylo těžké.

Vzpomínám si, jak jsem tehdy držel v ruce projekt *Obsluhoval jsem anglického krále*, který jsme tehdy nabídli Formanovi. Chtěli jsme, aby to dělal on, protože on by to dokázal natočit jako evropskou látku, ale přitom se dostat ještě dál, udělat z toho světový film. Na tom jsme se všichni shodli. Forman už byl tehdy taky akcionářem. Ale na tom scénáři byl doslova „přísátý“ Karel Kachyňa, který ho spolu s Nývlttem napsal. Měl to být pětidílný seriál a dvoudílný film, alespoň ta verze, na kterou měl práva Barrandov. Sešel jsem se s Nývlttem a Kachyňou a všechno jsem jim vysvětlil, proč to tak chceme a proč to dáváme Formanovi. A oni řekli, že to chápou a že s tím souhlasí. Do očí! Pak si Kachyňa sedl a napsal Formanovi třístránkový osobní dopis, že to mu přece nemůže udělat, že mu to nesmí vzít, že je to látka o kterou on, Kachyňa, usiluje třicet let. Forman nám napsal, že jsme všichni idioti. A že on tedy nemá zájem. Tím to padlo. Takže další projekt v troskách. Projekt, u kterého bylo jasné, že by se v něm ty peníze alespoň neztratily, když už nic.

A všechny tyhle neúspěchy byly počátkem konfliktu s Václavem, který prosazoval ty své koprodukce a taky si pak s nimi naběhl. Bylo jasné, že takhle to dál nejde, že někdo z nás musí získat převahu. Jeho podporovala asi čtvrtina akcionářů, mě další čtvrtina, ostatní byli někde mezi.

To bylo v době, kdy se konala valná hromada na Zlíchově, na jaře 1994?

Přibližně. Valná hromada na Zlíchově řešila především jiný problém, a to sice jak zvýšit motivaci lidí. Aby makali pro společnost, a ne pro sebe. Přestože byli akcionáři, zdálo se nám, že by měli všichni pracovat mnohem víc. Já jsem s Miroslavem Urbanem, ředitelem Filmových laboratoří, vypracoval návrh na rozdělení společnosti do několika skupin, včetně „eseróček“, aby byli lidé zainteresovaní na tom, co dělají. Decentralizace, která by zachovávala jen ateliéry a mateřskou společnost. Ta by pak těmto jednotlivým skupinám dala do pronájmu techniku. Řešilo se, jestli je odstříhneme úplně, nebo si tam necháme podíl a oni nám budou platit nájmy. Ty koncepce mám v garáži ještě asi čtyři. To byl celý spor na Zlíchově. Já jsem prosazoval radikální decentralizaci, Václav zachování celku, který by motivoval lidi pouze rozdělením na určité „divize“ a finančními motivacemi. Rozdělit, ale držet. Já jsem říkal: pusit.

Ale nevím, jestli by to bylo bývalo dobře. Pro mě to byly takové záchranné brzdy, které by umožnily přežít. Aby tam ti lidé byli ve dne v noci, a ne aby měli vždycky odpoledne „padla“ a šli! A my tam seděli dál. Pořád jsem se díval na ty průvody, jak někam jdou – domů, na oběd a hodiny jsou pryč, kdoví kde, pořád tam dělali jako ve státním podniku. Chyběl tam jakýkoli kapitalistický duch. My jsme přitom dřeli a snažili jsme se je motivovat, ale byla to bída! A já už viděl jediné řešení – to úplné odstřížení, které je přinutí, aby pracovali, aby tam začali i *spát!* Že si to budou sami hlídat, budou mít na tom podíl.

Samozřejmě, nevím, jak by to dopadlo. Jistě, hrozilo nebezpečí, že my jim to dáme, a oni to vysají a neobnoví.

Jaký byl výsledek zlíchovského jednání?

Že se nic decentralizovat nebude. Dohodla se cesta, kterou prosazoval Václav. Svoje návrhy jsem hodil do šuplíku.

Nicméně „zlíchovský sjezd“ neřešil žádný spor o vedení společnosti! Ten vznikl krátce nato, v souvislosti s hospodářskými výsledky. Věděli jsme, že se to musí nějak změnit. Dva roky *v čudu*, blížila se první splátka. Nevěděli jsme, z čeho to zaplatíme. Všude samé minus. Já jsem se snažil, Václav se taky snažil. Koprodukce nebyly, zakázky nebyly, měli jsme prázdné ateliéry. To všechno se rozjelo až mnohem později, za pět let. Doba, o které mluvíme, to byla bída. Zřídili jsme tři výrobní skupiny, tehdy jsme říkali *producentská centra*, která měla zajistit zakázky pro Barrandov, ale ta centra žádnou práci nesehnala.³⁾ Zahraniční producenti dávali v té době přednost malým soukromým firmám. Dodnes si vyčítám, že jsem nezřídil aspoň jednu skupinu mladších, která by se zabývala jen reklamou. My jsme reklamou pohrdali! Byli jsme přece filmaři! Přitom se v reklamě dneska točí miliardy a ve filmu jen desítky milionů! Naprostý omyl.

Druhá chyba byla, že jsem nepřesvědčil Železného, aby si tu Novu nastěhoval na Barrandov. Že jim dáme zázemí a budeme pro ně vyrábět. Měli jsme pro ně všechno, ateliéry, techniku, kostýmy, rekvizity...! Tím bychom si zajistili kontinuální výrobu, podobně jako za dob státního filmu, kdy se dalo krásně plánovat, aby nic nestálo a jednotlivé fáze výroby na sebe navazovaly. Ani to se nepovedlo, ačkoli Železný na Barrandově byl, procházel jsem s ním tenkrát naše haly, když se rozhodoval. Měl jsem na to víc tlačit, víc mu nabídnout.

Jak tedy došlo nakonec k odvolání Václava Marhoula?

Jo, ještě tahle nepříjemnost! Zlíchov odhlasoval, že decentralizace nebude. Nastala situace, kdy jsem já neviděl žádnou budoucnost, peníze nikde, splátka se blížila. A nikde nic, jen nějaká jednání o koprodukci. Jednalo se s nějakým panem Peacockem, Čechoameričanem, pak s bývalým ředitelem United Artists... že prý nás budou zastupovat v Hollywoodu a my jim za to budeme platit nějaké peníze. Z toho jsem byl *mrtvej!* Jezdili jsme po festivalech, do Cannes, všude *solíte* miliony a *houby* z toho! Plácali jsme se v tom a v ruce jsme neměli nic, nic nebylo, zoufalství, strašlivá doba!

3) Šlo o producerská centra pod vedením Jana Šustera, Jana Balzera a Petra Čapka.

Po dohodě s Urbanem jsme řekli, že se musíme jako představenstvo sejít – bez Marhoula. A domluvit se na nějakém jiném řešení. Z toho vyšlo, že bychom Václava měli nahradit někým jiným. Pragmatikem, ne *vizionářem*. Neříkám mnou, nic takového nepadlo. Václavovi jsme chtěli nechat předsedu představenstva. Chtěli jsme ty dvě funkce rozdělit. Aby tam byla vzájemná odpovědnost, aby to nebylo samozřejmé. O to hlavně šlo. Nešlo o „odvolání Marhoula“, to je čistě jeho pohled. Měl zůstat předsedou představenstva a taky jsme ho chtěli nechat zastupovat Barrantov a shánět zakázky v Hollywoodu. Dohodli jsme se na tom v užším kruhu představenstva a všichni s tím souhlasili. Zbývalo jen, kdo mu to řekne! A to byla hrůza! Všichni jsme byli strašně zbabělí. Tak jsem řekl dobře, řeknu mu to já.

Vzpomínám si na to, jako by to bylo včera! Sešli jsme se u Pištěka v ateliéru, řekli jsme si, že musíme dát dohromady, jaké uvedeme oficiální důvody toho odvolání. Já jsem říkal, povíme pravdu! Je třeba oddělit funkce, řídí to špatně... Všichni byli proti! Že se to musí říct nějak jemně! Že Václav to nějak pochopí, že to je hlavně kvůli tisku. Vymysleli například důvod, že chodí pozdě na představenstvo, a takové směšné věci! Ona je to sice pravda, Václav chodil pozdě všude, většinou se ani neomluvil... No a z toho celého se udělal zápis, a já jsem pak tyhle směšné důvody na představenstvu přednesl. On to pak tisku předal a nám to samozřejmě omlátili o hlavu, že jsou to hlouposti.

Pištěk tam vůbec nepřišel. Řekl, že mu je špatně. Bylo to všechno vyhoceně osobní. Nastalo zasedání představenstva. Všechno bylo dohodnuté, nešlo o žádné vzplanutí vášní. Chtěli jsme uvést do pořádku kontrolní články, aby podnik šel tam, kam chce představenstvo, protože Václav jel v podstatě po svém a bez větší kontroly. Václav byl na horách a tehdy se zrovna vracel. Ale to byla jen shoda okolností, to všechno se připravovalo měsíc a půl předtím. Ze všeho nejvíc mě překvapilo, že nic nezjistil, že mu nikdo nic neřekl!

A vzal si to samozřejmě strašně osobně, reagoval nesmírně dramaticky, nebudu to popisovat. V podstatě s námi přestal mluvit a pak zmizel. Druhý den jsem od něj přebíral kancelář, sbalil si obrázky, hodil mi klíče na stůl, vzal batoh na záda a zmizel. Zdůraznil, abych mu netykal a říkal mu *pane*.

A teď jsme *čuměli* my! Vůbec jsme něco podobného nečekali. Asi bychom do toho ani nešli, kdybychom to věděli. Co teď s tím? Václav si toho dělal hodně sám, nastaly problémy, protože jsme do spousty věcí neviděli – co je dokončeno, co je nasmlouváno a tak dále. Nastal strašný problém. Svolala se schůze akcionářů, řešilo se, kdo půjde do vedení, já jsem to rovnou odmítl. Vždyť jsem byl hlavním strůjcem „puče“ – jenom proto, že jsem mu to na představenstvu řekl! Všichni by řekli, že jsem Marhoula *zařízl* a pak jsem si tam šel sednout místo něj. Tak jsme zvolili architekta Jindřicha Goetze. To byl asi tak červen 1994. Taky se řeklo, že tyhle *osobní blbosti*, to handrkování už musí stranou, že někdo musí mít hlavní slovo, koupit nadpoloviční většinu. Kdybychom vydělávali peníze, tak by to všechno asi nebyl takový problém, ale my jsme ty peníze pořád neměli. A splátka za dveřmi. Co bude? Čím zaplatíme? Co budeme muset prodat? Goetz to vedl k tomu, že se musí najít většinový vlastník.

Na představenstvu a na valné hromadě AB Barrantov se dohodlo, že je třeba dát někomu možnost, aby koupil když ne většinu, tak alespoň větší balík akcií, a aby pak ten dotyčný mohl říct: *držte huby*, bude to takhle! Problém byl, že jsme měli nešikovně rozdělené

hlasy mezi akcionáři. Bylo tam, pokud se nemýlím, sedm akcionářů, kteří měli 8 akcií, osm akcionářů, kteří měli 5 akcií a asi šest akcionářů, kteří měli 4 akcie. Ty rozdíly byly minimální, nemohli jsme dát dohromady pořádné hlasování. Bylo sice potřeba mít i „zelené ve vládě“, ale ti, kteří to chtěli *tlačit*, potřebovali dostat větší sílu. Takhle se všichni jenom vezli. Pracovali tam v podstatě jen tři: Marhoul, Prejda, Urban. Ti to pořád někam rvali. Pak bylo pár lidí, kteří se trochu snažili, a pak byla valná většina, která neudělala nikdy nic. Když jsme sestavovali ten seznam akcionářů, věděli jsme u každého z nich, proč ho tam chceme. Ale u většiny z nich se to očekávání nenaplnilo. Ani vlastnictví akcií je nemotivovalo. Většinou si dělali svoje kšefty, než by dělali pro nás. To byla prostě taková doba. Všechno, co bylo soukromé, bylo lepší než jakákoli společnost, byť akciová. Dneska už je to trochu jinak.

Takže se hledal dominantní akcionář. Tehdy vznikly dvě skupiny. Celá společnost se rozdělila na čtvrtiny. Jednu jsem měl já, druhou Jaroslav Bouček. Nevědělo se, že pracuje pro Marhoula. Já jsem peníze samozřejmě neměl. Věděl jsem, že se musím s někým domluvit. A udělal jsem další chybu – měl jsem se domluvit se Železným. Neudělal jsem to, ačkoli jsme měli spolu schůzky. Tím by se to všechno spojilo, protáhlo, propojilo. Všude v Evropě, když objíždíte studia, vidíte, že žijí ta, kde je televize. Jsou nová, čistá, vymalovaná. A ta, která jsou čistě filmová? Svrab a neštovice. Děravé střechy, rozbité silnice. To prostě takhle je! Kdybych do toho zatáhl Železného, mohlo být zase všechno jinak. Ale já jsem byl na něj pořád *nasranej*, že nám vyfoukl tu licenci. Tak jsem se domluvil s Michaelem Kocábem. Řekl jsem mu, co a jak, on v té době peníze prostě měl. Řekl, že do toho jde. Hned. Že to nebude problém, že musíme jen otestovat, jaká bude nabídka a poptávka, která určí cenu těch akcií. A začalo se licitovat. Samozřejmě jsme měli s Kocábem tajné schůzky, na kterých jsme řešili, kam až se cena vyšplhá a kolik bude třeba peněz. Kupovalo se nějakých 35 akcií, takže to mohlo být například kolem 50 milionů.

Jak jsem řekl, část akcionářů jsem měl za sebou já, část Bouček, další skupina se domluvila mezi sebou, že prodají akcie nejzajímavější nabídce.

Ta akce odprodeje probíhala někdy okolo 20. září 1994, bylo to v deset hodin večer ve Filmových laboratořích. Tam se sešla ta skupina, která chtěla prodat. Já s Kocábem a Bouček jsme jim řekli své nabídky, řekli jsme jim, jak si to představujeme dál s Barrantovem. A oni tajně hlasovali. Dohodli jsme, že já budu *plus* a Bouček *minus*, aby se do budoucna nikdy nepoznalo, kdo jak hlasoval. Kocáb a já jsme to tehdy o jeden hlas prohráli. Ondříček a Pištěk řekli, že neprodají nikomu, ti byli mimo. Ale to byli jen oni. Takže jsme o jeden hlas prohráli možnost určit budoucnost Barrantova. Podobně jako s tou televizí.

Zpětně se mi zdá ale jedna věc podezřelá; kolem Kocába totiž kroužil ještě bývalý tenista Milan Šrejbr, který, jak se později ukázalo, souběžně spolupracoval i s Boučkem. A tenhle Šrejbr zastupoval i I. Silas. Privatizoval Třinecké železářny v kupónové privatizaci a později to nějak s I. Silas vyhandloval, oni byli jedna ruka! I. Silas po tom zkrátka šla a nasadila na to Šrejbra. Takhle to bylo celé upečené, takže je možné, že i kdybych to vyhrál, tak by nás ta I. Silas nějak zmákla. Možná, že Šrejbr nabízel peníze, které Kocáb neměl. Ale tahle varianta už nenastala, protože to koupil Bouček, a za ním byla I. Silas s Marhoulem.

Já jsem každopádně peníze neměl, byl jsem domluvený jen s Kocábem, že on to koupí, ale já zajistím další provoz Barrandova. Nicméně je zřejmé, že lidé z 1. Silas už to tehdy hrozně chtěli! Protože byli napojení prostřednictvím Šrejbra jak na Boučka s Marhoulem, tak na Kocába.

Já jsem si byl jistý, že mi stačí dorovnat Boučkovu nabídku, že vůbec nemusím jít přes. Že mě lidé za ta léta znají, vědí, co jsem chtěl s podnikem dělat. Že nejsem žádný magor a *fantasmagor* a budu chtít Barrandov zachovat. A to jsem se přepočítal.

Ještě tam zafungovala jiná věc, oni tam totiž přinesli peníze v kufru. A to možná rozhodlo. Tenhle tah jsem po čase ocenil, to byl dobrý nápad.

Takže zase prohra. A urazil jsem se jako Marhoul, druhý den jsem akcie prodal a už jsem s nimi nikdy nechtěl mít nic společného. Skončil jsem úplně jako on. Šel jsem v devět ráno tady na Anděl do Pragobanky a ty akcie jsem tam dal, a bylo hotovo. Moje akcie získal Bouček.

Pak jste hned odešel z Barrandova?

To ne, počkal jsem, dokud nezjistím, kdo společnost ovládne. Vrátil se Marhoul, nechal jsem se odvolat. Pak jsem odešel, už jsem se k téhle práci nevrátil. Protože jsem měl nějaké peníze, hodně jsem cestoval, koupil jsem nějaké nemovitosti a dneska jsem spokojený, mám chalupu na Kokořínsku, pracuju si tam na zahrádce. Ačkoli, poslední dobou si říkám, že bych rád zase někdy něco produkoval. Ale to už asi nejde, byl jsem moc dlouho mimo, nikdo už mě nezná, já nikoho neznám, je to pryč.

*Rozhovor***FILMOVÝ BYZNYS
SE NAVENEK JEVÍ
JAKO REALITNÍ***Rozhovor s Radomírem Dočkalem*

Martin Švoma

Radomír Dočekal (*1961) vystudoval FF UK, do roku 1989 byl redaktorem počítačového časopisu. V letech 1990 až 1992 pracoval na ministerstvu zahraničí jako vedoucí diplomatického protokolu, později provozoval konzultantskou firmu pro průzkum trhu. V únoru 1995 nastoupil do AB Barrandov jako marketingový ředitel. Od ledna 1996 do května 2005 byl generálním ředitelem společnosti Barrandov Studio (hlavní dceřiná společnost tehdejšího AB Barrandov, zabývající se poskytováním služeb pro filmovou výrobu, později nástupnická společnost AB Barrandov). V současné době je výkonným ředitelem Asociace producentů v audiovizí (APA). S Václavem Marhoulem ho spojuje mimo jiné někdejší činnost v Pražské pětce, v Recitační skupině VPŘED, kde působil jako herec.

* * *

Přišel jste na Barrandov v době, kdy se tam po svém prvním odvolání vrátil Václav Marhoul.

On se tam vrátil na podzim 1994 a tehdy mě kontaktoval a nabídl mi spolupráci. Bylo to v době, kdy už měl všechno připravené a chtěl to dělat pořádně. A tehdy měl vlastně i poprvé šanci dělat to pořádně.

Proč jste odešel?

Přece jenom, po těch deseti letech už jsem byl trochu unavený, říkal jsem si, že je třeba taky zkusit něco jiného, zkrátka to tak vyplynulo. Zároveň i majitelé to chtěli zkusit jinak, než jsem to dělal já, a já jsem měl pocit, že když už jsem to dělal deset let, a úspěšně, mělo by se to tak dělat dál. Takže jsme se jaksi rozumně rozešli, a mně už těch deset let stačilo – myslím, že je zase potřeba dát šanci někomu dalšímu, ať ukáže, co v něm je.

Jak se díváte na historii Barrandova před rokem 1989 v porovnání s pozdějším vývojem, který nastal za Marhoulova a vašeho působení?

Samotná privatizace proběhla v roce 1992, co se dělo předtím, to znám samozřejmě jen zprostředkovaně. Privatizační dluh se státu splácel až do roku 2004 a já jsem byl ten, kdo musel nějak vydělat na ty splátky. Privatizace byla jistě dramatický zlom – šlo o přeměnu firmy, která byla předtím součástí státního monopolu na výrobu filmů a která byla náhle postavena do situace, kdy už nemá žádné dotace, ale jen to, co si vydělá, a jen to může taky investovat. Jak do sebe samé, čili do rozvoje – protože co se týče infrastruktury, byl Barrandov za těch padesát let značně zdevastován –, tak do nějaké vlastní produkce.

Vrátil bych se až do třicátých let, kdy byl Barrandov geniálně navržen Maxem Urbanem, a pak do období protektorátu, kdy tady Němci chtěli vytvořit jakési druhé centrum, alternativu k Babelsbergu, a do studia investovali. Tenhle základ v podobě solidní infrastruktury umožnil, že Barrandov mohl přežít celou komunistickou éru Československa, a v podstatě i my na tomto základě pořád stavíme – na tom, co vzniklo před válkou a za války. Nicméně od války tam nebyly žádné zásadní investice, proto jsme museli celý komplex v průběhu devadesátých let přestavět tak, aby vyhovoval současným požadavkům. Od rozvodů vody až po nové technologie, které se v té době rychle rozvíjely, takže do toho musely jít stovky milionů. O to bylo všechno těžší. A při tom všem se Barrandov snažil ještě nějak podílet na výrobě českých filmů. Všechny tyhle věci byly propojené, musely se nějak vyvažovat a vedly k tomu, že se Barrandov choval tak, jak se choval. Každý rok se platilo v hotovosti padesát milionů do Fondu národního majetku – až do podzimu 2004. Teprve od té doby může studio ty peníze investovat do sebe. Tím vlastně začíná jakási nová etapa rozvoje.

Na samém počátku privatizace v roce 1990 stála iniciativa filmařů za zrušení tehdejšího Ústředního ředitelství Československého filmu, které koordinovalo veškerou filmovou výrobu, samozřejmě včetně Barrandova, a které bylo symbolem státního dozoru nad kinematografií. To bylo likvidováno v roce 1991, ale tím také nastalo jakési vakuum, na které nebyli lidé připraveni a mnozí pak byli roztrpčeni z dalšího vývoje.

Samozřejmě, ten způsob řízení filmové výroby byl nadále neúnosný a musel se změnit a uvolnit. Předpokládalo se ale, že stát se, stejně jako ve všech normálních evropských zemích, nemůže úplně zříct odpovědnosti za kinematografii. Paralelně s těmi změnami v roce 1992 byl schválen Zákon o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ten měl umožnit to, aby filmy dál vznikaly a firmy dál fungovaly. Protože bez podpory to nejde – to může fungovat možná v Indii nebo v USA, ale snad v žádné jiné zemi na světě nefunguje kinematografie bez jasně definované podpory státu. Tehdy se udělala chyba, že se to zprivatizovalo a všechno se nechalo zkrátka „na trhu“, který to měl vyřešit. Což ale nejde, protože je tu deset milionů česky mluvících obyvatel, a v zahraničí na rozdíl od nás navíc existuje ta zmíněná podpora. Proto je naše konkurenceschopnost omezená a proto se infrastruktura nemůže rozvíjet ani na základě výroby českých filmů. To, že česká kinematografie přežila, je právě zásluhou infrastruktury vzniklé už ve třicátých a čtyřicátých letech a filmařů, kteří jsou pořád schopní a tvůrčí lidé. Ale stát se tehdy definitivně zřekl jakékoli přímé podpory českého filmu. Fond nikdy nedostal peníze ze státního rozpočtu, ačkoli to tak původně bylo zamýšleno. Jediným zdrojem zůstaly

peníze za prodej filmů, které byly natočeny v době postátněné kinematografie. A to jsou příliš omezené zdroje na to, aby se český film mohl zásadním způsobem rozvíjet a fungovat. A jestliže se přes to všechno dostavil určitý úspěch, stal se z něj vlastně problém, protože politici se pak na nás dívali a říkali, co pořád ti filmaři chtějí, když se tu točí filmy, a točí se tu od konce devadesátých let i zahraniční zakázky. Ale nikdy nechápali, co je to systémová podpora kinematografie.

Nicméně samotné zrušení řízení a kontroly na počátku devadesátých let bylo naprosto v pořádku. Koneckonců ani dnešní situace, vyplývající z našeho členství v EU, by neumožňovala, aby tu existovala nějaká státní filmová studia. Ale zrušené státní instituce nebyly nahrazeny jinými funkčními institucemi, filmovým institutem nebo něčím, co by umožňovalo komunikaci mezi kinematografií a státem a zajišťovalo fungování systému. Bylo to samozřejmě dáno nezkušeností politiků i filmařů a pocitem, že se to nějak samo vyřeší. Věci vypadaly z tehdejší perspektivy asi jinak. Je to zkrátka jakási daň té době, dnes nemá cenu rozebírat, kdo na to doplatil a proč, už je to *passé*. Je jednoduché kritizovat stát za jakékoli rozhodnutí. Skutečností je, že ani filmaři nebyli, nejsou a nikdy nebudou jednotní ve svých názorech. Vždycky bude někdo kritizovat.

Pak přichází rok 1992 – privatizace samotného Barrandova. Václav Marhoul s dalšími kolegy kvůli tomu založil společnost Cinepont a proti jeho projektu se postavila jiná skupina filmařů. Jak hodnotíte s odstupem tehdejší situaci?

Já bych k tomu řekl jenom jednu věc. Privatizace studií probíhala v devadesátých letech všude ve světě. Nejen na Východě, v postkomunistických zemích, ale i na Západě, příkladem je třeba římská Cinecittà. A všude tu privatizaci doprovázely protesty části filmařů – z jednoduchých důvodů. Z obavy, aby se ta studia časem nezačala používat k jiným účelům. Vyplývá to z logiky věci. Filmová studia všude vznikala ve třicátých letech zpravidla na okrajích měst na levných pozemcích. A do devadesátých let se ty pozemky staly atraktivními lokalitami, drahými pozemky. Takže ta obava filmařů byla naprosto oprávněná. Proti tomu zase mluví zkušenost, že stát není dobrým hospodářem, ani není schopen řídit filmový byznys. To znamená, že privatizace je v pořádku. Ten byznys se musel zprivatizovat, otázka zní jak. Bylo mnoho způsobů, jak to udělat, a zvolil se jeden. Způsob, jakým se privatizovala Cinecittà by byl tehdy asi pro nás výhodnější, ale už je to pryč. Pozemky Cinecittà tehdy zůstaly majetkem státu a ten je za symbolickou cenu pronajímá majitelům studia na sto let. Tím se právě stát brání tomu, aby byly pozemky užívány k něčemu jinému.

U nás se stát chránil jinak – takzvanou „zlatou akcií“, která byla celou dobu předmětem sporů a nakonec ji soud prohlásil za neplatnou.

K tomu by se spíš měl vyjádřit Václav Marhoul, ale „zlatá akcie“ může fungovat ve firmách, které jsou státní akciovou společností, stát její akcie prodá a nechá si jednu akcii s tzv. zvláštními právy a těmito právy může disponovat na valné hromadě. To je pak dáno stanovami společnosti. U Barrandova ale byla jiná situace, tady byla založena soukromá společnost Cinepont, která od státu studia a zařízení koupila a tím Barrandov

privatizovala. Pak se Cinepont přejmenoval na AB Barrandov, a tato akciová společnost řekla: my dáme státu jednu akcii. Stát to tehdy přijal, nicméně to nejde. Stát je od toho, aby něco vlastnil a pak případně privatizoval, ale ne obráceně. Žádná firma nemůže dát nějaký podíl státu. Proto ta akcie nebyla po právní stránce v pořádku. A proto v okamžiku, kdy se Barrandov rozhodl, že tu akcii tam nechce, tak ji zrušil. Další otázka byla, kdo tu akcii má konkrétně spravovat – Fond národního majetku, ministerstvo kultury...? To jsou další problémy zákonů, které umožňují, nebo neumožňují státním orgánům vlastnit majetek. Z tohoto hlediska to bylo od začátku špatně.

Pokud jde ještě o pozemky – poslední „barrandovský skandál“, proti němuž filmaři-akcionáři jako Miloš Forman nebo Miroslav Ondříček nedávno bili na poplach, bylo právě převedení části pozemků na Moravia Steel, která je pak Barrandovu pronajímá.

Ano, do jisté míry je to riskantní, protože pozemky mají velkou cenu. Ale jde také o to, nakolik Barrandov ty pozemky prakticky využívá. Jsou tak velké, že je stejně nikdy nevyužíval úplně. Některé ani nemůže, protože dnes leží podél dálnice a nedají se tam kvůli hluku stavět filmové kulisy. Samozřejmě, vybavenost těmi pozemky zvyšuje hodnotu studia. Pro ně je to konkurenční výhoda, protože je pak možné pružně kombinovat natáčení ve studiu s exteriérem. A většina konkurenčních studií už o podobnou výhodu – právě kvůli témuž problému – přišla! Proto chápu a naprosto respektuji pohled filmařů. Nicméně cena těch pozemků je tak vysoká, že jejich využití pro film je jen zlomkovým využitím jejich hodnoty. A je samozřejmě na každém majiteli, aby zvážil, do jaké míry musí majetek vydělávat. A to je zase pohled Moravia Steel. Ale protože oni sami se teď rozhodli do Barrandova investovat a rozšiřují ateliéry, jsem přesvědčen, že majitelé chtějí filmový průmysl rozvíjet, mají o něj zájem, a že pozemky budou sloužit k natáčení. Dokonce bych řekl, že pokud se na části z nich bude stavět, může to být i výhoda, protože kdyby se stavělo podél dálnice, zbytek pozemků se odhluční a volný horizont může být zachován. Nesdílel bych proto filmově fundamentalistický pohled na tento problém.

Pojďme tedy k působení Václava Marhoula na Barrandově. Převažuje pohled, že jeho koncepce byla orientována na velké mezinárodní zakázky. Proti němu pak stála skupina akcionářů-oponentů, která chtěla jít cestou větší spolupráce s českými filmaři a malých domácích projektů.

Na začátku jsem tam ještě nebyl, nicméně jsem přišel v době, kdy se Václav po vynuceném odchodu vrátil a mohl uskutečňovat tu svou vizi. Sám jsem se na tom zpočátku podílel. A když Václav v roce 1997 odešel, já jsem v tom víceméně pokračoval. Evidentní byla jedna věc – Barrandov, tak jak je vybudovaný, jako velký komplex, nemůže dnes přežít na domácím trhu, na výrobě českých filmů, případně televizních filmů a seriálů, jak to bylo dřív. To by brzy skončil a neměl by peníze na rozvoj. Barrandov je vlajková loď filmového průmyslu, je to jeho základna. Orientace na západní produkce umožňuje získat prostředky, které se pak případně mohou investovat v domácí kinematografii. Václav byl naopak, na rozdíl třeba ode mě, zaměřený mnohem více na výrobu českých

filmů. Dceřiná společnost Barrandov Biografia vznikla proto, aby mohla produkovat české filmy. Od animovaných přes televizní seriály až po hrané filmy. To jsem byl já, kdo v roce 1997, kdy Barrandovu hrozil kolaps, řekl, že nemůžeme dávat peníze do výroby českých filmů, protože je nemáme. Takže ta věc nebyla tak černobílá, jak říkáte. Ale pravda je, že každý se tam snažil tahat na jinou stranu, a nebyli schopni se dohodnout.

Václav Marhoul se vrátil na Barrandov s podporou firmy I. Silas, díky čemuž se stala majoritním vlastníkem AB Barrandov pozdější Moravia Steel. I za to je dodnes terčem kritiky, že přivedl slavné české studio „do područí ocelářů“. Jak jste vnímal tehdejší události?

Já jsem byl ředitelem dceřiné společnosti Barrandov Studio, takže tyhle věci šly trochu mimo mě – to byla záležitost AB Barrandov. Její majetkové vztahy nijak neovlivňovaly naši činnost. Václav si skutečně od I. Silas půjčil, umožnil jí, aby získala podíl ve firmě. Nicméně I. Silas nelze zaměňovat se současnými majiteli. I. Silas měla podíl ve společnosti Moravia Steel, která zprivatizovala Třinecké železářny. Na tuto společnost převedla I. Silas svůj dosavadní podíl v AB Barrandov. A od toho se odvíjí celá ta anabáze, kdy Moravia Steel stále říká: my jsme k tomu přišli jako slepý k houslím, my jsme to nechtěli, a proto chceme Barrandov prodat. Opravdu se stále snažili Barrandov prodat, a to byl pak také důvod, proč banky nechtěly Barrandovu půjčovat, a ten musel navíc stále splácet svou privatizaci.

Dá se tedy říct, že I. Silas a Moravia Steel skutečně neměly zájem působit ve filmovém průmyslu?

Já si myslím, že alespoň na začátku ten zájem byl. I. Silas se dostala k Barrandovu v době, kdy ještě Třinecké železářny neprivatizovala. Teprve pak, když přešli na *core business* Třineckých železáren, snažili se její majitelé Barrandov prodat nebo mu získat strategického partnera, který by se jím zabýval, protože oni už byli jinde. Ale na počátku zájem byl, jinak by do toho nešli.

V roce 1997 nastala krize, Barrandov se dostal do finančních problémů. Stále dlužil státu za privatizaci, navíc dlužil i I. Silas, která mu půjčila právě na splácení privatizačního dluhu, k tomu se přidal spor s ministerstvem kultury o odvod peněz za prodej uváděcích práv starých českých filmů, ze kterého Barrandov odváděl pozdě peníze do Fondu kinematografie. Jak se to vše promítlo do hospodaření firmy?

To se promítlo tak, že jsme skoro neměli na výplaty. Rok 1996 byl krizový, naprosto kritický. Takže v roce 1997 jsme v podstatě působili jako krizový management. Abychom měli na výplaty a vůbec byli schopni tu firmu udržet. Navíc byla zastavena veškerá aktiva Barrandova, kterým ručila Moravia Steel za úvěr na koupi Třineckých železáren. To znamená, že Barrandov nemohl dostat úvěry, protože neměl čím ručit, jeho hospodářské výsledky byly špatné, celková ekonomická situace v zemi byla špatná, banky byly v krizi. Takže to vypadalo, že Barrandov opravdu skončí. Ale zase se ukázala jeho životnost, jeho geniální potenciál pramenící z toho, jak byl ve třicátých až čtyřicátých letech

koncipován, ukázalo se, že zkrátka funguje. A když jsem v roce 1997 fakticky převzal řízení, soustředili jsme se na jedinou šanci jak přežít, kterou bylo shánění zahraničních zakázek. Vyrazit do Hollywoodu, do Anglie a shánět, shánět, shánět. Komunikovat s dalšími produkcemi a prodávat Barrandov a jeho služby. A přivést ty filmaře sem.

Zároveň bylo třeba říct si, co k tomu fungování potřebujeme a co ne a zbavit se toho. Pokud jsme k výrobě filmu nepotřebovali nějaké nemovitosti, které jsme zprivatizovali, zbavili jsme se jich. Trochu jsme tím negovali vizi Václava Marhoula, který chtěl mít z Barrandova velké filmové studio hollywoodského typu, to znamená s kompletním řetězcem filmového průmyslu včetně distribuce, televize a tak dále. Některé věci mu nevyšly, konkurence byla velká, takže jsme se v dané chvíli i my museli soustředit na náš *core business* – poskytování služeb, tak jak fungují všechna studia v Evropě. Což mimochodem na začátku devadesátých let taky nikdo nevzal v potaz, všichni si mysleli, že na jedné straně je Barrandov a na druhé americký studiový systém. Nikdo pořádně nevěděl, jak to chodí v Evropě, v zemích, které mají podobné podmínky jako my.

Takže naším úkolem bylo zdokonalení služeb, naučit se je prodávat a naučit se i komunikovat s místními produkcemi, které ty zahraniční zakázky dělaly. To vše se rozjíždělo v letech 1997 a 1998. Jezdil jsem do Hollywoodu a propagoval tam Barrandov, o kterém nikdo nevěděl, že vůbec existuje, protože většinou ani nevěděli, kde leží Česká republika. Přesvědčovali jsme je, že se jim vyplatí sem jet a natočit to tady. Využívali jsme přitom pozitivních zkušeností těch několika štábů, které tu byly. Samozřejmě ještě přetrvával problém *MISSION: IMPOSSIBLE* z roku 1995, která zanechala negativní dojem a ohrozila rozvoj, takže jsme proti tomu museli udělat zase naši kampaň.¹⁾ Což nebylo jednoduché v době, kdy jsme si nebyli jistí, že budeme mít příští měsíc peníze na mzdy.

Pak se to ale zlomilo, zahraniční zakázky začaly přicházet a trochu se začal měnit i postoj majitelů ke studiu.

Zlomilo se to asi v roce 1999–2000, kdy Barrandov najednou raketově vystartoval, pokud jde o obrat a zisky, tenkrát byl samozřejmě trochu jiný kurz dolaru. V letech 2001 až 2003 vše fungovalo opravdu dobře, čehož se majitelé zpočátku snažili využít k výhodnému prodeji. Hodnota podniku opravdu vzrůstala, protože splácel svoje závazky, zároveň vydělával a ještě investoval do svého rozvoje. A celých sedm let – někdy od roku 1997 až do roku 2004 byl přitom Barrandov na prodej, neustále se tam střídaly nějaké audity, a vtip byl ještě v tom, že nás většinou chtěl kupovat někdo, kdo se spojil s našimi zákazníky, takže naše čísla všichni znali, byli jsme otevřené město, kterým procházel kdekdo. Přitom to ale omezovalo rozvoj společnosti, protože se řeklo, že se nemohou dělat dlouhodobé investice, když jsme na prodej. A dohadovali jsme se jen o záchovných investicích, což ale mohlo být i nové prepisové zařízení za 60 milionů, bez kterého by ten byznys šel hned do háje. A to někdy majitelé nechtěli pochopit.

1) Podle informací od české produkce, kterou zajišťovala firma Prague International Films Oldřicha Macha, došlo mezi americkou a českou stranou k neshodám ohledně ceny pronájmu Lichtenštejnského paláce, který je v majetku vlády ČR, takže na ni produkce neměla vliv.

Ten prodej ale nebyl jen ve stadiu nějakého hledání partnera, smlouvy byly několikrát těsně před podpisem. Takže jsme prakticky nepřetržitě žili v tom, že za půl roku tu bude nový majitel, který to bude chtít dělat úplně jinak. A protože s těmi potenciálními investory jsem komunikoval já, tak oni mi pořád říkali, co a jak máme dělat a co nechtějí, abychom dělali. Jednou se dokonce dostali takoví kupci i do představenstva a začali tam fungovat. Byla to velmi nejistá doba a výsledky firmy bylo třeba dělat tak, aby se firma mohla dobře prodat. To, že se prodat nedokázala, je druhá věc. Až v roce 2004 se majitelé rozhodli, že si nás nechají a budou to sami rozvíjet. To byl velmi pozitivní signál, který pro Barrandov znamená skutečně novou éru.

Jak je možné, že se Barrandov za celou tu dobu neprodal?

To je celkem jednoduché. Byly dva typy investorů. První neměli problém s cenou, ale neměli peníze. Druzí měli peníze, ale měli taky problém s cenou. Takže z toho vždycky nakonec sešlo. V tomhle byznysu je vždycky potíže, když přijdou investoři, kteří v něm nemají moc zkušeností. Zeptají se, jaké máte zakázky na pět let dopředu, a když jim řeknete, že máte zakázky na půl roku a něco zbookovaného asi tak na rok, v tu chvíli se jim ta investice zdá hrozně riziková. Navíc v té době, o které je řeč, se ekonomika vyvíjela jinak, nebyli jsme v EU a tak dále. To znamená, že investoři, kteří měli peníze, se na to dívali většinou skrz nějaké úplně jiné tabulky než my. Já jsem tu prodejní cenu sice neznal, ale často jsem s nimi řešil tyhle problémy.

Druhou skupinu, která by cenu akceptovala, ale zase neměla peníze, tvořili většinou lidé spojení s filmem. Ti chápali, jak byznys funguje, ale potřebovali získat peníze právě od toho prvního typu investorů. A to byl nakonec důvod, proč se to nepodařilo prodat. Problém je, že byznys filmových studií se navenek jeví trochu jako realitní – pronajímají se v něm studia a tak podobně. Pro člověka, který se téhle zdánlivé podobnosti chytí, to pak bývá zklamání, protože je to mnohem nejistější. Výnosy se nedají dělat na základě nějakých jasných smluv, ale spíš na základě predikcí, jak se trh nejspíš bude vyvíjet. A to je riziko.

Říkáte, že jste prodejní cenu neznal. Média referovala tehdy o Barrandově a jeho prodeji většinou dost nervózně, například v jednom příspěvku v Reflexu online²⁾ (který mimo jiné cituje Vladimíra Justa, hodnotícího situaci na Barrandově slovy „Je to tunel jako blbec“) se objevila informace, že se Barrandov prodává firmě Kodiak Group za stejnou cenu, za jakou se privatizoval, a dále vás tam osobně autor obviňuje, že jste s ním o tom odmítl hovořit.

Na to si vzpomínám, to byl Holub!³⁾ Pokud jde o cenu, jsou to samozřejmě bláboly. Cena nikdy nebyla zveřejněna, ale domnívám se, že byla nepochybně mnohonásobně vyšší. Ten Holub tehdy přišel za mnou do kanceláře, kde tehdy právě nebyla sekretářka, já jsem tam něco dělal, a on že se mnou chce mluvit. Tak jsem mu řekl, že s ním mluvit

2) Uklidňování veřejnosti? *Reflex* 2000, č. 13. Online: <<http://www.reflex.cz/Clanek1433.html>>

3) Jiří Holub.

nebudu, protože k tomu opravdu nemám co říct. Nebyl jsem ten, kdo prodává, ani jsem nekupoval, maximálně jsem byl ten, kdo je prodáván, a to ještě bůhví jestli.

V tomtéž článku, a nejen v něm, se ještě operuje s problémem odvodů peněz do Fondu za prodej uváděcích práv ke starým českým filmům a sporem s ministerstvem kultury, který je také často vnímán jako důkaz „nekalosti“ hospodaření na zprivatizovaném Barrandově.⁴⁾

Smlouva s ministerstvem kultury o prodeji těch filmů byla velmi výhodná, měli jsme deset procent provize plus krytí všech výloh spojených s prodejem, které ministerstvo ani neschvalovalo, pouze bralo na vědomí. To nedělal Barrandov Studio, ale Barrandov Biografia. Ten problém vznikl po odchodu Václava Marhoula z AB Barrandov, kde ho jako zástupce I. Silas nahradil Pavel Přerovský. Ten také posléze jednal o tom, jak se ty nároky ministerstva vypořádají. Na přelomu let 1997 a 1998 byla smlouva převedena na Ateliéry Bonton Zlín.

Ten dluh vůči Fondu vznikl v souvislosti s ekonomickými problémy studia?

Ne. To je právě ten zmatek, co to vlastně znamená, když se řekne Barrandov. Ty peníze byly použity pouze na AB Barrandov a Barrandov Biografia, které se zabývaly filmovou produkcí a distribucí, vydáváním filmového časopisu *Kinorevue*, rozhlasovým vysíláním Rádía Limonádový Joe a dalšími aktivitami, my jsme s tím jako Barrandov Studio, které poskytovalo služby pro výrobu filmů, neměli vůbec nic společného. Každá z těch společností se musela uživit sama. Dluh samozřejmě krizi prohloubil, protože se pak musel splácet ze studia. Pavel Přerovský, nástupce Václava Marhoula v mateřské společnosti, se k tomu dluhu přiznal, odsouhlasil splácení Martinu Stropnickému jako ministru kultury. Po nástupu Pavla Dostála jsem už byl nejen ředitelem Barrandov Studio, a na mě bylo, abych za AB Barrandov vypořádal i ten dluh tak, aby to firmu úplně nepoložilo. Dluh existoval z minulosti, na mně bylo, abych to řešil. Na návrh ministerstva byla podepsána trojstranná dohoda, v níž jsme se toho zbavili. Jeden z důvodů, proč byla smlouva o prodeji filmů převedena na Bonton, byl, aby se ty filmy udržely tzv. v českých rukou, když byl Barrandov na prodej. Paradoxně, Barrandov je dodnes v českých rukou a Bonton je dnes na prodej. To jsou všechno důsledky raného kapitalismu v Čechách, kdy jsme se všechno učili. Ale opakuji, že jsem ty dluhy nezpůsobil, byl jsem pouze jejich „hasič“.

Proč vlastně sešlo z posledního avizovaného prodeje Barrandova, když ho měla v roce 2000 koupit americko-kanadská společnost Kodiak Group? I pro média to byla firma obestřená tajemstvím, údajně společenství lidí, z nichž někteří podnikali ve filmu.

Vzhledem k tomu, že někteří z nich byli odsouzeni, mohu snad říct dnes na rovinu, že to byli podvodníci, „agenti s teplou vodou“. Ano, měli částečně spojení s filmem, částečně

4) Ve zmíněném článku se o něm píše jako o „dluhu 120 miliónů Kč za prodej práv státních filmů, na který Barrandov neměl právo“ (viz pozn. 2).

s novými technologiemi. Nezapomínejme, tehdy vládla internetová horečka a všichni měli pocit, že je před námi jasná budoucnost. Kdokoli investuje dolar do akcií internetové firmy, do roka bude miliardář. Oni sem přišli s jakýmsi projektem, který zahrnoval i Barrandov, měli vizi spojenou s novými technologiemi, s 3-D obrazem a vývojem 3-D displejů. Nakonec se ukázalo, že i finančníci, kteří jim to měli financovat, byli částí té skupiny podvedeni. Uvěřili jim, že může fungovat něco, co vlastně neexistovalo. A protože ti finančníci byli velmi solidní lidé, působilo to zde velice věrohodně. Ale pak najednou řekli, že do toho peníze nedají, protože si něco o těch lidech zjistili.

Barrandov tedy nenašel silného strategického partnera, ale přesto „byl zachráněn“. Které filmové projekty v tom sehrály podle vás nejdůležitější roli?

Z hlediska rozvoje pro nás byli asi nejdůležitější LES MISÉRABLES v roce 1997. Kdyby tenkrát nepřišli, Barrandov by zkolaboval. Pak tu byl film THE MISTS OF AVALON, který byl důležitý právě tím, že u nás nevznikl, protože jsem jim tenkrát poprvé musel říct, bohužel, jsme plní! To bylo někdy v roce 1999 – 2000. Taky bych zmínil film LIGA VÝJIMEČNÝCH, který se vůbec netočil v ateliéru, nýbrž v různých halách po Praze, a přesto jsme na něm udělali obrovský obrat. Tam se ukázalo, že na Barrandově nejde jen o ateliéry, ale o kvalitní zázemí a služby – laboratoře, fundus a podobně. To jsou podle mě tři zlomové filmy, které potvrdily správnost našich úvah a přinesly rozvoj. Nejde o to, co pak bylo na plátně, ale o průmysl. Každý z těch filmů rozšířil dobrou pověst Barrandova, ale i Prahy a České republiky, potvrdil tradici naší řemeslné zručnosti a dovednosti. Přineslo nám to pověst jakési oázy ve středu Evropy, kde filmaři dostanou vše, co potřebují, ve špičkové kvalitě a za velmi slušnou cenu. Mezitím byla samozřejmě i řada problémů a průšvihů, ale trend byl nezvratný a jasný. Když jsme udělali nějakou chybu v roce 1996, omlátili nám to o hlavu zleva zprava. Když se totéž stalo v roce 2004, přišli za mnou se slovy, že to se stává, že to byla výjimka, a šli se dohodnout, jak to napravit. Znamená to, že jsme v jejich očích změnili pozici. Už se na nás nedívají jako na začátečnický, ale berou nás jako partnery. A to si myslím, že je náš největší úspěch v celém tomhle podnikání.

Jak se dnes ohlížíte za svým působením na Barrandově a celým jeho vývojem po privatizaci?

Já bych řekl, že období do roku 1997 znamená jakési hledání a omyly, pak je těch sedm let utahování opasků, abychom přežili, dokud nebyl splacen privatizační dluh. Teď, po roce 2004, tady máme nové období, kdy má teprve Barrandov ukázat, co v něm je. Takže se to paradoxně vrací po spirále vlastně na začátek. Teprve nyní je možné začít uskutečňovat vize, které měl Václav Marhoul. A zdá se, že se v současnosti začínají dokonce naplňovat. Barrandov investuje do českých filmů, rozvíjí se, je to na správné cestě. Což znamená, že tyhle vize, které sahají až někam do třicátých let k barrandovským zakladatelům, mají podivuhodnou životnost. I já jsem svá rozhodnutí vždycky těmi představami poměřoval, ačkoli jsem je moc naplňovat nemohl, protože firmu by to tehdy zabilo. Teď je už ale všechno jinak a uvidíme, jak jim to na Barrandově půjde.

Co tomu podle vás ještě dnes chybí?

Daňové pobídky, které fungují ve všech evropských zemích a ve 40 státech USA, v Austrálii, na Novém Zélandě, dokonce i v Africe. Tím naše konkurenceschopnost velmi klesá. Stále se dostáváme do sporu s nějakými „liberály“, kteří tvrdí, že tyhle věci nejsou tržní. Já jim vždycky říkám, ano, já s vámi souhlasím, tak to zrušte nejdřív v těch ostatních zemích, a pak se můžeme bavit o liberálním trhu. Do budoucna ty pobídky potřebujeme taky, jinak neobstojíme.

Pak samozřejmě chybí instituce, které jsou všude – jak už jsem říkal, něco jako filmový institut, a systémová podpora domácí filmové výroby.

A to jsme stále u roku 1990. Od té doby se v tomto směru nic pro kinematografii neudělalo. Ministr kultury Pavel Dostál, který se zpočátku stavěl k filmařům dosti ostražitě, nakonec naše problémy pochopil a chtěl je řešit, bohužel se toho řešení nedožil a odsunulo se to opět někam na okraj. Neschválení filmového zákona udělalo doufám za tímhle obdobím nezájmu tečku, teď se zase snažíme vydobýt pozici filmu zpět a něco pro něj udělat. Ale o tom by už měli mluvit jiní, třeba Ondřej Trojan nebo Pavel Strnad.

Citované filmy:

Bídnič (Les Misérables; Bille August, 1998), *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Mlhy Avalonu* (The Mists of Avalon; Uli Edel, 2001), *Liga výjimečných* (The League of Extraordinary Gentlemen; Stephen Norrington, 2003).

Rozhovor

TAKOVÉ PŘEVRA TY SE DĚLAJÍ

Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem

Martin Švoma

Miroslav Ondříček (*1934) působil jako kameraman ve Filmovém studiu Barrandov. Jako spolupracovník Miloše Formana se podílel i na jeho amerických filmech, z nichž nejznámější je AMADEUS (1984). Pracoval i s jinými zahraničními režiséry v Evropě a USA. V době privatizace Barrandova byl jedním ze zakládajících akcionářů a členem představenstva AB Barrandov. Je mu připisován podíl na odvolání Václava Marhoul z funkce generálního ředitele v roce 1994. Minoritním akcionářem zůstává dodnes.

* * *

Kdo z původních akcionářů Barrandova ještě zůstal?

Já a Miloš Forman. Jinak to všichni prodali. Václav Marhoul říká, že má pořád ještě jednu akcii. Nicméně, ty věci, o kterých mluvíme, jsou dodnes citlivé a já nechci, abychom s Václavem kvůli tomu stáli ještě po patnácti letech proti sobě.

Byl jste akcionářem od samého začátku?

Ano. Já už jsem byl tehdy v Americe, když mi Václav Marhoul napsal, že chce zakládat akciovku, aby mohl podat privatizační návrh. Kvůli privatizaci, do které Barrandov zařadila vláda. Nabídl mi, abych se stal akcionářem. Stejný dopis tehdy od něj dostal i Miloš Forman a Theodor Pištěk. Byli jsme lidé od filmu a měli jsme dobré jméno. Ale těch privatizačních návrhů bylo tehdy údajně několik, ten Marhoulův nebyl jediný.

Já jsem zatím žádné informace o konkurenčních projektech nenašel.

Nevím. Každopádně, když jsem přijel z Ameriky, akciovka už byla založená. Pak se z ní stala AB Barrandov, Václav Marhoul byl jejím generálním ředitelem a zároveň i předsedou představenstva. Jeho záměry zněly nádherně. Tak se vydávaly akcie. Začali jsme jako akciovka podnikat bez státních financí, byli jsme závislí jen na tom, co jsme si vydělali. To nebylo jednoduché. Od začátku jsme přitom počítali se zakázkami od zahraničních produkcí, které se ale bohužel rozjely teprve později. Na veřejnosti

přítom probíhala diskuse, kdy začneme točit české filmy. Doba, o které mluvíme, byly roky 1992 a 1993. S odstupem času si říkám, že to všechno přišlo příliš brzy.

Pak se stala taková věc, která to všechno změnila.

Odehrálo se to v kavárně Savoy na Smíchově, tam nahoře na balkoně. Tehdy nás svolal Petr Prejda jako představenstvo, bez Marhoula. Prejda byl Marhoulův kamarád, společně tu akciovku zakládali. Řekl nám tehdy, že je nutné rozdělit funkce předsedy představenstva a ředitele. Václav byl *těžký vizionář*. Zapálený. To mohlo být ale někdy i na škodu. A byl problém, že byl v obou funkcích. Proto jsme chtěli ty funkce dočasně rozdělit. Ředitelem jsme chtěli zvolit architekta Jindřicha Goetze, kterého znám a mockrát jsem s ním spolupracoval, a Marhoula nechat předsedou představenstva. Tehdy jsme se na tom tak dohodli.

Druhý den byla na Barrandově od 11 hodin svolána schůze představenstva. Všichni jsme na to jednání přišli, jediný Dóda Pištěk nepřišel. Pak volal, že je v nemocnici, že mu není dobře, museli mu dát nějakou injekci. Když jsme oznámili to rozhodnutí, Václav se hrozně urazil, s tím jsme vůbec nepočítali. A později se spojil s tou 1. Silas. V životě by nás nenapadlo, že to bude pro něj tak osobní, aby se kvůli tomu spojil s někým cizím a nás z toho vyšachoval.

Víte, devadesátá léta, to byla doba plná nápadů a vizí. Ale bylo potřeba, aby se vytvořil kapitál a aby vznikla střední vrstva. Mnoho podobných firem se privatizovalo tak, že zaměstnanci udělali akciovku, a pak do toho někoho pustili, nebo se to rozprodalo. Marhoul se spojil s oceláři, a ti potom Barrandov ovládli.

S jakou představou jste vstupoval do Marhoulovy akciové společnosti?

Já jsem na Barrandově působil jako kameraman víc než padesát let. Chtěl jsem, abychom jako akcionáři navázali na někdejší dílo Miloše Havla, zakladatele Barrandova. Ta cesta mi připadala správná.

Souhlasil jste s koncepcí Václava Marhoula, nebo jste byl do určité míry v opozici?

Já jsem měl Václava rád, měl jsem rád jeho mladistvou povahu, v tom jeho nadšení jsem viděl přínos. To, co se tady odehrálo, a co bývá označováno jako „puč“ nebo „odvolání Marhoula“, byla spíš záležitost mezi ním a Prejdou. Já jsem v tom nic tak osobního neviděl, viděl jsem užitek v rozdělení funkcí a v tom, že Václav bude působit jako předseda představenstva.

Pak jsem odjel do Ameriky a dozvěděl jsem se, že se Václav spojil s těmi oceláři a že mu většina akcionářů prodala podíly. Z toho jsem byl dost nešťastný a otrávený. Ale zůstal jsem ještě dlouho v představenstvu i s představitelem Moravia Steel.

V tržní ekonomice manažer hodně vydělává, ale často ho vyměňují, to je přirozené. Není to majitel. Je to správce majetku a vždycky čelí nějaké kritice. Jeho funkce je časově omezená, není to tak, že by tam měl zůstat celý život. Ale Václav to takhle nebral. Sice by to mohl jako předseda představenstva stejně kontrolovat, ale to mu nestačilo. Měl pocit, že jako předseda představenstva bude něco méně než generální ředitel. A to je blbost, vždyť to představenstvo ho právě odvolalo! A jak se ukázalo, představenstvo pak mělo vždycky rozhodující vliv na fungování podniku.

Všechno se mění, mění se i majitelé. Ale toho, co se stalo, je mi dodnes líto. Je mi líto, že se filmaři zbavili těch svých podílů. Na druhou stranu je pravda, že jsme tam byli všichni staří. Nemůžete jim vyčítat, že potřebovali peníze dřív, když potřebovali zaplatit byt, vdávali dcery a tak dále. Ti oceláři pak samozřejmě ještě navýšili kapitál, čímž se podíl menšinových akcionářů znehodnotil, na druhou stranu, pro společnost je to dobře. Ona ta touha po zisku je v každém podnikání základní impuls, ať chcete, nebo nechcete, můžete to nazývat jakýmikoli přívlastky. Je to přirozená věc. A proto je taky tržní hospodářství jeden z nejlepších systémů na světě, protože nezůstane stát nikdy na místě, pořád se to „válí“.

Z toho, co říkáte, mám dojem, že jste v aktivní opozici proti Marhoulovi nebyl.

Já si taky myslím, že ne. Dodnes si spolu voláme, o všem se informujeme. Myslím, že to byla záležitost jeho povahy. Představte si, že jste členem nějaké rodiny, a ta rodina se rozhodne jinak, než vy chcete. Přece kvůli tomu od ní neodejdete a nespojíte se s někým cizím proti ní. To byl ten jeho problém. Byl to od něj protestní krok. Jeho vedla obrovská touha řídit studio, kterou jsem na druhou stranu respektoval.

Ale takové převraty se dělají, není to nic neobvyklého. A ve svobodné společnosti to má být soutěž jedinců, soutěž povah a postojů. Mohl to udělat kdokoli jiný. Možná by dopadl stejně jako on.

Barrandov jako někdejší státní podnik, který nebyl závislý na tom, co si vydělá, ale na totalitní vládě, měl snad čtyři tisíce zaměstnanců. Byly tam všechny profese a stát všechno platil, i když se platilo málo. Když jsme to zprivatizovali, nikdo už nám nic nedal. Mohli jsme hospodařit jen ze svého. A tehdy se ještě nerozjel ten boom zahraničních produkcí, který nastal později. Dneska tady točí kdekdo. Tehdy to tak slavné nebylo a hrála v tom roli i naše netrpělivost. Byli jsme nevědomky manipulováni svou vlastní nezkušeností. Bohužel, většina z nás tehdy nepochopila, že to, k čemu jsme se dostali, chce trpělivost a je potřeba na tom *makat*! Že je potřeba do toho investovat čas i prostředky.

Vraťme se ještě do roku 1994, kdy se skupoval většinový podíl akcií AB Barrandov. Proti sobě stáli tehdy Jaroslav Bouček, který pracoval pro Václava Marhoula spojeného s I. Silas, a Petr Prejda s Michaelem Kocábem. Kromě nich ale měli ještě o Barrandov zájem Theodor Pištěk s česko-švýcarským podnikatelem Sládkem. Víte o tom něco?

Já jsem s ním tehdy mluvil po telefonu, ten Václav Sládek je můj kamarád. Volal jsem mu z Ameriky. Ale Dóda, který to měl za úkol, mu to tenkrát neuměl vysvětlit. To bylo v době, kdy už lidé z Trince měli většinu. A my jsme se pokoušeli působit na zbývající akcionáře, aby své podíly neprodávali. Pro Václava by to nebyla tak velká investice. Jenže obchodní záměr je jedna věc a druhá věc je, jak ho umíte vysvětlit. Oni se s ním sešli, ale neuměli to. Nepřesvědčili ho. A já jsem byl mimo, v Americe.

Nakonec všichni ostatní prodali. I Dóda Pištěk. Tenkrát mi volal, že poprvé v životě s autem naboural. Tak byl zmatený z toho, že se prodávají podíly a že mu taky nabídli peníze.

Pokud jde o aktivity Prejdy a Kocába, o tom já nic nevím. Kocáb měl ale o Barrandov zájem mnohem dřív. Už v roce 1990 měl jakýsi projekt vilové výstavby na barrandovských pozemcích.

Víte, mluvíme o devadesátých letech, kdy se dělily majetky, probíhala privatizace. Takové historické doby byly u nás tři: období po Bílé hoře, rok 1948 a rok 1989. Tehdy došlo k zásadním ekonomickým změnám. Po Bílé hoře katolická šlechta vykoupila a zabrala majetky, v osmačtyřicátém zabrali majetky komunisté a pak všechno patřilo všem a nikomu nic. Pak v roce 1989 lidé začali zvonit klíči, protože chtěli jít znovu do soutěže. Jenže to bylo trochu pozdě, tehdy už přišli do podnikání nezkušení lidé. Kdyby se to stalo dřív, kolem roku 1968, bylo by všechno jinak. Tehdy ještě žili naši tátové, generace, která s tím měla zkušenost.

Václavu Marhoulovi bylo třicet let, když se stal ředitelem, a už patřil k jiné generaci.

Myslíte si, čistě teoreticky, že se celá historie Barrandova po roce 1989 mohla ubírat nějakým jiným, lepším směrem?

To by musela být jiná doba. Jak můžete měnit lidskou povahu? Devadesátá léta byla o lidské povaze. Musela by existovat ekonomicky silná střední vrstva, která by nezakládala akciovku jen proto, aby něco rychle prodala a vydělala na tom, ale proto, aby na tom *makala*.

Já jsem si myslel, že ta změna proběhne strašně rychle a v New Yorku jsem se kvůli tomu v devadesátém roce pohádal. Říkali mi, že to bude trvat tři generace, než se u nás něco změní. Já tvrdil, že to bude do pěti let. A pořád jsme ještě ve vývoji. Vrátit se ke svobodě je to nejtěžší. Vyžaduje to mnoho energie.

Máte nějaký odhad, jak to bude s Barrandovem a filmovou výrobou dál?

Nejde o Barrandov. Jde o český film. Podpora filmu se musí dostat do státního rozpočtu, jinak se sotva něco zlepší.

Vy sám jste nikdy neuvažoval o tom, že byste akcie také prodal?

Proč bych to prodával? Vždyť je to nádherná grafika! Sami jsme si ji tenkrát vymýšleli a já jsem všechny akcie sám podepsal. Já jsem na Barrandov přišel v roce 1948. Zaměstnancem jsem tam byl od 1. září 1950! Teprve v roce 1991 mě propustili. Takže Barrandov je pro mě nostalgie.

Určitě jste dodnes v kontaktu s Milošem Formanem. Plánovali jste nějaké aktivity ohledně Barrandova společně?

S Milošem jsme se dohodli na jedné jediné věci – že své podíly neprodáme. Má to i ten význam, že pak většinovým majitelům můžeme k Barrandovu něco říct a oni o tom musí uvažovat.

Připadá mi, že to, co se dělo na Barrandově, vypovídá hodně o celém polistopadovém vývoji v zemi a má to v sobě velký dramatický náboj.

Jednou se o tom budou psát knížky a točit filmy. Příběh Barrandova je vyloženě filmová látka. To bude jedním nádherným filmem. Shakespearovské drama odehrávající se v devadesátých letech minulého století. Soupeřící manažeři a skupiny, osudy lidí.

Když se na ty osudy dneska s odstupem dívám, říkám si, že je to škoda, že se Václav unáhlil. Měl to vydržet. Měl zůstat předsedou představenstva a odolat těm vnějším ekonomickým tlakům.

Myslíte si, že lidé z I. Silas měli od začátku v plánu dostat se na Barrandov, nebo je tam skutečně Václav Marhoul „přivedl“?

To už je taková estébácká otázka. Přivedl – nepřivedl. Co já vím, jaký měli záměr. Někdo se s někým seznámí a pak si ho vezme, rozumíte?

Barrandov nebylo žádné duchovní zařízení, byla to součást státní mašinérie, propagandistická organizace, do které stát investoval, aby pro něj vyráběla filmy, které by mu dělaly ve světě dobré jméno a budily zdání, že je tu svoboda. Přece víte, co se tam točilo.

Vlastníci z Moravia Steel chtěli dlouho Barrandov prodat, nakonec nenašli kupce. V současné době už od prodeje upustili a do studia investovali.

Dneska už by ho prodali lépe. Je tam i ten nový ateliér, funguje to dobře.

Ale mezitím už se změnila struktura filmového průmyslu. Dnešní *major companies* vlastní sice studia, kina, různé řetězce, ale samy už neprodukují. Kupují si filmy od menších firem. Tím procesem procházíme taky. V Praze je takových malých firem už dneska hodně. Malí producenti pracují za nájem. Barrandov byl postaven ve třicátých letech, kdy nebyla televize a v Praze bylo 180 kin. Majitelé kin byli jeho akcionáři, zajišťovali si tím zboží, pekli si vlastní chleba do svých krámů. Herci měli úplně jinou *publicity*. Kdybychom se po válce vyvíjeli normálně, měl by dnes Barrandov svou vlastní televizní stanici.

Taková snaha tu byla už v době Marhoulova působení.

Samozřejmě, my jsme chtěli televizi. Ale licenci získal tenkrát Železný. Pak jsme se taky snažili, aby přišel Železný s tou televizí na Barrandov. Jednali jsme s ním, já s ním byl dvakrát na obědě. Ukázali jsme mu celý areál. Jenomže nakonec to Železný odmítl, chtěl mít televizi ve městě! Bylo to dáno jeho neznalostí, protože viděl v Rockefeller Center televizní stanici, která má obrovské skleněné výlohy, a lidé mohou vidět z ulice dovnitř, jak se tam vysílá. A to se mu tak líbilo, že si usmyslel, že chce něco takového v Praze. Proto pak koupili Měšřanskou besedu. To byla blbost. Nakonec na tom Barrandově stejně skončil.

Jednou z dalších snah Marhoulova vedení bylo vybudovat z Barrandova jakési mediální impérium, tyto snahy nakonec nevyšly. Myslíte, že to byla reálná možnost?

Byla. Kdyby měl Barrandov obrat, jako má dnes. Anebo kdybychom měli tu trpělivost a všichni vydrželi v tom budovatelském úsilí a *makali*.

Václav Marhoul byl odvolán v roce 1997 pro údajně špatné hospodaření. Co si o tom myslíte?

Oni je vyměnili všechny, celé vedení. Odhlasovali si to. Začali jim šňourat v hospodaření a říkali, že to nevydělává. Do té ekonomické stránky věci já tolik nevidím. Za těmi Václavovými vizemi jsem ale v podstatě stál.

Obzor

**Simone Signoretová – monstre sacré
francouzského filmu 20. století**

Susan Hayward: *Simone Signoret, the Star as Cultural Sign.*

New York : The Continuum International Publishing Group Inc. 2004, 289 stran.

Susan Haywardová, profesorka francouzštiny a vedoucí filmových studií na univerzitě v Exeteru, je autorkou soustředující se na dějiny francouzského filmu z hlediska kulturního, politického, ekonomického, žánrového a autorského. Osobností Simone Signoretové je evidentně hluboce zaujatá, což prozrazuje nejen samotný knižní titul, ale i její další práce *Les Diaboliques* (2005) či umístění portrétu herečky na přebal své publikace *French National Cinema* (2005, 2. vyd.). Haywardovou přitahuje autenticita aktivní a inteligentní ženy, která nezosobňovala charakter, nýbrž existence; Signoretová je pro ni jak důležitou ikonou francouzské kinematografie, tak kulturní a politickou osobností, která vedle své senzuality přinášela intelektuální výzvu, odvahu postavit se stereotypům v očekávání publika. Rozsáhlý úvod autorka věnuje popisu chronotopů neboli topografii hereččina životního prostoru, zasazeného do dobových souvislostí. V druhé části zkoumá tělo Signoretové ve smyslu hereckém a politickém a teprve poté se věnuje jejímu působení na divadle a zejména ve filmu, domácím i zahraničním. Závěr patří televizní práci a bohatému poznámkovému aparátu.

Termínu Michaila Bachtina *chronotop* využívá Haywardová ve významu spojení mezi prostorem, časem a strukturou soukromého i profesionálního života Simone Signoretové¹⁾, které umožňuje vidění její minulosti v přítomnosti, studium roviny historické i politické, okolností činících z herečky *star personu*. Chronotopů, jejichž prostřednictvím lze mapovat Signoretové životní dráhu, vidí autorka šest. První z nich, jež bych označila jako iniciační, časově klade do března roku 1941 na místo Café de Flore, kde se setkávali bratři Prévertové, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Marcel Duhamel a také pozdější manžel Signoretové Yves Allégret, jehož místo však již roku 1949 zaujal Yves Montand, její celoživotní partner. Právě tady dochází mladá žena k rozhodnutí stát se herečkou.

Chronotop, řekněme soukromý, tvoří obdélník vymezený ulicemi Vaneau, Cherche-Midi, Monsieur-le-Prince a Place Dauphine, prostor, v němž herečka strávila celý život, kdesi na pomezí levicově intelektuálního levého břehu a technokratického břehu pravého, což představuje fundamentální smysl této lokace. Jejími přáteli byli Michel Foucault, François Périer, Danièle Delormeová, Yves Robert, Serge Reggiani, Gérard Philipe či spolužák Chris Marker, což také mnohé naznačuje. Třetí chronotop, zaznamenávající dobový politický kontext, vnímá Signoretovou, dceru polského žida, jako osobnost upozorňující na sebe aktivní činností v období mccarthismu (ČARODĚJKY ZE SALEMU, 1957 – obecně proti intoleranci, konkrétně proti procesu s manžely Rosenbergovými), za alžírské krize (ĎABELSKÉ ŽENY, 1954 – dobové odkazy) i studené války (navzdory smlouvě s Howardem Hughesem bylo herečce zakázáno vstoupit na americkou půdu pro její údajné komunistické názory). Sociálně citlivá Signoretová, sympatizující s některými

1) Simone Signoretová (vl. jm. Simone Henriette Charlotte Kaminkerová; Signoretová je matčino dívčí jméno) se narodila roku 1921 ve Wiesbadenu jako dcera francouzského občana polského původu. V roce 1923 se rodina přestěhovala do Neuilly-sur-Seine, na předměstí Paříže, kde jejími spolužáky na Pasteurově lyceu byli Chris Marker a Jean Carmet, učitelem filozofie Jean-Paul Sartre.

komunistickými myšlenkami a přátelící se s levicovými intelektuály, však členkou komunistické strany nikdy nebyla, dobře znala poměry v Sovětském svazu, průběh maďarských událostí i situaci v Polsku a Československu. Podpis pod prohlášením oceňujícím odvahu pěti Rusů, kteří demonstrovali svůj nesouhlas se srpnovou okupací Československa, pro ni představoval naprosto přirozenou reakci na skutečnosti, jež sama nedokázala přijmout a které se jí, i přes jistou vzdálenost, dotýkaly. Pro takové postoje, vzácnou potřebu spravedlnosti a ochotu pro ni využít i své popularity se ale Signoretová pro mnohé stala problematickou osobností. Pravicově orientovaní umělci ji považovali za komunistku a naopak pro komunisty byly zase nepřijatelné její kritické reakce a snaha udělat si na vše vlastní názor.

Mezinárodní chronotop zasazuje filmovou dráhu Signoretové do evropského i světového kontextu, padesátá léta 20. století pro ni znamenala profesionální vrchol: třikrát získala British Academy Award (jako Marie ve ZLATÉ HRÍVĚ, jako Elizabeth Proctorová v ČARODĚJKÁCH ZE SALEMU, jako Alice Aisgillová v MÍSTĚ NAHOŘE), jednou Stříbrného benátského lva (jako Tereza Raquinová ve stejnojmenném filmu) a nakonec také Oscara (rovněž za roli v MÍSTĚ NAHOŘE). Oscarové ocenění, které ji nejvíce proslavilo, později herečka viděla o něco skeptičtěji – více než upozornit na její skutečně výjimečný výkon podle ní Hollywood potřeboval ukázat světu, že období mccarthysmu, proti němuž se i ona vymezovala, má již Amerika za sebou. Další ironií osudu se stal fakt, že zatímco díky této významné roli ve filmu Jacka Clayтона patřila mezi ty, kteří zahajovali britskou novou vlnu, ta domácí, francouzská ji zcela přehlédla coby reziduum kritizovaného poetického realismu, z jehož tradice vyšla. Ačkoli kritici psali o síle jejího pohledu a bohaté emocionalitě, byla jako herečka vždy vnímána atypicky: nezačínala v divadle, nebyla ani modelkou, ani tanečnicí, a tak *look de l'époque* se nikdy nestala. Byla extrémně moderní, emancipovaná, subjekt vlastní touhy, nikoliv objekt, přinášela inteligenci, zaangažování se do problému, její atraktivitou byla schopnost být pokaždé jiná. Pokud její hvězdnou auru přehlédli představitelé nové vlny, značnou pozornost Signoretové věnovali jejich nástupci: Costa-Gavras, Patrice Chéreau, René Allio, Marcel Bozzuffi, Roger Pigaut by se bez její pomoci na počátku své kariéry jen těžko obešli. Oscar, poprvé udělený zahraniční herečce, z její nositelky učinil ikonu francouzské feminity a do značné míry předznamenal to, čím se posléze stala – *monstre sacré* francouzského filmu.

Po národním chronotopu se jako poslednímu Haywardová věnuje chronotopu autorskému. Signoretová se nespokojila pouze se svým postavením angažované herečky, ale měla rovněž autorské ambice. Po překladu her (*Lištičky* od Lillian Hellmanové, *Horečka* od Petera Feibelmanna) napsala také tři autobiograficky laděné knihy (1976, 1979, 1985), česky vyšla pouze ta první pod názvem *Nostalgie už není, čím bývala* (Jeva-Papyrus 1997). Na jejím začátku byl záměr Maurice Ponse klást otázky známé herečce, a tak o ní napsat knihu, ale brzy se ukázalo, že Signoretová se dokáže docela dobře ptát i bez prostředníka, rekapitulovat svůj profesionální život na pozadí událostí důležitých pro Evropu i Ameriku. Nejprve souvisí jedno s druhým, ale postupně to osobní stále více ustupuje do pozadí, ani o natáčení většiny filmů se mnoho nedozvíme, neboť převažují jiné děje, jimž přikládá větší důležitost. Herečka překvapí znalostí nejen historických souvislostí, ale i konkrétních jmen a osudů perzekvovaných umělců i politických osobností v různých zemích, za jejichž propuštění se zasadila. V oblasti lidských práv byla Signoretová nejaktivnější v sedmdesátých letech, ale ještě v letech osmdesátých, na samém konci své kariéry, protestovala například proti uvěznění Lecha Walesy; říkala tomu „záležitosti srdce“.

Značnou souvislost s obsahem politického chronotopu má následující kapitola, interpretující osobnost Signoretové jako tělo herecké a tělo politické. Herečka, která hrála v celkem 57 filmech, z toho bylo 32 rolí velkých a 14 z nich ve velmi úspěšných filmech, byla paradoxně obsazována s jistou degradací svého vzhledu stále více. Navzdory poměrně časně ztrátě krásy i jasného politického poselství, spojovaného s její osobností, byla pro filmaře velmi přitažlivou osobností.

Měla možnost vybírat si filmy podle své osobní volby a názoru, byla při tom více aktivní na mezinárodní scéně než doma, kde ji umělci i diváci vnímali více vyhroceně. Renomé si dokonce snadno udržela i po své poměrně časně smrti,²⁾ neboť hrála po dobu čtyřiceti let a přály jí časté reprízy jejích filmů v televizi i v kině. Podle Haywardové naplnila za dobu své kariéry hned čtyři různé typy *star body-textu*. Začínala jakožto krásný *star body-text*, manželstvím s Yvesem Montandem se stala politickým tělem, mezinárodní hvězdu z ní učinil Oscar v roce 1960 a nakonec naplnila rovněž *star body-text* stárnoucí ženy, jehož se řada jejích kolegyně z obavy o svou někdejší krásu vzdala. Pokud jde o režiséry: na čtvrtině filmů spolupracovala s typickými *auteurs* (Becker, Buñuel, Carné, Melville, Ophüls), byla často obsazována zahraničními tvůrci (Clayton, Costa-Gavras, Glenville, Kramer, Lumet, Pietrangeli) a nakonec dávala přednost začínajícím režisérům (Moreauová, Chéreau, Allio); nezřídka ji herecky vedli její blízcí a přátelé (Allégret, Rouleau, Mondy), pro nikoho se však nestala „jeho“ hvězdou.

Navzdory smyslnosti svých rolí (velmi často zosobňovala prostitutky) nikdy nehrála úplně nahá, neboť metonymická síla jejích očí a rtů zastoupila to, co nepotřebovalo být viděno. Signoretová reprezentovala mentální sílu, již její herecká hra neztratila ani s věkem. Rozhodující pro ni nebylo zůstat krásná, nýbrž zůstat schopná hrát. Haywardová dělí její filmovou kariéru do tří etap. V letech 1945 až 1957, období poválečného *réalisme noir*, jenž ženu prezentoval jako děvku nebo *femme fatale*, ztělesňovala právě nezávislé ženy lehčích mravů, avšak s vlastním úsudkem (ZLATÁ HRÍVA, REJ, DÉDÉE D'ANVERS). Období 1958 až 1969 jí přineslo role inteligentních, zpravidla politicky angažovaných a také sexuálně zralých žen. Za jedenáct let natočila 15 filmů, z toho bylo 7 produkováných mimo Francii, kde pracovala s nezávislými režiséry (Kramer, Lumet, Harrington) i producenty (MÍSTO NAHOŘE, OBDOBÍ ZKOUŠEK). Po prvním Oscarovi byla nominována ještě za Kramerovu LOŤ BLÁZNŮ. Doma byla obsazena do dvou filmů s tematikou odboje (DEN A HODINA, ARMÁDA STÍNŮ), kde hrála stárnoucí ženy spíše maskulinního typu, ale ani ty nic neztrácejí na své vášni, sexuálním podtextu. V této souvislosti označil časopis *Télérama* Signoretovou za třetí pohlaví, jako tomu kdysi bylo u Clary Bowové a Louise Brooksové.

Ke konci své dráhy, v letech 1970 až 1982, přestože jde v soukromí o období silně poznamenané těžkou nemocí, natočila herečka 14 filmů, z toho 7 koprodukcí, a to především s Itálií, což bylo příznačné pro tehdejší filmový průmysl. Po roce 1975 však musela Francie hledat vlastní strategii přežití, a tak se kinematografie obrátila ke thrillerům (těch natočila Signoretová 7), komediím (0), retro filmům (5) a tzv. občanskému dramatu (7 – a jen DOZNÁNÍ vidělo přes dva miliony Francouzů). Jak napovídá statistika, sedmdesátá léta se pro Signoretovou odehrávala právě ve znameňovaných občanských dramatech. Jakožto ztělesnění politického, sociálního a historického diskursu tohoto období hrála hlavní party ve filmech JUDITH TERPAUVE (otázka svobody tisku), VDOVA COUDERCOVÁ (tragický vztah s mužem na útěku), KOČKA (drsny portrét manželství), DOZNÁNÍ (politické represe padesátých let). V případě DOZNÁNÍ Haywardová zdůrazňuje misogynické čtení postavy Lise Londonové ze strany tvůrců, které jsem nezaznamenala. Je však pravda, že oproti předloze je role manželky Artura Gérarda Londona umenšena, a tak je omezen prostor herečky pro vyjasnění motivací její postavy. Navzdory jejímu rychlému stárnutí, tloušťce a odulé tváři poznamenané alkoholem nabylo – v bachtinovské terminologii groteskní – tělo Signoretové paradoxní přitažlivosti, exces se stal zdrojem kreativní energie. Její *star body* představovalo odmítnutí nejen ideologického diskursu doby, ale také diskursu sexuálního a nakonec osobního časového, tělo nabylo podoby demokratické a nehierarchizované, podoby velkého historického prostoru,

2) Signoretová zemřela roku 1985 zcela slepá na rakovinu a chronický alkoholismus v Autheuil, v péči své dcery, herečky Catherine Allégretové. Pracovala téměř do poslední chvíle. Její poslední film L'ÉTOILE DU NORD měl premiéru až po její smrti.

který odrážel politikum v tom nejširším smyslu. Podle Bachtina může mít ošklibost stejnou hodnotu a působivost jako krása.

Kapitola, v níž se autorka věnuje divadelním aktivitám herečky, není rozsáhlá. Signoretová dostala na scéně pouze tři příležitosti – dvakrát si zahrála v Paříži a jednou v Londýně, v Royal Court Theatre. Jediným jejím divadelním úspěchem při tom byly *Čarodějky ze Salemu* (1954), které se staly dokonce událostí sezony. Na místě však zřejmě bude otázka, již si tady Haywardová klade: Do jaké míry tento úspěch ovlivnila vzácnost přítomnosti slavného manželského páru na jevišti? Jak dalece přijetí poznamenal dobový kontext? Adaptace hry Arthura Millera *The Crucible* kritizovala vedle intolerance historické také tu současnou, i Signoretové ztělesnění hlavní hrdinky mělo dvě roviny: textuální rovinu Elizabeth Proctorové a subtextuální rovinu Ethel Rosenbergové, jejíž chování při procesu herečka do značné míry napodobila. V každém případě popularita představení si vyžádala i vznik filmového zpracování (1957), a to opět v režii Raymonda Rouleaua. S časovým odstupem, roku 1962 si Signoretová pro sebe přeložila Hellmanové *Lištičky*, hru, jejíž krutou hrdinkou byla fascinovaná. To, co však ve filmu dokázala Bette Davisová, se jí na divadle naplnit nepodařilo – jako brutální Regina byla pro diváky i kritiku nevěrohodná. Ještě hůře dopadla proslulá filmová herečka o čtyři roky později na londýnské královské scéně, kde si po boku Aleka Guinnessa doslova odtrpěla údajně nejhorší lady Macbeth všech dob. Jindy velmi sebekritická umělkyně se tady nechala po dlouhém váhání přemluvit k experimentu se shakespearovským textem, na nějž však nestačila nejen její angličtina, ostatně dosti zatížená francouzským přízvukem, ale i dech. Jak se svěruje také v již zmíněné vzpomínkové knize: byla to muka, protože všechna představení byla vyprodaná nikoliv pro kvalitu hry, ale protože každý Londýňan chtěl na vlastní oči vidět, jak špatné zpracování to je. Problémem ovšem musel být už samotný herecký styl Signoretové, postavený na hlasovém minimalismu i nenápadných gestech. Intenzivní vyzařování osobnosti, jež herečce umožňovalo být ve filmu téměř tichá, muselo být pro divadlo neuplatnitelnou kvalitou. Přesto je třeba poznamenat, že na prvních dvou hrách, v jejichž účinkování sama spatřovala vnitřní nutnost, bylo pro ni zajímavé obsazení proti typu: ve filmech zpravidla sexuálně svobodná, až nevázaná žena tady najednou zosobňovala puritánku, její obvykle statečné hrdinky ve druhém případě nahradila nemilosrdná zlatokopka.

Po divadelním intermezzu se Haywardová vrací k filmové dráze Signoretové a teprve nyní přistupuje k chronologické charakterizaci jejích jednotlivých etap a interpretaci samotných filmů. Poválečné období podle ní končí rokem 1951, kdy Signoretová znamená pro Francii asi tolik, co Anna Magnaniová pro Itálii. V souvislosti s všeobecným poválečným trendem misogynie (téma, jemuž autorka věnuje velkou pozornost i na jiných místech knihy) ztělesňuje nedostatek morální síly národa, stává se do značné míry jeho majetkem jako později Brigitte Bardotová. Bardotové čistá erotika je tady však nahrazena erotikou síly, Signoretová je esenciací ženy, která sice často užívá jazyka těla, ale s minimem gest a za doprovodu velmi dobře volených slov. Zároveň je ale ženou, která miluje příliš, a proto nemůže dosáhnout prostého lidského štěstí. (Tady se nabízí jistá typová spřízněnost s Romy Schneiderovou.)

Padesátá léta, konkrétně období 1952 až 1959, představuje pro Signoretovou čas na výsluní. Haywardová neváhá detailně prozkoumat její nejúspěšnější filmy a dopracuje se k zajímavému závěru: záběrová statistika tady nemá vypovídací hodnotu. Například v *ĎÁBELSKÝCH ŽENÁCH* je Vera Clouzotová v 50 procentech záběrů a Signoretová pouze ve 24 procentech, a přesto je tento film podstatně důležitější právě pro kariéru Signoretové; stejné je to i s *MÍSTEM NAHOŘE* a poměrem jejích záběrů vůči dějově logickému náskoku Laurence Harveye. Signoretová zaujímá méně prostoru než její zpravidla mužští kolegové, ale její aktivita je větší. Pro svoji schopnost vedení, činorodost tradicí přisuzovanou mužům je často srovnávána s jiným *monstre sacré* francouzského filmu, Jeanem Gabinem. Na rozdíl od Brigitte Bardotové, Danielle Darrieuxové nebo Martine Carolové

nezaujímá Signoretová pozici fetišizovaného těla, tedy v jejích filmech zpravidla nemá zvláštní roli kostým, pro ně navýsost důležitý. Za svoji kariéru ostatně hrála jen v šesti kostýmních dramatech, a pouze ve ZLATÉ HRŤÍVĚ měla její garderoba skutečně významnou roli. Ovšem coby *femme fatale* nižších tříd měla také odpovídajícím způsobem nápadné šaty na hranici maškarní stylizace, slovy Haywardové šlo spíše o „ironický komentář maskulinní touhy“. Podobně ironickým dojmem vyniká její celková stylizace v ĎÁBELSKÝCH ŽENÁCH. Signoretová tady má zosobňovat Nicole, která je oddaná svému milenci Michelovi (Paul Meurisse) natolik, že pro jeho a svůj vlastní prospěch se neváhá podílet na vraždě jeho ženy Christine (Vera Clouzotová). Výsledkem je však nedostatečná heterosexualizace původně lesbicky orientované předlohy, v níž jsou ženy partnerky, společně se bouřící proti sadistickému manželovi a milenci zároveň. Ve filmu ale Henri-Georges Clouzot ponechává Nicole maskulinní vzhled, krátký účes, černé brýle, rázná gesta, akceschopnost i ekonomickou nezávislost. Jedinou ženskou činností této sportovně vyhlížející profesorky geometrie je pletení. Těžko uvěřit, že by tato sexuálně nezávislá, vůči Christině ochranná žena byla zaujata hrubiánem Michelova typu, mnohem pochopitelněji zde vyniká sadomasochistický vztah Michela a Christiny.³⁾ Stejně feministicky Haywardová čte i proces rozhodování v MÍSTĚ NAHOŘE, kde Alice Aisgillová uvažuje, zda zůstat manželovým majetkem, nebo spáchat sebevraždu a rozhodne se pro druhou možnost, neboť „nic někdy znamená více než něco“.

V šedesátých letech již nebyla Signoretová krásná v konvenčním slova smyslu, ale byla svým způsobem fascinující osobností, což byla kvalita, která přinesla její comeback. Její hrdinky, navzdory své primární síle, byly zpravidla osamělé, inklinující k mladším milencům, závislé na alkoholu, poznamenané osudem a nezděděnou smrtí, dokonce i z rukou blízkého člověka (ADUA A JEJÍ DRUŽKY, ZLOČIN V EXPRESU, SMRTELNÝ PŘÍPAD). Spíše výjimkou je tak další britský film v její filmografii, OBDOBÍ ZKOUŠEK Petera Glenvillea, pohybuje se na hranici mezi sociálním realismem a novou vlnou. V tomto intimním portrétu manželství, které zůstalo i po letech silným sexuálním poutem, vztahem vášně, hněvu i něžnosti, našla Signoretová vhodného partnera v Laurenci Olivierovi. Později měla podobné štěstí i v případě Oscara Wenera. Něžný vztah s Wernerem se dokonce stal emocionálním i dramatickým centrem mozaiky osudů, již zachycoval její první americký film, LOŤ BLÁZNŮ Stanleye Kramera, další atak na téma intolerance. Právě tady Signoretová ještě více projevila svoji hereckou genialitu a ženskou empatii, když dokázala s typově podstatně křehčím partnerem vytvořit přesvědčivý, zamilovaný pár. Méně zdařilá byla její spolupráce se Sidneyem Lumetem, s nímž po SMRTELNÉM PŘÍPADU natočila také RACKA. Její egoistická Arkadina, která dožene syna k sebezničení, žena manipulátorka, více pečující o sebe a své milostné záležitosti než o své nejbližší, byla příliš poznamenaná nedávným neúspěchem s lady Macbeth. Zřejmě divadelní text u ní vyvolal potřebu jí tolik cizí divadelní stylizace, a tak hrdinku, až na vzácné okamžiky, zbavil možnosti autenticity.

Na francouzskou scénu se Signoretová vrátila v roce 1969, a to hned dvěma tituly: ARMÁDOU STÍNŮ Jean-Pierrea Melvillea a DOZNÁNÍM Costy-Gavrase. V nezvykle intimním filmu o odboji si zahrála Mathilde, odvážnou ženu bystrých instinktů a rychlých rozhodnutí, schopnou nejen zachránovat své mužské druhy před jistou smrtí, ale také kdykoli se postavit na jejich místo nebo důstojně zemřít, když to vyžaduje situace. Troufám si tvrdit, že scéna – v níž jí její druhové musí na ulici zabít, aby je ona pro záchranu své dcery, jediného slabého článku řetězu, nemusela zradit – je jednou z nejsilnějších filmových scén, a to nejen v kariéře Signoretové. V jediném záběru tady má herečka ve tváři stopy překvapení, zděšení, strachu ze smrti, ale i porozumění, úlevu a smíření, než jí její přátelé, soudci a kati zároveň zastřelí. Navzdory nebezpečí z vlastního

3) V remaku ĎÁBELSKÁ LEST (Jeremiah Chechik, 1996) se Sharon Stoneová velmi přizpůsobila svému předobrazu a převzala od Signoretové vše, včetně držení těla.

prozrazení tak učiní muži společně, aby žena pochopila nutnost situace a přitom, aby se s ní sami dokázali vypořádat. Vedle návratu k válečnému odboji představovalo DOZNÁNÍ podstatně kontroverznější látku. Signoretová sice nikdy otevřeně východoevropský komunistický blok nekritizovala, ale od maďarských událostí k němu měla distancovaný vztah, pro Montanda byla však situace složitější, rozhodně nechtěl komunistické myšlenky poškodit; rezervu pro případný socialismus s lidskou tvář si nechávali oba. O tento jejich vnitřní zmatek je ostatně celý film přesvědčivější, vlastně jeho hlavní devizou je právě toto obsazení, podobným způsobem aktualizované jako v případě ČARODĚJEK ZE SALEMU.

Navzdory svému zjevu „matky pluku“ hrála Signoretová velmi málo tento typ postav, pokud vůbec, pak to byla matka chladná (ČARODĚJKY ZE SALEMU), krutá (RACEK, GUY DE MAUPASSANT) nebo absentující (DEN A HODINA). Až ke konci kariéry to byly matky udržující rodinu pohromadě ve stylu gabinovských otců klanu (SPÁLENÉ STODOLY), výjimečně dobrá matka (L'ADOLESCENTE Jeanne Moreauové, Signoretové jediný film s ženskou režisérkou) nebo oddaná sestra (DRAHÁ NEZNÁMÁ). V roce 1971 natočila s Pierrem Granier-Defferrem hned dvě adaptace Georgese Simenona, kde má svůj význam naopak nepřítomnost mateřství. KOČKA se stala setkáním dvou *monstre sacré* francouzského filmu, Signoretové a Gabina. Simenon, známý svými cynickými portréty manželství, poskytl látku o válce ticha mezi Clémence a Julienem, Granier-Defferre zařídil, aby byl téměř výhradně v záběru vždy jen jeden z protagonistů, a tak posílil dojem propasti mezi nimi. Manželé žijí ve společné domácnosti, ale vše dělají odděleně, a to v domě, který každým dnem čeká demolice – moderní tragédie o neschopnosti komunikace. Se stejným štábem pak Signoretová pracovala také na VDOVĚ COUDERCOVÉ, příběhu nesourodého páru na pozadí událostí ve Francii třicátých let. Poprvé se tady pracovně setkala s Alainem Delonem a přes počáteční nesnáze se jim podařilo vytvořit přesvědčivou dvojici, která se miluje navzdory situaci i věkovému rozdílu. Herečka tady znovu prokázala svoji schopnost získat partnera na svoji stranu a vybudovat s ním harmonické spojení.

V poslední kapitole se Haywardová zaměřuje na televizní práci Signoretové, která začala v roce 1964. Francouzské hvězdy se dlouho účinkování v televizi vyhýbaly, protože to znamenalo zadat si, ztratit něco ze své hvězdnosti, a tak i v tomto byla Signoretová výjimečná. Když měla herečka pocit, že jde o zajímavý projekt, jemuž je třeba pomoci, tak neváhala. Nakonec to byla právě televize, kde se její filmová kariéra uzavřela: vedle dvou let práce na úspěšném seriálu MADAME LE JUGE (1978), kde si příznačně zahrála soudkyni, která klade větší důraz na to, aby byl osvobozen neviný, než zatčen viník, zažila fenomenální závěr své herecké dráhy coby stará zpěvačka v inscenaci MUSIC HALL (1986). Již téměř slepá si nechala obarvit vlasy na platinově bílou, aby vypadala jako Françoise Rosayová ve čtyřicátých letech, mluvila hlubokým, dušným hlasem, poznamenaným silným kouřením, zachovala si však vnitřní integritu.

* * *

Nepřišla z divadla, ani z music hallu, neuměla zpívat, ani tančit, nestala se herečkou jednoho konkrétního režiséra, nestala se fetišem mužského publika. Přesto byla stále v centru dění, a to paradoxně i ve filmech, v nichž její role byly vedlejší nebo dokonce velmi malé. Divákům nabízela zcela obyčejnou feminitu v její komplexnosti, moderní erotičnost, která spíše než čistou erotiku znamenala erotiku moci nebo erotiku touhy. První kulturní tabu překročila spolu s Alicí Aisgillovou v MÍSTĚ NAHOŘE, když si její vdaná hrdinka dovolila milovat svobodného a navíc mladšího muže. Podruhé, v sedmdesátých letech narušila představy o nezbytnosti krásy ženských postav, když se jim odmítla přizpůsobit a dopřála si svobodně zestárnout, a to dokonce o něco rychleji, než je obvyklé. A potřetí vystoupila z řady, když odmítla heterosexuální imperativy

a oblékala se podle svého, čímž spíše zdůrazňovala vše neženské a intelektuální, neboť jí nešlo o to být viděna, nýbrž vidět.

Vedle standardní filmografie, přehledu všech uměleckých aktivit, detailního poznámkového aparátu, bibliografie a rejstříků najdeme v příloze navíc zvláštní filmografii, opatřenou daty premiér a počtem diváků, kteří ve Francii hereččiny filmy zhlédli. Vzhledem k intenzitě zaujetí, které tady jasně prosvítá i mezi řádky, se dá tušit, že Susan Haywardová neřekla na téma Simone Signoretová ještě své poslední slovo.

Briana Čechová

Houstnoucí opar kolem Sibylly

Nad českým vydáním Příběh(y) filmu

Jean-Luc Godard: *Příběh(y) filmu.*

Příbram : Camera obscura 2006, 306 stran.

„Dějiny filmu a televize – to je tvůj projekt,“ říká Godardovi Serge Daney a Godard nic nenamítá, i když by mohl. Promíchat všechny kamínky z obrazů a zvuků a složit z nich neortodoxní Dějiny – to ano. Ale věnovat tomu deset let života – za takovou oběť *maman la putain* kinematografie sama nestojí. Být méně skromný, mohl Godard svůj projekt nazvat přílehněji Příběh(y) umění: film v nich (v jejich zatím poslední kapitole) zaujme pozici, která mu přísluší. Totiž: která by mu příslušela, kdyby se celé ty *histoire(s)* nestočily velmi brzy nesprávným směrem. Teď už jen pozici nesplněného slibu v dějinách umění (a společnosti) 20. století.

Znám jen dva další filmaře, kterým by podobně univerzální úkol mohl být svěřen: Ejzenštejna a Alexandra Klugeho – oba se zabírali myšlenkami, které mohly sloužit jako „odrazový můstek“ k srovnatelným projektům. Ale Ejzenštejn zemřel příliš brzy a Kluge se proměnil v nadumělecký encyklopedický „rhizom“ – a tak to zbylo na Godardovi.

Je nasnadě, že nové dílo je ponejprv vykládáno způsobem vlastním době, v níž vzniklo. *Histoire(s)*, patřící na první pohled do mediálního umění, do videoartu, byly v prvním desetiletí po jejich vzniku vykládány pomocí teoretických prostředků v těchto oblastech „zavedených“. Osobně se domnívám, že reflexe *Histoire(s)* začne být opravdu zajímavá až tehdy, když se s průběhem let bude stále jasněji ukazovat, jak velmi odlišné byly Godardovy cíle a cíle mediálních umělců osmdesátých a devadesátých let. Až se postmoderní diskurs sám stane zcela historickým, bude snad snazší vidět, že i když Godard v lecčems postmodernu předjal a v používání technických prostředků s ním provedl ne jeden směnný obchod, tenor jeho tvorby postmodernistický nebyl, a kdoví jestli modernistický.

Přední americký kritik Jonathan Rosenbaum, který napsal předmluvu ke knižnímu vydání *Histoire(s)*, potvrzuje Godardovo vymezení proti postmoderně (s. 15), jinak si ale při osvětlení kompozičních principů, s nimiž se JLG pustil do svého poetického dějepisectví, bere za svědka mezní dílo literární moderny, Joyceův román *Finnegans Wake*. To nutně budí pochybnosti; u Joycea je hermetičnost jeho literárního experimentu evidentním faktem, často obráceným ve výčitku i v řadách joyceologů, u Godardova projektu máme co do činění „jen“ s nezvyklou formou, která se divákovi tu více ochotně, tu méně, otevírá. Podmínka: divák musí být schopný navigace nebo musí mít v ruce mapu, která by mu orientaci umožnila, aby v Godardově labyrintu neza-bloudil. Tedy v celé té záplavě nepřipadných spojů, citátů naruby, nedořečeností, překrývání, záblesků a tvořivých podrazů. Na těchto stránkách nebudeme polemizovat ani tak s Rosenbaumem, jehož úvod do *Histoire(s)* je jinak poučený a informativní, jako spíš s mapou, kterou pro českého čtenáře vyhotovil Miloš Fryš, podepsaný jak pod překladem, tak pod poznámkovým aparátem.

Godardovy *Histoire(s)* jsou, jak už bylo řečeno, monumentální expedicí dějinami umění, neřkuli civilizace, a v každé minutě pětihodinového díla před námi defilují desítky těch, kteří je dělali, resp. jejich výtvoři a výroky. Mapa v podobě poznámkového aparátu má jednoduchý cíl: odhalit poutníkovi za prvé kdo a co defiluje a za druhé proč právě na tomto místě díla. Fryšova mapa je (s výhradami, o nichž bude řeč) prospěšná v prvním bodě, řidčeji v druhém.

Poznámkový aparát tištěných českých *Příběh(ů)* nás u určitého díla zpravuje zpravidla o tom, kdo je jeho autorem, kdy jej vytvořil a kdy žil – přičemž tento poslední údaj se zdá Fryšovi ležet na srdci nejvíce (užitečné pro všechny, kdo se potřebují dozvědět, kdy žil Shakespeare, Dostojevskij nebo Leonardo da Vinci; dokonce ani u doplňující zmínky o Leonardovi di Capriovi, kde se souvislost s Godardovým textem blíží nule, nám nezůstane utajen hercův věk). Problém je v tom, že takto je pojednána snad polovina všech poznámek v knize, takže „hladina“ vysvětlivek, v němž se kromě názvu (původního), jména autora a letopočtů nic dalšího nedozvíme, stoupá na mnohých stránkách povážlivě vysoko a „vytlačuje“ vlastní *Histoire(s)* do horních sfér. U podrobnějších poznámek se čtenáři dostane informací zčásti podstatných, zčásti (v daném kontextu) zcela irelevantních, a na několika místech evidentně mylných. Dále již konkrétně.

1. Na falešné stopě

Ke konci kapitoly 1(a) se evokuje druhá světová válka a její předejhra, španělská občanská válka. Doba, kterou zde mimo jiné ilustrují záběry z Malrauxovy *NADĚJE* a symbolizuje – velmi dobře – slavná scéna lovu z *PRAVIDEL HRY*, filmu pomnichovského pesimismu. V textu se mluví mj. o smrti Puiga, smrti kapitána Boeldieua, o smrti králíčka. Co zde Godard od diváka očekává, je, že jeho „asociační stroj“ pohotově spojí renoirovské odkazy (zastřelený obětující se kapitán z pacifistické *VELKÉ ILUZE*, mnohokrát vzpomínaný zastřelený králík z *PRAVIDEL HRY*) s odkazem ke španělskému anarchistovi Salvadoru Puigovi Antichovi (1948–1974), který byl odsouzen k trestu smrti a popraven poté, co Franco odmítl jeho žádosti o milost a ignoroval protesty ze zahraničí. (O Puigovi, jedné ze dvou posledních obětí frankistické justice, loni natočil film režisér Manuel Hueriga.) V českých *Příbězích* se dozvíme (s. 49, pozn. 212), že Boeldieu je postavou z *VELKÉ ILUZE* (ale nic dalšího o něm), mrtvý králíček už zůstává ležet na další řádce nepoznan bez vysvětlivky a z Puiga se v poznámce 211 stává argentinský spisovatel Manuel Puig („1932–1990“); přečteme si, že jeho *POLIBEK PAVOUČÍ ŽENY* byl zfilmován režisérem Babencem, („nar. 1946“), ale mezitím už nám minimálně letopočet úmrtí napověděl, že tohoto Puiga Godard nemohl mít na mysli – kapitola 1 byla zveřejněna před rokem 1990.

V kapitole 2(b) spolu zápolí paměť a zapomínání. Proti bezpamětné idiocii, ztělesněné médiiem televize, má vzpomínání na své straně kinematografii a literaturu. Věta „Dlouho jsem chodil brzy spát“ (s. 100) nás naviguje k očekávatelnému Proustovi a k jeho románu *Hledání ztraceného času*, který touto větou začíná. Hrdinova láska Albertina mizí a díky Proustovým slovům se může vrátit – nebo díky filmu, který tuto moc má rovněž, říká nám Godard. Poznámka 313 nazdařbůh spekuluje: „Patrně se jedná o spisovatelku Albertine Sarrazin (1937–1967).“ Otázku, proč by Godard v prvním případě uváděl do hry právě spisovatele Puiga, zde zas jeho kolegyni Sarrazinovou, si poznámkář nepoložil a raději než žádnou informaci snaživě doplnil „nějakou“.

Další, již ne tak drastické omyly, vznikly podobně, tj. chybějícím zvážením důvodů, proč je určitá věc tam, kde je. Například proč se na straně 148 mezi jmény filmařů, které „jsem znal“, „byli mí přátelé“, najednou objevuje spisovatel 19. století Herman Melville (pozn. 410; jde samozřejmě o Jeana-Pierra Melvillea). Nebo že, je-li u Hitchcocka zmiňována Joan Fontaineová se sklenicí mléka, musí být řeč o *PODEZŘENÍ* (z něž je i ukáзка!), ne o *REBECCE* (s. 108, pozn. 326, odkaz na *REBECCU* souhlasí na s. 166, pozn. 415). Za rezistentní „nejmladší z *DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKU*“ (s. 129) pokládá Fryš v poznámce 364 Marii Casarèsovou v roli Héléne; nevybavuje-li si už přesně Bressonův film, pak bohužel zapomněl i na vlastní překlad Rosenbaumova úvodu, kde se na straně 30 u probírané scény správně píše o Elině Labourdetteové. Poznámka 126 (s. 338) představuje Davida Selznicka jako producenta Hitchcockova britského filmu *MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO* z roku 1934, s nímž Selznick neměl nic společného.

2. Co chybí / co přebývá

Řada poznámek je vedena nutkavou touhou, *něco* sdělit, i kdyby to bylo třeba jen, že Felliniho AMARCORD znamená „Vzpomínám si“ (s. 151) a že Durasové INDIA SONG je „Indická píseň“ (s. 20, pozn. 83). Mám za to, že nezasevěný čtenář by spíš dal přednost informaci o roli, jakou pro Godardovu generaci sehrál Henri Langlois. Poznámka 319 (s. 102) je obsáhlá, nikoli obsažná, dozvíme se tu jen, že byl „zakladatel a dlouholetý ředitel Francouzské filmotéky“, což je stejně pravdivé jako u této barokní figury nedostačující. Následuje zbytečně dlouhý výčet filmů, na nichž se podílel nebo v nichž se objevil, přitom stačilo zmínit u nás uvedený dokument OBČAN LANGLOIS režiséra Cozarinského (u Fryše: Corazinsky). Když na Langloise přijde opět řeč na straně 141, je celá poznámka doslovně zopakována – na straně 183 jí čteme nezměněnou potřetí. (Srov. Fryš na s. 210: „vycházíme vstříc čtenáři [...], text poznámek v mírně zkrácené podobě přetiskujeme znovu.“) O bouřlivých protestech snůlků roku 1968 na Langloisovu podporu se dozvíme až ve Fryšově stručném životopise JLG (s. 216), kde stojí, že archivář „měl být Malrauxem propuštěn“. Langlois ale propuštěn byl a 9. února 1968 byl nahrazen Pierrem Barbinem, teprve po šesti týdnech vláda pod tlakem veřejnosti povolala Langloise zpět. Za nevysvětleným „mužem z ulice v Messině“ na straně 144 se neskrývá nikdo jiný než opět Langlois, je to ovšem Rue de Messine v Paříži, kde měla Cinémathèque française po válce své sídlo.

Korektněji, ale více macešsky než Langlois byl Fryšem pojednán Michel Ciment, dlouholetý *spiritus movens* časopisu *Positif*, tradičního protivníka *Cahiers*, podle poznámky 149 na straně 30 prostě: „filmový kritik (člen redakční rady Positif), věnující se převážně americkému filmu“. (Nic o *Loseyho knize*, jediné Cimentově publikaci přeložené do češtiny.) Na straně 83 v poznámce 285 je na stejný způsob představen Serge Daney: „redaktor Cahiers du cinéma. Později pracoval pro Libération. Zemřel předčasně na rakovinu.“ Škoda ho, ať už byl kdokoli...

Když Godard mluví (s. 66) o kameře Debrie, „se kterou se vydal synovec André Gida na cestu do Konga“, ztratí se mezi poznámkami o kameře (včetně zbytných životních dat jejího vynálezce) a o Gidovi (opět data), to nejpodstatnější: kdo byl onen synovec (Marc Allégret, tvůrce filmu *CESTA DO KONGA*, 1927). U *ŠKOLY ŽEN* (s. 44, p.187) je Gide již úplně „navíc“, neboť z dalšího textu jasně vyplyne, že Godard mluví o adaptaci Molièrovoy hry (v poznámce též zmíněné), natočené Maxem Ophülem.

Podobně neefektivní je přidávat na straně 129 k tajemným křestním jménům Albert, Danielle, Junie, Suzy a Viviane správná příjmení (dodaná autorem těchto řádek), když opět zamtlčíme kontext: v roce 1942 se vypravila skupina francouzských herců z okupované Francie (Préjean, Darriouxová, Astorová, Delairová, Romanceová) na návštěvu nacistického Německa v rámci kulturní „družby“ iniciované Goebbelsem. Pokud o této události – výmluvném symbolu kolaborace francouzských filmařů – čtenáři nic nepovíme, pak sotva porozumí slovům na straně 130: „běda / ano, běda / byl jsem také jediný / kdo pomyslel na to, že jich bylo víc / v tom vlaku roku devatenáct set čtyřicet dva“. Godard nezapomíná, že je to zároveň rok vzniku kamuflovaně „odbojového“ snímku *NÁVŠTĚVA Z TEMNOT*, český čtenář je ale i zde, kde se mluví o srdcích, která „bušila, bušila, bušila“ (evokace posledních slov Carného filmu) v temnotách ponechán. O čtyři stránky dál kolaborují pro změnu dnešní polští filmaři s bídáckým Spielbergem, když mu pomáhají realizovat *SCHINDLERŮV SEZNAM*; místo přiblížení této Godardovy pro mnohé jistě nepřijatelné optiky konstatuje poznámka 374 suše, že Spielberg se narodil v roce 1947.

Asi je mezi námi málo takových, kteří by dovedli dešifrovat každý jednotlivý citát a každou aluzi skrytou v *Příbě(zích)*. „Ne vždy se nám to podařilo,“ píše Miloš Fryš sebekriticky na straně 210. Pochopení, s nímž tuto větu přijímáme, kalí, jak jsme viděli, dojem určitého nepoměru mezi kvantitou a obsažností „doplňků“. U Godardových citací z Bressona se Fryš může opřít o vlastní

záslužný překlad *Poznámek o kinematografu* (zde zůstaly přehlédnuty jen dvě – s. 41: „co prošlo kinematografií / a je jí zaznamenáno / už nemůže vstoupit jinam“ – srov. v českém vydání *Poznámek* s. 40; a s. 46: „divadlo / je něco až příliš známého / kinematograf něco příliš neznámého / dosud“ – srov. v *Poznámkách* s. 94); první z obou citátů nacházíme na straně 57 bez vysvětlení v jiném znění. U slavné teze, která již pobouřila tolik feministek, totiž že: „umění filmu / znamená / nechat hezké ženy / dělat hezké věci“ (s. 139) nemělo zůstat utajeno, že ji šířil Truffaut. Nejčastěji chybí identifikace zdrojů tam, kde opouštíme pole kinematografie. Nic o tom, že na stránkách 121 až 124 čteme téměř kompletní manifest *Pour la Sebrie* Victora Huga z roku 1876. Neméně podrobně se na stránkách 90 až 93 cituje z Baudelairovy *Cesty* (zde ani nemusel MF vytvářet vlastní přebásnění, stačilo sáhnout k převodům Svatopluka Kadlece či Jiřího Pelána). Na straně 60 až 61 se připomínají slova z Brechtovy básně recitované Fritzem Langem v POHRDÁNÍ – jde o báseň *Hollywood*: „Každého rána, abych měl na chleba / jdu na trh, kde se prodávají lži / pln naděje / řadím se mezi prodavače“ (přel. M. Klepíkov; poznámka 241 obsahuje jen Brechtova data). Bergsonova *Matière et mémoire* (*Hmota a paměť*, Oikoymenth 2003, přel. Alan Beguivin) je na straně 37 překládána jako „Duše a tělo“, na straně 103 jako „Tělo a vzpomínka“.

3. Na rockové židli

Samotný překlad má, s přihlédnutím k obtížnosti, víceméně přijatelnou úroveň, překlady pasáží, jejichž autory byli Anglosasové, jsou už spornější. Z Hitchcockovy typicky průzračné věty: „Každá umělecká forma / je tu od toho, aby ji umělec interpretoval po svém / a tak vytvořil emoci (any art form / is there for the artist to interpret it in his own way / and thus create an emotion)“ se u Fryše stává dokonale protismyslné: „Neexistuje žádná umělecká forma / která by umění vykládala umělci způsobem jemu vlastním / a proto vytváří emoci“ (s. 165, pozn. 414). V dalším si Hitchcock stěžuje na diváky, kteří, zaujati dějem filmu, nevěnují pozornost způsobu, jímž je vyprávěn, ačkoli „přece především to je filmové umění (after all this basically is the art of the cinema)“. Srovnej Fryš: „Po tom všem ve své podstatě filmové umění stále ještě existuje.“

V překladu předmluvy Jonathana Rosenbauma nechápavě čteme na straně 16, že „ve filmu *Céline a Julie si vyjely na lodi*“ Rivette „předkládá kritický objev double systému u Hitchcocka, vytvořený Truffautem ve vztahu k filmu *Ani stín podezření*“. O pár řádek dál za „double systémem“ se dozvíme, že Godard principy tohoto objevu „aplikuje na stejnou vyvíjející se double strukturu svého vlastního filmu“. Již zde (též na s. 24) se u zmínky o Godardově textu *Le Cinéma et son double* dovtipíme, nač odkazovala – v originále – tato češtinářská double-hrůza (Antonin Artaud: *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994).

Kostrbatosti jako: „Godard funguje v prvním období filmového tvůrce (zhruba 1959 až 1968) velice zřetelně jako historik současnosti“ (s. 28) nebo: „jediné místo s nepřetržitým vývojem, které se počítá, je film, ne Švýcarsko“ (s. 29) vedle toho působí skoro nevinně. To se už nedá říci o transformaci jednoho záběru z PŘÍBĚH(Ů) FILMU, na němž vidíme podroušeného Jamese Gleasona, jak se v NOCI LOVCE houpe na houpacím křesle. Co místo toho dělá stařík ve Fryšově překladu, mi tentokrát vyrazilo dech: „James Gleason opile rockuje vpřed a vzad na rockové židli v NOCI LOVCE“ (s. 21).

4. Názvy etc.

Za každou kapitolou knižních *Příběh(ů)* se nachází oddíl „Úryvky z filmů“. Ten, kdo má k dispozici Godardovo dílo i v jeho vizuální podobě, zde může (tak to asi bylo myšleno) identifikovat

ukázky z filmů, které se v jednotlivých kapitolách objevily, přibližně ve stejném pořadí. Přibližnost se ale při bližším pohledu ukazuje jako příliš volná a tolik ukázek zůstává pomínuto (např. dlouhý, neobyčejně expresivní citát z Vidorova *SOUBOJE NA SLUNCI*), že se z „Úryvků“ stává nakonec nejpostradatelnější položka publikace. Nadto je zde řada chyb: místo Pabstovy *PANDOŘINY SKŘÍNKY* se na straně 204 zmiňuje *LULU* Rolfa Thieleho (též s. 293), místo Langovy *UNAVENÉ SMRTI* z roku 1921 čteme na straně 77 český překlad francouzského distribučního názvu *Tři světla*, Langův kameraman F. A. Wagner tu figuruje jako režisér a jako rok vzniku je udán 1920. (Nedosti na tom: vytvořit překladem do němčiny nikdy neexistující „původní“ název *Drei Lichter* mi nepřipadá moc vtipné.)

Wellesova *KUPCE BENÁTSKÉHO* (1968) připomíná Godard správně v souvislosti s filmy, které nikdy nebyly uvedeny, v knize na straně 76 se ale píše o Billonově *KUPCI BENÁTSKÉM* z roku 1952, ačkoli v ukázce je evidentně Welles a ne Michel Simon (též s. 292). Podobné chyby i v jiných částech knihy: Flemingův *GONE WITH THE WIND* z roku 1939 (s. 109, pozn. 330) se u nás hrál jako *JIH PROTI SEVERU*, nikoli *SEVER PROTI JIHU* (film Kinga Vidora z roku 1935). Pro antivysvětlivku 270 na straně 67 je spisovatel H. G. Wells a autor rozhlasové dramatisace jeho *Války světů* Orson Welles jedna a táž osoba; u filmových adaptací námětu je zmíněna stará verze Haskinova, ale ne Spielbergův snímek z roku 2005. A co říci k tomu, když se ve Fryšově životopisném doslovu na straně 215 tvrdí, že prvním celovečerním filmem JLG byl *BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK*?

U zjišťování českých distribučních názvů byla evidentně hlavní pomocnicí nepostradatelná encyklopedie *666 zahraničních režisérů* (bohužel se sem odtud dostal i omyl v podobě zmínky o J. Demym jako spolurežisérovi *Daleko od Vietnamu* (s. 152), zatímco údaj ve filmografii (s. 225) je správný. U režisérů, které Brož/ Frída neuvádějí, převládá bezradnost („Generál“ místo *FRIGO NA MAŠINĚ*, s. 113, „Sherlock jr.“ místo *FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES*, s. 203), jen tu a tam jsou správně reprodukovány názvy snímků uvedených v televizi.

U osobních jmen zůstali „pofrancouzštění“ Němci Meister (tedy Mistr) Eckhart („Maître“ Eckhart, s. 117, 271) a Rosa Luxemb(o)urgová (s. 62, pozn. 249, s. 276). Ze známého teoretika a filmaře Pascala Bonitzera se stal Pascal Bintzer (s. 260), Truffaut byl přidáním e (Françoise) zbaven mužství (s. 220), americký režisér George Stevens smíšen se svým synem (s. 281, pouze poslední numero patří ke Stevensovi mladšímu), z časopisu *Arts* se stal „Ars“ (s. 215). Neznalost francouzského přepisu římského básníka Lukretia zplodila několik „Lukrécíí“ (např. s. 155).

Nikoli chybou, ale svobodným rozhodnutím editora bylo zbavit všechna ženská příjmení koncovky -ová. (Dodejme, že právo na skloňování pak zůstává jen mužům, čímž jsou zvýhodněni.) Kniha je doplněna krátkým životopisem JLG, jeho filmografií, bibliografií, rejstříky osob a děl. Předností filmografie je obsáhlost (chybí v ní jen poslední dva režisérové filmy zveřejněné na jaře 2006), závadou množství špatně psaných jmen. V bibliografii není uveden žádný z řady rozhovorů, které JLG poskytl po roce 1999, v rubrice „knihy o JLG“ kupodivu chybí zatím jediný velký existující umělcův životopis, *A Portrait of the Artist at Seventy* od Colina MacCabea z roku 2003. Deleuzeův *Film* zde nefiguruje pod původním francouzským názvem, ani pod názvem českého překladu, ale anglicky (s. 259). Obdobně zavádějící je u monografie německé historičky Eisnerové *Murnau* odkaz na anglické vydání místo na původní francouzské (s. 143, pozn. 399).

5. Plačky nad F.

...nejsou přesto na místě. Každý pokus ukázat tak vzpurnou matérii, jako jsou *Histoire(s)*, je „práce pro vraha“, jímž Fryš očividně není. Je rozhodně dobře, že tištěné české Godardovy *Příběh(y) filmu* jsou na světě, je to důležitý druhý krok ke studiu tohoto monumentálního díla

v českých zemích. Sluší se připomenout, že ten zásadní první udělal Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, když v roce 2001 *Příběh(ům)* věnoval samostatnou sekci svého 36. ročníku. Smyslem – jak knihy, tak i této recenze – je posunout o kousek dál naše pochopení díla, které sám jeho autor chápal jako *work-in-progress* (čímž podnítl Rosenbauma ke srovnání s Joyceovými „Plačkami“, původně nazvanými stejně). Kniha má krásnou sazbu a grafickou úpravu a v knihovně se bude vyjímat mnohem ladněji než předložský, rovněž potřebný výbor z textů JLG, vydaný jihlavským MFF dokumentárního filmu v nevzhledném, chtěně modernistickém „looku“. Jmenované nedostatky bude možné vymýtit v příštích českých verzích *Příběh(ů)*, ať už tištěných, či jiných. (Jednoho dne budou *Histoire(s)* beztak určitě upraveny k „dešifrování“ v elektronické podobě – při kliknutí na libovolném místě se pak objeví komentář se všemi relevantními informacemi.)

Dejme nakonec rozhršení i JLG; žádné jiné dějiny nejsou tak „nevědecké“ (jsou dokonce neskrývané anti-vědecké!), nikdo se tak neomalene nechová k tzv. faktům a nečiní (správné) závěry z fenoménů, které bezostyšně ignoruje (ó, vy hvězdné války!). Kdo se zlobí na Sibyllu z Kýmy, protože bere její temné věštby doslova a nedokáže si z nich vyloupnout pravdivé jádro, může si za to sám. Je hezké, že i světová kinematografie má svou Sibyllu, jejíž výroky k nám pravidelně doléhají odkudsi od Ženevského jezera. K těm, kteří nám vysvětlují nebo chtějí vysvětlovat, co tedy vlastně naše milá frankošvycarská vědma mínila, musíme už být přísnější, nemá-li dým kolem věštírny narůst neúměrně.

Poznámky: další opravy, sporná místa atd.

s. 17 – „u Rivetta oblékajícího Juliet Berto a Dominique Labourier do černých vázanek (sic!) à la Musidora, když kradou knihu z knihovny ve filmu CÉLINA A JULIE SI VYJELY NA LODI.“

s. 19, pozn. 67 – John Gardfield – správně: Garfield, též s. 272.

s. 19, pozn. 69 – Bernard Herrmann – zmíněno pět filmů, k nimž napsal hudbu, jeden, kde byl pouze posthumně „vykraden“, ale ne OBČAN KANE!

s. 19, pozn. 81 – Das Indische Grabma – správně Das indische Grabmal, též s. 291.

s. 20, pozn. 87 – Cuttsův film THE WHITE SHADOW nemohl mít Rosenbaum v souvislosti s Afrikou na mysli.

s. 25 – „Kinematografie schvaluje Orfeovi, aby se otočil, aniž by Eurydika zemřela“ – lépe: dovoluje.

s. 29 – postava „v kostěnném kostýmu na maškarním plese v PRAVIDLECH HRY“ – správně: kostlivcečkém.

s. 30 – Robert Bresson byl válečný vězeň, ale ne „v německém koncentračním (sic!) táboře“.

s. 46, pozn. 198 – k Lubitschovi doplň: Být či nebýt (vyplývá z kontextu, použita též ukázka).

s. 64, pozn. 256 Giotto di Bondane – správně: Bondone, též s. 273.

s. 66, pozn. 269 – k Flaubertově *Madame Bovary* doplň Renoirovu (též v ukázce).

s. 75 – Ranč zlosynů – správně RANČ ZLOČINCŮ (uvedeno v TV); – LIDÉ V NEDĚLI – Curt Siodmak nebyl režisér, pouze autor námětu.

s. 76 – Velký spánek – správně: HLUBOKÝ SPÁNEK (DVD); – METROPOLIS, 1924 – správně, 1926–1927, též s. 151, 201; – Od vylodění po Berlín – JLG nemohl mít pro kapitolu 1 k dispozici tuto kompilaci z roku 1994.

- s. 77 – Le Crime de Monsieur Lang – správně: Lange, též s. 303; – SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ – chybí režisér: David Hand, též s. 114, 152; – Kulový blesk – správně: GANGSTERSKÁ NEVĚSTA (TV); – ZAČAROVANÁ DESNA – Dovženko nebyl režisér, pouze autor scénáře.
- s. 87, pozn. 288 – „Homér (žil kolem r. 850 př. Kr.)“ – správně: kolem 750–700 př. Kr.
- s. 88 – „jak říkala Marguerite / říkala / že jsem prokletý“ – dopln chybějící další řádku: „což mne trochu zneklidnilo“ (chybí ve všech knižních verzích).
- s. 99 – Kobylka a saranče (lépe: Cvrček a mravenec) – oprav v pozn. 310 La Cigale et la fourmi: fourmi.
- s. 102 – v poznámce 318 o Hauffově básni není zmíněno, že ji (v ukázce) recituje Eddie Constantine ve filmu NĚMECKO V ROCE 90 DEVĚT NULA, odkaz k autorovi hudby je zavádějící.
- s. 109, pozn. 330 – uvádí-li se u filmu JIH PROTI SEVERU kromě režiséra Fleminga i neoficiální spolurežisér George Cukor, neměl chybět ani Sam Wood.
- s. 114 – Ludvík – v TV uvedeno jako LUDVÍK BAVORSKÝ.
- s. 115 – ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTA – správně: MĚSTO; – SKVĚLÍ AMBERSONOVÉ – Fred Fleck byl pouze asistentem režie, dodatečné scény režíroval Robert Wise.
- s. 125, pozn. 335 – Fryš: „Producenta Ericha Pommera zde uvádí JLG (možná úmyslně) mylně.“ Jde ve skutečnosti o jedno z ironických míst *Příběh(ů)*, kde se JLG sám – titulkem v obraze – opraví.
- s. 129, pozn. 357 – Jean Delannoy nenatočil s Michèle Morganovou „jednu ze tří epizod filmu o Johance z Arcu TŘIKRÁT ŽENA“ – o Johance z Arcu byla pouze epizoda, v níž hrála Morganová.
- s. 152 – Vrabci a dravci – správně: DRAVCI A VRABCI; – Der Müde Tod – správně: DER MÜDE TOD; – ALPHAVILLE – český distr. název pouze takto.
- s. 167 – „a proč se Janet Leigh zastavila před Batesovým motelem“ – škrtni: „se“; pozn. 419: „Jako Marion Crane stopovala v PSYCHU [...] před motelem“ – správně: zastavila.
- s. 169 – „blondýnka bez podprsenky / sledovaná detektivem který se bojí prázdnoty“ – na rozdíl od předchozích identifikací Hitchcockových filmů zde odkaz na VERTIGO chybí.
- s. 173 – počínaje druhým odstavcem až na počátek s. 175 se cituje z filmu LONI V MARIENBADU.
- s. 191 – autor textu druhého odstavce je Pierre Reverdy.
- s. 192 – „Marguerite / Germaine“ – míněny Durasová a Dulacová.
- s. 201 – Sarunas Bartas – správně: Šarunas (2x); – Johanka na hranici – správně: JOHANKA Z ARKU NA HRANICI; – Bosá hraběnka – správně: BOSONOHÁ KOMTESA (TV).
- s. 203 – Femmina, 1919 – český název: ŽENA, 1918.
- s. 215 – Všichni chlapi se jmenují Patrick – správně: KAŽDÝ KLUK JE PATRICK (TV), též s. 220; – Charlotte a její Jules – správně: CHARLOTTA A JEJÍ CHLÁPEK (TV), též s. 220; – „JLG sám točí [...] PŘÍBĚH VODY“ – film natočil ve skutečnosti Truffaut, Godard jeho materiálu dal při montáži nový tvar, odtud jeho dodatečná „spolurežie“ (správně ve filmografii, s. 220).
- s. 216 – Není pravda, že JLG Annu Karinu „původně najal na inzerát jako herečku pro film ŽENA JE ŽENA (1961)“. Karina hrála již v o rok starším VOJÁČKOVĚ a původně se o ní uvažovalo i pro film U KONCE S DECHEM (1959).

- s. 217 – firma Sonimag: správně Sonimage; – „Filmy JLG z 90. let byly poznamenány (sic!) velkou formální krásou i vlastním životem.“
- s. 220 – Anne Colett – správně: Colette; – Carolina Dim – správně: Caroline; – Michel Piccard – správně: Poicard.
- s. 222 – KARABINIÉŘI – uvedeno v TV; – Catherine Ribeir – správně: Ribeiro.
- s. 224 – Chantal Gopya – správně: Goya.
- s. 226 – Cinétracts – JLG natočil CINÉTRACT č. 7, 10, 14, 16 a 23.
- s. 228 – 1 P.M. (One Parallel Movie) srovnej se stranou 239, kde správně stojí, že u takto nazvaného díla jde o čistě Pennebakerův film vycházející z materiálu původního projektu One A.M. (One American Movie), který s ním měl spolurežirovat JLG, ale odstoupil. Namísto je tedy jen druhá zmínka v rubrice „Nerealizované a nedokončené filmy“.
- s. 231 – KŘESTNÍ JMÉNO CARMEN – uveden v TV. U herců doplň: JLG.
- s. 232 – Meeting Woody Allen – správně: MEETIN' WA.
- s. 232 – PĚSTUJ SI PRAVAČKU – chybí hlavní představitel: JLG.
- s. 233 – Francouzi očima... – Luigi Comencini napsal scénář ke své epizodě, ne k epizodě JLG.
- s. 234 – NOVÁ VLNA – jméno postavy hrané Delonem uvedeno jako „Lui [...]“, jeho partnerky jako „ona [...]“.
- s. 235 – BOHUŽEL PRO MNE – Bernard Varley – správně: Verley.
- s. 238 – NAŠE HUDBA – u herců doplň: JLG.
- s. 243 – PAPAZZI (1964) – film zmíněn již na předchozí straně (1963), zde škrtni; – Veselá věda – jde o stejný film, který byl ve filmografii přeložen jako Veselé poznávání (s. 226), *de facto* jde o poukaz k Nietzscheho *Radostné vědě*.
- s. 244 – POKOJ 666 – doplň režiséra: Wim Wenders.
- s. 246 – v rubrice „Herec“ chybí jako poslední položka film NAŠE HUDBA (2004).
- s. 248 – do rubriky „Dokumenty s JLG“ patří filmy: GODARD V TELEVIZI 1960-2000, BERLIN-CINEMA, EDDIE CONSTANTINE, UNIKÁTNÍ LÉAUD (uvedeny na s. 245, 246 v rubrice „Herec“).
- s. 276 – August Lumière – správně: Auguste; – Maro – Vergilia uvést pod písmenem V.
- s. 277 – Melville – škrtnout: Herman, odkaz ke straně 148 přidat k Jeanu-Pierrovi Melvilleovi; – Naso: Ovidia uvést pod písmenem O.
- s. 297 – PRAVIDLA HRY – rok 1930 opravit na 1939.

Tento výčet je pouze namátkový. Pro další věcná upřesnění doporučujeme užitečnou recenzi Márie Ferenčuhové Útrpné osudy jednoho vydavatelského projektu. *Cinepur* 2007, č. 50, s. 48–49.

Milan Klepik ov

Obzor

Odpověď Milanu Klepikovi

Podstatná část Klepikovova textu se věnuje takzvaným mnou neidentifikovaným literárním citacím. V doslovu ke knize JLG *Příběh(y) filmu*, který jsem si dovolil nazvat „Závěrečné titulky Příběhů filmu Jeana-Luca Godarda“, píše na straně 209, druhý odstavec shora:

Literární citace ani autor, ani nakladatelství Gallimard či video záměrně neidentifikují. Kniha uvádí pouze za každou ze čtyř kapitol seznam citovaných autorů. Tento způsob v českém vydání přebíráme z důvodů uměleckých i autorskoprávních. Samozřejmě, že v případě autora takového založení jako je JLG, jde o citace většinou záměrně modifikované a ohledně autorství se často jedná o mystifikaci.

Předpokládal jsem, že čtenář doslov bude čist, a chtěl jsem mu tímto sdělit, že v autorskoprávní dohodě s Gallimardem má nakladatelství Camera obscura stanoveno, že české vydání nesmí provádět identifikace literárních citací z francouzštiny (z jiných jazyků ano) jako součást knihy *Příběh(y) filmu*, neboť si to JLG nepřeje a považuje to za narušení svého uměleckého díla. To jsem v doslovu ke knize vyjádřil větou z horní citace: „Tento způsob v českém vydání přebíráme z důvodů uměleckých i autorskoprávních.“ Stejným způsobem se musely zachovat také překlady do angličtiny a němčiny, které bylo možno koupit i u nás.

Jelikož jsem se však od počátku práce na překladu *Příběh(ů) filmu* snažil najít způsob, jenž by umožnil identifikace provést, jednáme i po vydání českého překladu s Gallimardem dál o možném způsobu, jak identifikovat literární citace mimo dílo samé. Nyní je velmi pravděpodobné, že dospějeme k řešení vydat spolu se čtyřmi DVD *Příběh(ů) filmu* identifikační booklet, který v časových intervalech přinese pro rozsah celého filmu (4 hodiny 24 minut) identifikace všech citací literárních (včetně modifikovaných), dále citací filmových, použité hudby, reprodukováných výtvarných děl, rozhovorů, promluv, fotografií, mezititulků etc. Čtyři DVD budou mít výhradně české titulky (požadavek Gaumontu) tvořené dvěma barevnými sadami pro možnost odlišení v případě dvou současně probíhajících promluv (např. komentář JLG a dialog filmu). Snažíme se všechna DVD a booklet vydat zároveň s druhým knižním vydáním *Příběh(ů) filmu*.

Již na počátku překladu bylo jasné, že se nejedná o práci pro jednoho člověka. Milan Klepikov se v roce 2001 omluvil z jakékoli spolupráce a ze spolupřekládání s tím, že francouzsky vlastně nemluví a sám při tlumočení filmové podoby díla používá agenturní překlad vyhotovený na MFF Karlovy Vary. (V řadě doporučení Milana Klepikova také nelze v českém překladu *Příběh(ů) filmu* přejímat již existující české překlady klasických literárních děl z toho důvodu, že Milan Klepikov neporovnává vždy originální francouzský text literárního klasika s modifikovanou Godardovou citací téhož textu.) Dva další odborní spolupracovníci nakonec identifikační poznámky pod čarou pro dvě kapitoly z časových důvodů neodevzdali.

Překlepy a nedostatky, ke kterým opravdu bohužel došlo, odstraníme v druhém českém knižním vydání *Příběhů filmu* a omlouváme se všem. Nicméně základní text díla je přeložen bezchybně a ani Milan Klepikov k němu žádnou konkrétní výhradu nevznosl. Čtenáři, kteří si již koupili vydání první a nebudou si ho chtít z „godardologických pohnutek“ ponechat, ho budou moci zdarma vyměnit za vydání druhé. Přeji si jen, aby vyšlo co nejdříve a současně ve své filmové podobě na zmiňovaných čtyřech DVD a s identifikačním bookletem.

M i l o š F r y š

(nakladatelství Camera obscura; www.cameraobscura.wz.cz)

Obzor

Komentář k Odpovědi Miloše Fryše

Budu se snažit být co nejstručnější. První věta nesouhlasí; cílem a „podstatným“ obsahem mého textu **nebylo** vyjmenovávat literární citace, které MF identifikovány **nejsou** (toto záslužně činí Mária Ferenčuhová ve mnou zmíněné recenzi v *Cinepuru*), nýbrž poukázat na (převážně neliterární) informace MF, které v jeho publikaci **jsou**, ale bohužel jsou kontraproduktivní, ne-li vysloveně mylné. Citáty z francouzské literatury, na něž by se vztahovalo Fryšem zdůrazňované embargo smlouvy s Gallimardem, zmiňuji jen na okraji. Čtenář, který rozpozná celé stránky z Baudelaira či Victora Huga, nebude Fryšovi vyčítat, že je přeložil nově (resp. bez přihlídnutí k práci starších překladatelů), pokud výsledný text sám o sobě i v kontextu Godardova díla bude dávat smysl větší, a ne menší. (Pak ani na okamžik nezapochybujeme o tom, že si MF všiml, **koho** a **co** na daném místě vlastně překládal.) Podobné je to s Proustem; pozornému čtenáři mého textu snad neušlo, že hlavní problém poznámky 313 neshledávám v nezmínění odkazu na *Hledání ztraceného času*, ale ve zmínění odkazu zcela nesmyslného. Atd., atd.

Formulace „Milan Klepikov se v roce 2001 omluvil z jakékoli spolupráce a ze spolupřekládání [...]“ budí dojem započaté partnerské spolupráce, z níž jeden partner odešel. Skutečnost je taková, že jsem MF po mnou komentované projekci Godardova díla na festivalech v Karlových Varech a v Jihlavě dal na jeho žádost k dispozici **kompletní** „agenturní“ verzi (viz dále), o níž se zmiňuje. S tím, že ji pro případné knižní vydání bude možné použít nanejvýš jako jeden „materiál ke konzultaci“. Dále jsem souhlasil, že prohlédnu Fryšovu finální verzi. MF následně oslovil několik dalších osobností, které se u nás tvorbou JLG zabývaly; jejich dobře pochopitelná zdrženlivost ho neodradila. Z toho, že počáteční nedůvěra k realizovatelnosti tak náročného projektu v krátké době se ukázala jako oprávněná, nemáme radost nikdo. K finální verzi překladu a doplňkového aparátu jsme se vyjádřit nemohli, neboť jsme ji k nahlédnutí nedostali.

Při svém komentáři Godardova několikahodinového díla na festivalech v Karlových Varech a v Jihlavě, později i na FAMU, jsem použil šest pramenů: verzi společnosti Artlingua, kterou jsem konzultoval s překladatelkou (1), knižní verzi francouzskou (2), německou (3) a anglickou (4), a samozřejmě dílo v jeho filmové podobě, v originální francouzské verzi (5) a v německé verzi vysílané v roce 2000 kanálem ARTE (6). Festivalovým divákům jsem se snažil poskytnout co nejvíce relevantních informací, především o použitých **filmových** ukázkách. Komparace to byla náročná nejen časově. Neměli bychom si to plést s vyplňováním křížovky se jmény všech zdrojů, na něž se JLG napojil – vždy jde o pochopení důvodu, **proč** tak činil. Pokud zůstane nějaké políčko nevyplněné, není to tragédie. Pokud ale tam, kde stačilo **pouze** najít si příslušné místo v Godardově filmu, začne překladatel konstruovat vlastní „rockové židle“, a pokud je těch židlí víc, vypovídá to cosi o jeho celkovém přístupu k práci – a tady je opravdu těžké hledat ospravedlnění. Zpráva o připravovaném druhém českém vydání díla ve spojení s DVD dává věřit, že celá „histoire“ nakonec dospěje ke šťastnému rozuzlení.

Milan Klepikov



Projekty

**Počátky institucionalizace školního filmu
v Československu (1919–1936)**

V rámci pokusů o popularizaci filmového umění na školách byla v posledních letech v českém kontextu vyzdvížena potřeba ospravedlnit důležitost filmu jako učebního oboru, jako vyučovacího předmětu zejména na středních školách. Ačkoli se film na školách základního a středního typu nekonstitoval jako předmět, byl již od počátků kinematografie začleňován do školních osnov jako učební pomůcka. Takřka každá příručka pojednávající o školním filmu nezapomíná připomenout, že již Thomas Alva Edison pochyboval o tom, že by se mohlo sledování filmu v kinech stát v budoucnosti rozšířenější praxí, a předpokládal, že klíčovými prostory recepce se mnohem spíše stanou právě školy, soukromé domy, výlohy obchodních domů, společenské kluby apod. Edisonovy anticipační poznámky o brzkém úpadku nadšení z nového vynálezu a o možnosti jeho zavedení do škol ve funkci pedagogického prostředku¹⁾ jsou oblíbenou rétorickou figurou textů dobových publicistů i teoretiků zabývajících se vztahem filmu a školy. Filmové médium totiž dovoluje interpretovat s důrazem na jeho význam jako prostředku všeobecného vzdělávání mas, šíření gramotnosti i obecného poznání.

Edison o oblasti vzdělávání uvažoval z čistě ekonomické perspektivy jako o slibném, neboť „panenském“ trhu a vypracoval projekt školního filmu jako komplexní, vertikálně integrované struktury s vlastní produkční základnou, distribučním systémem filmových půjčoven a okruhem smluvně vázaných škol. O školním filmu lze tedy již od jeho prehistorie uvažovat jako o svého druhu paralelní kinematografii, která z hlediska produkce, distribuce, předvádění, ale i stylových matric kombinuje a přetváří principy hraného, dokumentárního, experimentálního i amatérského filmu.

Přesto, že školní film představoval poměrně koherentní a silnou instituci již od počátků kinematografie, byl v dosavadních filmologických bádáních žánr či druh školního filmu i jeho dílčí aspekty (produkční a distribuční pozadí, okolnosti filmového promítání ve školním prostředí, specifická povaha školní divácké zkušenosti i stylově-formální principy kompozice školního filmu) takřka opomíjen. Do diskusí filmových historiků se dostává spíše problematika obecně vzdělávacího filmu, nikoli ryze školního, a to v souvislosti s jeho rolí nástroje ideologické propagandy.

Ani v zahraničním, ani v českém kontextu dosud studie zaměřená konkrétně na institucionální vztah školy a filmu nevznikla, o školní kinematografii je možné nalézt spíše jen drobné zmínky zpravidla obecného charakteru. Ve Francii se rozboru stylově-formální podoby snímků určených pro školy věnovala žákyně Christiana Metz Geneviève Jacquinet v knize *Image et pédagogie* z roku 1977.²⁾ Historický přehled českého školního filmu v klíčových datech podal Miroslav Němeček v publikaci *Kapitolky z dějin českého školního filmu* v roce 1980.³⁾ Na vztah filmu a osvěty

1) O způsobech, jakými Edison plánoval vstoupit na potenciální trhy mimo stávající síť kin viz Ben Singer, *Early Home Cinema and Edison Home Projecting Kinetoscope*. *Film History* 2, 1988 (zima), s. 37–69.

2) Geneviève Jacquinet, *Image et pédagogie*. Paris : Presses Universitaires de France 1977.

3) Miroslav Němeček, *Kapitolky z dějin českého školního filmu*. Praha : Čs. filmový ústav 1980.

v Československu ve dvacátých letech 20. století se v článku pro *Iluminaci* z roku 1995 podrobněji zaměřil Jiří Pokorný.⁴⁾ Připravovaná disertační práce by měla poznatky tohoto článku rozšířit a komentovat z hlediska projektu ustavení filmu jako školní pomůcky v roce 1936, předloženého zástupci ministerstva školství a národní osvěty a učitelských a lidovýchovných institucí.

V Československu byl filmu status školní vyučovací pomůcky oficiálně přiznán roku 1936. Výnosem ministerstva školství a národní osvěty z 3. 11. 1936 byly vydány „předpisy o školním filmu, zejména o jeho zavádění do škol, o jeho schvalování a úpravě“.⁵⁾ Diskurs o školním filmu se však v Československu utvářel již před tímto datem – uznání takzvaného úzkého filmu jako školní vyučovací pomůcky bylo pouze konečným důsledkem mnohých dílčích procesů.

Od desátých let prosazoval myšlenku zavedení kinematografu do škol v tematických článcích časopis *Český kinematograf*. Tuto úlohu se na počátku let dvacátých, konkrétně v jediném ročníku 1921, snažil programově plnit rovněž časopis *Školní kinematografie* s podtitulem „Časopis pro uvedení filmu jakožto výchovně učebně pomůcky“. Po jeho krátkém působení převzal ve dvacátých letech klíčovou roli ve zpravování veřejnosti o významu filmu pro vzdělávání časopis *Česká osvěta*, od ročníku 1923/24 vycházející s pravidelnou přílohou „Film a diapozitiv v osvětové práci a ve škole“.

Počátky školního filmu je třeba hledat v tradici pořádání kinematografických představení pro děti a mládež, zpočátku charakterizovaných jako poučná a zábavná, kolem nichž vznikala velmi živá veřejná debata o vlivu kinematografie na mládež, o potřebě kontroly a cenzury snímků do programů zařazovaných a o vzdělávacím a výchovném významu filmu. Prohlášení nadšenců velebících význam filmu jako nejmodernějšího vzdělávacího a výchovného prostředku střídaly stížnosti skeptiků, kteří varovali před pochybnou morálkou kinematografu, před jejímž vlivem měly být chráněny právě a především děti. Již od roku 1912 bylo pořádání kinematografických představení pro mládež ovlivňováno dvěma tendencemi: promítat alespoň jedenkrát měsíčně představení pro mládež bylo podmínkou k udělení kinematografické licence; na pořádání těchto pravidelných představení měl přitom dohlížet zvláštní poradní sbor při c. k. místodržitelství, jehož úkolem bylo „podávání dobrého zdání při cenzurování filmů kinematografem předváděných“.⁶⁾ V novém státním zřízení, po vzniku Československé republiky, byla tato opatření takřka replikována v roce 1919 zavedením poradních sborů pro kinematografický film, jež mimo jiné komentovaly vhodnost kulturně-výchovných filmů pro mládež,⁷⁾ novelizací rakousko-uherského výnosu z roku 1912 v roce 1920 a zavedením funkce kinematografického referenta pro každý okresní či městský osvětový sbor roku 1921. Předvádění filmů mládeži tedy bylo od počátků oficiálně podporováno, doslova vyžadováno, současně se dbalo na zavedení systematické kontroly a usměrňování obsahu snímků. Vedle představení pro děti a mládež byla v počátcích dvacátých let sporadicky, později pravidelněji, pořádána také žákovská či školní představení, ať už přímo při školách, nebo v některých kinech. V roce 1923 byla z popudu ministerstva školství a národní osvěty (MŠANO)

4) Jiří P o k o r n ý, Film ve službách osvěty (1919–1928). *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 61–74.

5) Výnos ministerstva školství a národní osvěty pro věci školního filmu a školních světelných obrazů ze dne 3. 11. 1936, č. 145.865/36-I. *Věstník ministerstva školství a národní osvěty*, 1936, s. 376.

6) Dopis České zemské komisi pro péči o děti a mládež od c. k. místodržitelství pro království České, Praha, 2. 10. 1912; Národní archiv (NA), Zemské ústředí péče o mládež, k. 282/340. Dopis se vztahoval k nařízení č. 191/1912, srov. Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha: V. Linhart 1937, s. 108–124.

7) Dle Výnosu ministerstva vnitra o cenzuře filmů ze dne 16. 6. 1919, č. 22.621–6 byl cenzurní sbor složen ze dvou zástupců ministerstva školství a národní osvěty a vždy jednoho zástupce ministerstva vnitra, ministerstva sociální péče, ministerstva spravedlnosti, ministerstva národní obrany, ministerstva obchodu, Svazu osvětového v Praze a Československého cizineckého úřadu. Viz *Věstník ministerstva vnitra*, 1919, s. 115.

ustavena filmová komise při Svazu osvětovém v Praze, jež měla výrobu a distribuci filmů pro školy organizačně zabezpečovat.

Filmotéka snímků určených k promítání pro školy byla od dvacátých let nasycována z několika zdrojů. Do programů určených pro školy byly zařazovány domácí i zahraniční dokumentární filmy či hrané filmy s historickými náměty, jež byly posouzeny jako kulturně-výchovné a vhodné pro mládež. Školy používaly také snímky vědecké a snímky amatérské – pořízené pro vlastní účely nadšenými pedagogy. Specifickou součástí filmových představení pro školy mohly být také tzv. upravené filmy – krátké filmy sestříhané z delších filmů dokumentárních či hraných a převedené na 16mm formát. Postupně však začaly být vyráběny také filmy určené výlučně pro promítání ve školních třídách.

Podporou pořádání veřejných kinematografických představení s obecně vzdělávacími filmy určenými pro děti a mládež byla postupně ospravedlňována úloha filmu jako vzdělávacího prostředku, odstraňovala se prvotní nedůvěra pedagogů a probouzel se zájem pořizovat promítací přístroje přímo do škol. Teprve s dostatečnou základnou zájemců dožadujících se vhodných snímků určených pro promítání v třídách začalo MŠANO ve spolupráci s dalšími ministerstvy a kulturními institucemi podporovat nejen přetváření stávajících kulturních snímků v upravené školní smyčky, ale i samostatnou výrobu specifických krátkých filmů 16mm formátu určených přímo školám.

Pro badatelský záměr práce, jež by se měla soustředit na analýzu institucionálních tlaků, jež usměrňovaly rodičí se produkcí a distribucí filmů určených školám, bude východiskem nastínění obecného významu osvěty v kontextu dvacátých let, konkrétně vztahu mezi osvětovými institucemi a filmovým průmyslem. V této fázi půjde o poznání pozadí realizovaných i nerealizovaných filmově-vzdělávacích projektů, na nichž se podílelo MŠANO ve spolupráci s ministerstvy vnitra, sociální péče, spravedlnosti, Svazem osvětovým, Českou zemskou komisí pro ochranu dětí a péči o mládež aj.

Veřejné prezentování filmu jako vzdělávacího a výchovného prostředku sehrálo ve dvacátých letech významnou roli v rámci obecné tendence upevňování společensko-kulturní pozice filmového umění. V tomto ohledu byl významným krokem projekt přerozdělování kinematografických licencí podnikům ve Velké Praze v roce 1920, podle nějž bylo při udělování licencí přihlíženo k povinnosti „aspoň dvakrát měsíčně pořádati ve shodě se zástupci škol v místní školní radě školská představení s poučným programem jen za náhradu prokázané režie“, a při výběru uchazečů byly upřednostňovány kulturní, osvětové a dobročinné organizace, neboť podniky měly být „pouze v rukou osob, které jich skutečně zaslouhují a které jak ze stanoviska politicko-národnostního, tak obzvláště ze stanoviska osvětového a lidovévýchovného nezavdaly příčin k stížnostem“.⁸⁾

Nerealizovaný zůstal naopak projekt zřízení Státního filmového ústavu, vypracovaný referentem MŠANO pro kinematografii již v roce 1919, jehož úkolem mělo být „opatrování kinematografických filmů poučných, vzdělávacích a školních (buď koupí hotových, nebo ve vlastních laboratořích vlastními silami vyrobených) a půjčování, prodej nebo bezplatné darování filmů těchto k účelům lidovévýchovným, speciálně vzdělávacím a propagačním v Čs. republice i v cizině“⁹⁾. O dekádu později se zase Československo odmítlo připojit k mezinárodní Úmluvě pro usnadnění oběhu výchovných filmů z roku 1933.¹⁰⁾

Příklady uskutečněných a neuskutečněných projektů naznačují, že tendence systematicky přistoupit k organizování produkce a distribuce školních filmů byly ve dvacátých letech sice patrné,

8) Dopis ministerstvu vnitra od Zemské správy politické, Praha, 30. 4. 1920; NA, Ministerstvo vnitra – stará registratura, k. 207.

9) Československý filmový ústav, Praha, 22. 6. 1920; NA, MŠANO, k. 3487.

10) Společnost národů – Duševní spolupráce – Úmluva pro usnadnění mezinárodního oběhu výchovných filmů, Praha, 11. 10. 1933; NA, MŠANO, k. 3488.

nicméně spíše vágní. Úkolem osvěty mělo být nejprve „očistit“ kinematografickou instituci jako takovou, a to jednak dohledem nad licencemi, jednak cenzurou snímků. Koncepční uchopení „školní kinematografie“ přicházelo na řadu až poté.

Po přehledném seznámení s funkcí osvěty a s pionýrskými projekty, jež souvisely s konstituováním svébytného systému školní kinematografie, by mělo následovat porovnání toho, jakým způsobem se tendence v zárodcích formulované v dvacátých letech promítly do výsledného usnesení z roku 1936, a zhodnocení příčin odsunutí realizace projektů až do roku 1936.

Vedle dobových periodik zabývajících se problematikou filmu a školy (*Školní kinematografie, Film a diapozitiv v osvětové a školní práci, Objektiv, Tvořivá škola, Amatérská kinematografie* aj.) budou stěžejním pramenem archivní materiály (výnosy, korespondence a další písemná dokumentace z jednání ministerstev) fondů MŠANO a ministerstva vnitra (staré a nové registry), uložené v Národním archivu, archivní materiály společností, jež vyráběly filmy určené pro školy a projekční techniku určenou školám (Comenius-film, Masarykův lidovýchovný ústav, Bratři Deglové, AB Praha, Favoritfilm), ukáží-li se jako dostupné. Seznamy poučných filmů cenzurovaných ve dvacátých letech byly publikovány jednak jako příloha časopisu *Česká osvěta*, jednak jsou evidovány v Národním archivu ve fondu ministerstva vnitra. Lze však předpokládat, že i přístup k těmto filmům bude patrně omezený. Z pamětníků přicházejí hypoteticky v úvahu autoři klíčových příruček o školním filmu z poloviny třicátých let. Fenomén školního filmu bude možné ve spektru obchodních, estetických, technologických či ideových aspektů popsat a interpretovat v inspiraci teorií institucí a metodou výzkumu mechanismů produkce, distribuce a uvádění, jak byly artikulovány Douglasem Gomerym a Robertem C. Allenem v publikaci *Film History. Theory and Practice*.¹¹⁾

Výzkumná práce by měla specifikovat, jakým způsobem školní kinematografie ve fázi příprav na zavedení filmu do škol ovlivňovala filmovou kulturu a jakou roli hrála v dějinách osvěty. Současně by měla nahlédnout, jak se postoj oficiálních orgánů k otázkám školního filmu vyhraňoval s ohledem na nerealizované koncepce, nesystematické amatérské pokusy jednotlivých pedagogů apod., a zohlednit vliv těchto neorganizovaných a oficiálně nepodporovaných snah z dvacátých let na výslednou podobu projektu zavedení filmu jako školní vyučovací pomůcky v roce 1936. Práce by měla zodpovědět zejména otázku, proč k uskutečnění mnoha anticipačních projektů nedošlo (ať už z důvodů ekonomických, ideových, organizačně-personálních či jiných) a proč svůj úkol nesplnilo ani ustavení filmové komise při Svazu osvětovém v roce 1923. Ta až do roku 1936 ve skutečnosti nerealizovala záměr, jenž byl vytyčen v jejích propozicích (zjistit a roztřídit existující filmotéku kulturního filmu, zabezpečit jeho užití k lidovýchovné a školní potřebě, sestavit programy dle požadavků pořadatelů, opatřit programy instruktivními nápisky, výklady nebo přednáškami, vyjednat s půjčovnými podmínky, zprostředkovat terminář a způsob obíhání filmů mezi školami).

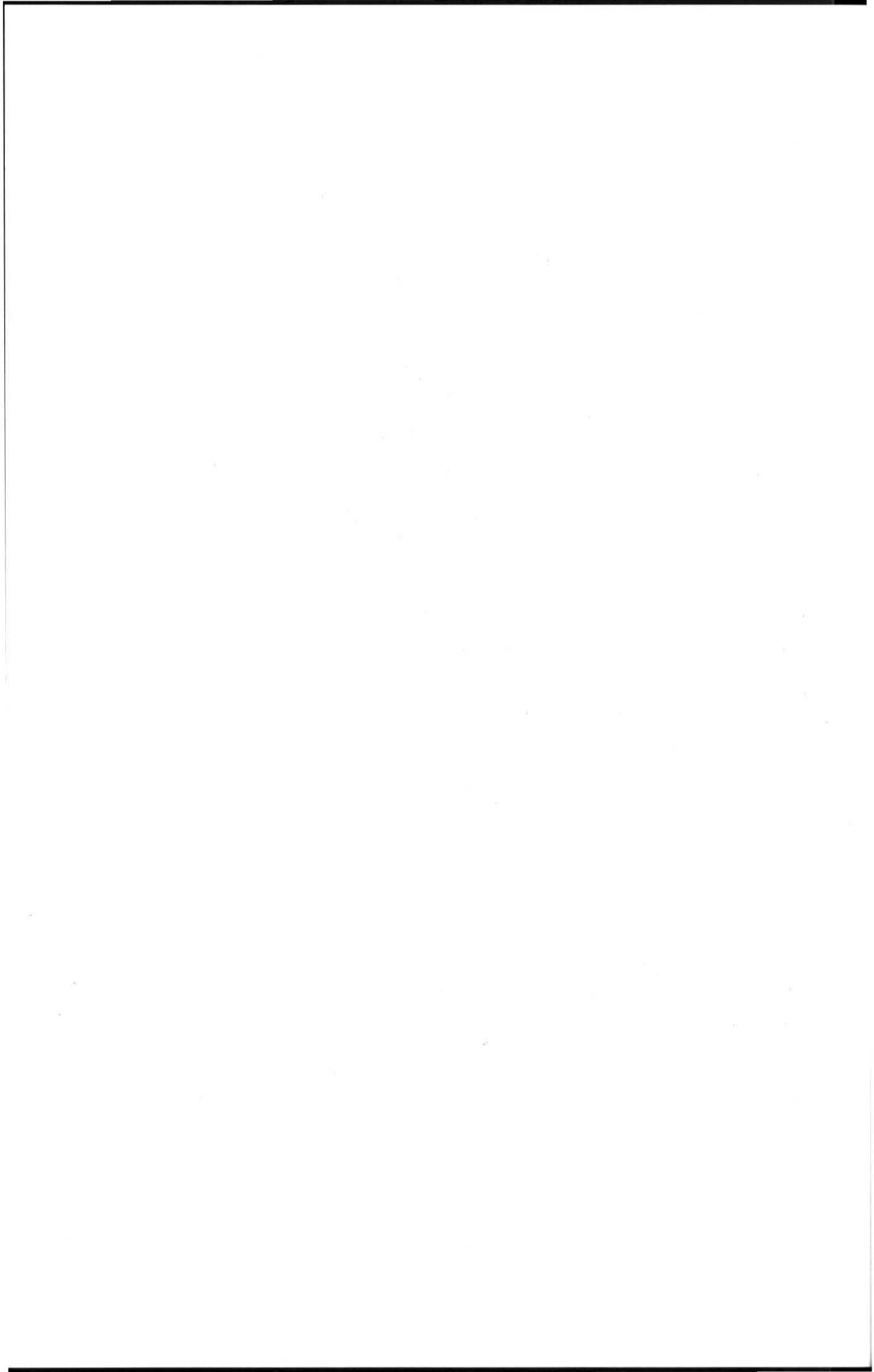
Dosavadní poznání problematiky naznačuje, že diskurs o školním filmu měl ve dvacátých letech kromě prvotního záměru, směřujícího k oficiálnímu uznání filmu jako školní vyučovací pomůcky a s ním spojenému rozdělení konkrétních pravomocí v oblastech výroby, kontroly a distribuce školních filmů, navíc stínovou roli v konstruování veřejného povědomí o kinematografické instituci. Vedle společenského statusu filmu umožňuje výzkum o školní kinematografii problematizovat také otázku filmového diváctví. Promítání filmu ve školním prostředí, jehož ideální okolnosti byly formulovány v dobových metodikách, definujících adekvátní způsoby použití filmu jako vyučovací pomůcky, je současně třeba chápat jako specifický druh divácké situace.

11) Douglas Gomery – Robert C. Allen, *Film History. Theory and Practice*. New York : McGraw – Hill 1985.

Sledování filmu ve škole přitom představuje samostatnou a dosud nezpracovanou kapitolu ve studiu filmové recepce. Výzkum školního filmu by tak měl být přínosný nejen jako popis a interpretace procesu upravování vztahů mezi kinematografií a státními a osvětovými institucemi, současně by se měl v případových studiích zaměřit na teoretická témata, jež s problematikou školní kinematografie souvisejí.

Lucie Česálková

(Vedoucí disertační práce: Doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, 1. rok řešení; lucie.cesalkova@seznam.cz)



Projekty

**A Tough Job for Donald Duck:
Czechoslovakia and Hollywood 1945–1969**

The aim of the research

The aim of this PhD dissertation is to examine the relationship between Czechoslovakia and American film industry from 1945 till 1969 in the broader context of the studies of Hollywood and Europe. These border years represent significant historical turns in both world and Czechoslovakian history and bracket this period as a coherent and legitimate era for research. I will examine developments in Hollywood's export strategies towards Eastern Bloc countries, changes in Czechoslovak cultural policy with regard to Hollywood imports and the role of Hollywood films in debates about Czechoslovak national identity. I situate the cultural and economic interaction between Hollywood and Czechoslovakia in the context of the emergence and escalation of the Cold War and the process of political liberalization in the Eastern Bloc. The cultural and political changes on both sides enable the exploration of the continuities and shifts in the relationship between Hollywood and Czechoslovakia. Yet, the period is not self-contained but opens up space for possible extension of the research to the 70s and 80s.

Hollywood's presence in Europe has always been a subject of a great interest for film historians, as well as scholars from other academic fields such as American or Cultural Studies. However, despite the escalating interest of the new historiography in this area, most of the research has been focused on the traditional Hollywood European markets such as Britain, France or Germany, while the whole region of the former Eastern Bloc countries has been largely neglected. Yet these countries have a rich history of interaction with both the American film industry and the U.S. government.

Concerning Czechoslovakia, the complexity and dynamics of this interaction can be glimpsed in the American media coverage of Hollywood's business in the post-war Czechoslovakia¹⁾ and in Petr Mareš's study *Politika a „pohyblivé obrázky“*.²⁾ Mareš's study reconstructs in great detail the negotiation process in 1945 and 1946 between Hollywood and Czechoslovakia regarding the return of the American films on the Czechoslovak screens. It is so far the only work in the Czech historiography that investigates the multilayered relationship between the American film industry and Czechoslovakia. The American periodicals and Mareš's work indicate the extensive potential of this area for further research, whether within the framework of Hollywood foreign

1) Among the most important sources are film trade magazine *Variety* and *The New York Times*. Since film industry's executive headquarters in New York City, the latter functioned in a sense as a "trade periodical" and provides significant information on film business activities. *New York Times* also had its own correspondent in Prague until 1951 and later on in the second half of the 50s.

2) Petr Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce (Politics and "Moving Pictures": A Controversy over the Import of American Films into Czechoslovakia after WW II), *Illuminace*, Vol. 6, 1994, No. 1, pp. 77-96.

policy, the history of reception, Czechoslovak cultural policy or representational practices. My research therefore aspires to address this existing gap and thus integrate Czechoslovak historiography into the wider trends of the modern world film historiography. However, it does not claim to cover all the possible aspects outlined above but is focused on transnational history of cinema as a product of interaction between politics, economics and culture.

The historical background

After organizing themselves into the stabilized industrial system and challenging foreign film companies on the American market in the first decade of the 20th century, Hollywood film companies expanded overseas. Taking advantage of competitors weakened by WWI, the American film industry gradually developed into the dominant world film distributor, producer, and institution during the 20s and 30s. One of the results of this dominance was that Hollywood became increasingly dependent on world markets. The usual estimation is that Hollywood drew one third its overall revenues from abroad during the 30s. This so-called “dollar imperialism” was perceived by foreign governments, nationalists, and cultural elites as a threat to local film industries and national cultural identity alike. The debates about the cultural and national identity and the American cultural invasion echoed the traditional tension between the European high culture and the American popular non-culture.³⁾ The dramatic geopolitical shifts after WWII added political and ideological dimensions to the notion of the Americanization of Europe as well as to the Hollywood’s foreign policy. Organizing its business in post-war Europe, Hollywood divided the countries into two categories: countries where more or less normal trade could be resumed and the “troublemakers” that imposed import and financial restrictions. To deal with the troublemakers, 10 Hollywood studios associated in the Motion Picture Association of America (MPAA) formed an export agency in 1945 called the Motion Picture Export Association (MPEA). Czechoslovakia qualified for the troublemaker category by nationalizing its film industry. But given its rather unique strategic position between East and West, the country’s importance for the U.S. foreign policy in the region, historical affinity towards “all things American,” and outstanding trade balance with Hollywood before the war,⁴⁾ I would argue that it was rather a prominent troublemaker.

Field overview

The relationship between Hollywood and Europe has been analyzed from various perspectives reflecting its twofold character: economical and cultural. The complexity of this relationship

3) For more on the Americanization of European culture see for example Victoria de Grazia, *Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960*. *The Journal of Modern History*, Vol. 61, 1989, No.1 (March), pp. 53-87. Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), “*Film Europe*” and “*Film America*”. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Exeter : University of Exeter Press 1999.

4) Rather than taking the size of the market alone as the single most important indicator, the cinema going habits of the population has to be taken into account when calculating profitability. Kristin Thompson offers as an example of a non-lucrative market France in 1925. See Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*, London : BFI 1985, p. 126. According to this indicator American film industry regarded Czechoslovakia as one of the most lucrative interwar European markets. See for example If Russia Gets Trade Influence In Eastern Europe, That’s NG for U.S. Pix. *Variety*, Vol. 162, 1946, No.11 (22. 5.), p.7. Or Nazi Expansion Seen as Curb on U.S. Films. *New York Times*, 1939, 9. 4., p. 33.

is reflected in the continuous historical work and ongoing revisiting of the existing research. Such academic activity was and is primarily permitted by an access to new archival sources and reconsideration of the methodology and re-reading of data by “new film historians”⁵⁾. The pioneering work of the field is Thomas Guback’s *The International Film Industry: Western Europe and American since 1945*. Approaching the field from perspectives of the traditional historiography, Guback sets the overall big picture of the transatlantic film business enveloped in the classical narrative of the American hegemony. Guback’s work is later revisited by Ian Jarvie. One of the areas Jarvie addresses more thoroughly is the Hollywood’s economic foreign policy, before, during, and after WWII.⁶⁾ The liaison between the State Department and Hollywood and its implications in particular European markets are further analyzed by numerous other scholars.⁷⁾ Kristin Thompson’s book *Exporting Entertainment* investigates the American film export trade and distribution patterns up to 1934.

Similarly extensive is the academic work on cultural aspects of the American presence in Europe. Victoria de Grazia explores the American challenge to national cinemas, while Richard Maltby analyses the effects of Hollywood product on the British national and cultural identity. Ruth Vasey focuses on representation of ethnicity and nationality in Hollywood movies. Her most recent work investigates the way Hollywood’s representational practices and self-regulative narrative mechanisms were being shaped by the impulses from foreign audience and governments.⁸⁾

Chapter breakdown

In the first chapter I will focus on the main issues, debates, and questions regarding the relationship between Hollywood and Europe. In the second chapter, I will look at the Hollywood foreign policy towards Czechoslovakia between 1945 and 1957 as executed through MPEA. (The MPEA’ license for Soviet satellites expired in 1957 when studios decided to negotiate individually.) The MPEA activities and strategic objectives will be analyzed in four overlapping contexts – the MPEA relationship to the Soviet satellites and the Soviet Union, the MPAA relationship to the State Department, the general U.S. foreign policy, and the MPAA domestic policy. In chapter

-
- 5) An example of an innovative approach is the work of German historian Joseph Garncarz. Contrasting commercial success of American movies in Germany with market share data which are usually used as an indicator of the US dominance on the foreign markets, Garncarz challenges the oft-repeated story of the American dominance in Europe. Joseph G a r n c a r z, *Hollywood in Germany. The role of American Films in Germany, 1925-1990*. In: David W. E l l w o o d – Rob K r o e s (eds.), *Hollywood in Europe, Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, pp. 94-117.
 - 6) Ian J a r v i e, *Dollars and Ideology, Will Hay’s Economic Foreign Policy 1922-1945*. *Film History*, Vol. 4, 1990, pp. 277-288; See also: Ian J a r v i e, *Free Trade as cultural threat: American film and TV exports in the post-war period*. In: Geoffrey N o w e l l - S m i t h – Steven R i c c i (eds.), *Hollywood & Europe, Economics, Culture, National Identity: 1945-1995*, London : BFI 1998, pp. 34-46.
 - 7) David D. E l l w o o d – Rob K r o e s (eds.), *Hollywood and Europe, Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam : VU University Press 1994. Ellwood’s and Kroes’s anthology includes contributions from Thomas Elsaesser, Joseph Garncarz, Paul Swann, Ruth Vasey, Richard Maltby, David W. Ellwood, Fabrice Montebello...
 - 8) V. de G r a z i a, *Mass Culture and Sovereignty*; Richard M a l t b y, ‘D’ for Disgusting, American culture and English Criticism. In: Geoffrey N o w e l l - S m i t h – Steven R i c c i (eds.), *Hollywood & Europe, Economics, Culture, National Identity 1945-95*. London : BFI 1998, pp.104-115; Ruth V a s e y, *World According to Hollywood*. Exeter : University of Exeter Press 2005. Ruth V a s e y, *Foreign Parts, Hollywood’s Global Distribution and the Representation of Ethnicity*. *American Quarterly*, Vol. 44, 1992, No. 4 (Dec.), pp.617-642, Special Issue: Hollywood, Censorship, and American Culture.

three, I will look at the discursive construction of Hollywood and the USA in communist propaganda and as an alternative counter-cultural space. In the last chapter, I will address Hollywood's position in Czechoslovakia in the 1960s by looking at the activities of the individual majors, changes in the Czechoslovak film industry, presence of other Western national cinemas, intentions of the U.S. government in the region, and finally the cultural exchange between the two countries in the era of the Czech New Wave.

Research sources

My historical and culturally critical research is primarily based on the archival work in both Czech and U.S. archives. The key Czech archives are the National Archive (Národní archiv) holding files of the Ministry of Information, the Ministry of Culture, and the Ministry of Education, the archive of the Ministry of Foreign Affairs and the National Film Archive (NFA), which holds the post-war files of the Czechoslovak State Film (Československý státní film) and Czechoslovak Filmexport (Československý Filmexport) as well as collections of important periodicals such as *Kino* or *Filmové a televizní noviny* which are essential for chapter on the discursive construction of Hollywood. The research at this point is complicated by the inaccessibility of the Czechoslovak State Film archive. Nevertheless the MPEA foreign policy and studios' activities and policies in the 60s can be at least partially reconstructed from other sources – American periodicals such as *Variety* and *The New York Times* and documents available in U.S. archives. However, the study would unquestionably benefit from access to mentioned Czech archives. In the USA, I want to primarily examine the records of the U.S. State Department at the National Archives in Washington, DC, with emphasis on its communication with the Czechoslovak government and Hollywood.

Jindřiška Bláhová

(Supervisors: Peter Krämer, School of Film and Television Studies, University of East Anglia, UK; PhDr. Ivan Klimeš, Film Studies Department /Katedra filmových studií/, FF UK, Prague; 1st year; J. Blahova@uea.ac.uk)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AB BARRANDOV (FILMOVÉ STUDIO)

Location guide : Czech republic, Slovakia, Prague, Barrandov / [project conception Radomír Dočekal, Rudo Prekop : photography Rudo Prekop and Vasil Stanko ; editor Petr Poledňák, Veronika, Jeremy Druker]. -- [Praha] : Barrandov Studios, 2006. -- 221 s. : il. (barev.), portréty. -- Reprezentativní obrazový katalog lokalit pro filmové exteriéry a interiéry na území České republiky, Slovenska a Prahy (historické objekty a krajinné lokality). Představen je fundus barrandovských filmových studií (vozidla, zbraně, kostýmy, nábytek aj.). -- ISBN 80-900654-0-6 (brož.)

ANDY

Andy Warhol filmmaker : eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums / eine Publikation der Viennale herausgegeben von Astrid Johanna Ofner. -- Wien : Viennale, 2005. -- 166 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu - Reprezentativní katalog k retrospektivní přehlídce filmů a výstavě Andyho Warhola, které proběhly ve Vídni na film. festivalu Viennale 2005 a v rakouském Filmmuzeu 1. - 31. 10. 2005. Publikace obsahuje statě různých autorů a podrobně se věnuje některým filmům z Warholovy dílny. Publikace je vybavena kvalitním obrazovým doprovodem. -- ISBN 3-85266-282-6 (brož.)

AUERBACH, Norbert

Z Barrandova do Hollywoodu / Norbert Auerbach, Lenka Soukupová. -- Vyd. 1. -- Praha : Mladá fronta, 2006. -- 162 s., [24] s. obr. příl. : il., portréty. -- O autorech - Vzpomínky bývalého prezidenta společnosti United Artists a významného filmového producenta. -- ISBN 80-204-1558-0 (váz.)

BABYLON

Babylon in FilmEuropa / Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre. -- [München] : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2006. -- 189 s. : il., faksim. -- (CineGraph). -- Úvod o autorech -

Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvů filmů - Aktualita. Tschechoslowakische Tonbildschauen 1937-1938 / Ivan Klimeš, Pavel Zeman - Tief in einem deutschen Einflussbereich : die Aufführung und Rezeption deutschsprachiger Filme in der Tschechoslowakei in den frühen 1930er Jahren / Petr Szczepanik - Prager Barock - Barokní Praha. Karel Plickas Kulturfilm der 1940er Jahre als Grenzfall der Sprachversionen / Tereza Dvořáková - Monografický sborník, jehož jednotlivé statě různých evropských autorů ukazují jak a kde vznikaly v 30. letech 20. století vícejazyčné verze filmů a jaké z toho plynuly nové konflikty. -- ISBN 3-88377-838-9 (brož.)

BIRD, Robert

Andrej Rublev / Robert Bird ; [z anglického originálu ... přeložil David Petřů]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2006. -- 110 s. : il. -- (Filmová klasika ; sv. 1.). -- Úvod, citáty, poznámka nakladatele, poznámky na s. 100-103, o autorovi - Bibliografie na s. 104-107 - Analytický esej amerického rusisty Roberta Birda o kultovním snímku Andreje Tarkovského, který zeširoka zkoumá různé stránky filmu: okolnosti vzniku, vazby na dějiny ruského (sovětského) umění, různé verze scénáře a střihu atd. -- ISBN 80-903756-0-X (brož.)

DO

Do : revue pro dokumentární film. 4/2006 / [editor Andrea Slovák]. -- Jihlava : JSAF, 2006. -- 189 s. -- Doprovodná publikace programu 10. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava - Úvod, poznámky v textu, filmografie, citáty, výňatky, anglické resume - Sborník pro dokumentární film, který vychází jako doprovodná publikace programu 10. mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava 2006, obsahuje studie, statě, rozhovory a kritiky o dokumentaristické tvorbě našich i zahraničních filmařů pohledem autorů z celého světa (Manoel de Oliveira, Khavn de la Cruz, Nicolás Echevarría). -- ISBN 80-903513-5-4 (brož.)

CAVALIER, Peter

Spletité cesty Wima Wendersa / Peter Cavalier. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Asociácia slovenských filmových klubov, 2006. -- 313 s. : il., portréty. -- (Camera Obscura). -- Filmografii zpracoval Miro Ulman - Úvod, výňatky, citáty, poznámky na s. 266-271, citované filmy, filmografie, anglické summary, o autorovi - Bibliografie na s. 274-275 - Profilová kniha významného německého režiséra Wima Wenderse, jejíž autor podrobně analyzuje všechny jeho dosavadní filmy. -- ISBN 80-85187-47-7 (brož.)

HEAPE

The heape & grylls rapid cinema machine. -- [London] : J. W. Ruddock & Sons, [1925]. -- 16 l., 23 l. obr. příl. : il. -- Přiložen rozstříhaný náčrt přístroje - Popis filmového přístroje vyráběného firmou Heape & Grills s fotografickou přílohou a nákresem, který pravděpodobně měl sloužit k průmyslovým účelům a měl zaznamenávat vysokorychlostní záběry. Pod záložkou obalu je vložen rozstříhaný náčrt s popisem tohoto přístroje. -- (Váz.)

JÍLEK, Tomáš

Železná opona : Československá státní hranice od Jáchymova po Bratislavu 1948 - 1989 / Hlavní autoři: Tomáš Jílek, Alena Jílková. -- Vyd. 1. -- Praha : Baset, 2006. -- 161 s. : il. mapy, faksim. + 1 DVD. -- Bibliografie na s. 160-161 - Železná opona ve filmu / Boris Jachnin - Kniha napsaná kolektivem historiků z Čech, Moravy, Slovenska a Německa se zabývá problematikou železné opony. Stať Borise Jachnina je věnována filmům s hraniční tematikou. Publikace je doplněna množstvím unikátních fotografií a DVD filmem Železná opona - Česko-bavorská hranice 1948-1989 s autentickými dokumenty. -- ISBN 80-7340-080-4 (váz.)

JIRAS, Pavel

Barrandov. III, Oáza uprostřed běsů / [text, výběr a uspořádání fotografické dokumentace] Pavel Jiras ; [editorka Pavla Jiráková ; odborná revize Eva Urbanová]. -- 1. vyd. -- Praha : BETA, 2006. -- 477 s. : il., faksim. (některé barev.). -- Třetí svazek obrazových dějin filmových ateliérů na Barrandově. Kniha mapuje vývoj filmového podnikání na barrandovském kopci v letech 1939 až 1945. Po úvodní části, která přibližuje

urbanistické a architektonické řešení ateliérů a jejich okolí, následuje v chronologickém sledu přehled filmové tvorby. Každý konkrétní film je ilustrován mnoha unikátními a kvalitně reprodukovánými fotografiemi, na nichž je zachyceno zákulisí natáčení filmu a jejich protagonisté. --

ISBN 80-7306-267-4 (váz.)

KŘIVÁNKOVÁ, Darina

Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989 [rukopis] : Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel / Darina Krivánková ; vedoucí diplomové práce: Stanislava Příkladná. -- Praha : [s.n.], 2006. -- 162 l. -- Filmografie - PC tisk - Bibliografie - Diplomová práce je zaměřená na polistopadovou tvorbu trojice režisérů. Chytilová, Menzel, Němec, kteří zažili svůj umělecký vrchol na počátku kariéry v 60. letech a po roce 1989 byli nuceni najít cestu v nových podmínkách. Práce je doplněna bibliografií, filmografií a obsáhlými rozhovory s tvůrci. -- (Váz.)

MATĚJŮ, Martin

Praha dokumentární / Martin Matějů, Martin Štoll. -- Vyd. 1. -- V Praze : Malá Skála, 2006. -- 160 s. : il. -- (Dokumentární film ; sv. 4.). -- Prolog, epilog, citáty, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 144-148, rejstřík filmů a jmenný - Publikace zpracovává téma Prahy v českém (nejen) dokumentárním filmu: je složena ze dvou návazných statí: první se jednotlivými filmy zabývá z úhlu sociologie a zpracovává léta 1898 až 1960, druhá na filmy z let 1960 až 2006. V obou textech jsou podrobně představena nejdůležitější díla a jde tak o první ucelenou práci na tomto poli. -- ISBN 80-86776-05-0 (váz.)

NORMALIZACE

Normalizace : sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006 / [editoři Tereza Hadravová & Přemysl Martínek]. -- 1. vyd. -- Loket : Démonický koník, 2006. -- 70 s. : il. -- Úvod, o autorech - Kroužková vazba - Bibliografie v textu - Obsahuje: Proč se vracet k normalizaci? / Tereza Hadravová - Několik nenormálních poznámek o normalizaci a ledniče / Jan Hadrava - Normalizace a nomenklaturní kádry / Karel Hvíždala - Představte si „socialistický způsob života“: ideologie a rozpory v Československu 1969-1989 / Paulina Bren - Princip a norma:

Robert Kalivoda a estetická normalizace / Jakub Stejskal - Architektura a období normalizace / Martina Sedláková a Vladimír Czumalo - Normalizace nás přivedla na príchod postmoderní fikce / rozhovor s Vlastimilem Zuskou - Nejkratší spojnici dvou bodů byla křivka / rozhovor s filmovým historikem Borisem Jachninem - Mně se tak nechce o tom mluvit! / rozhovor se spisovatelem a fejetonistou Ludvíkem Vaculíkem - co více povídat / rozhovor s profesorem sokolovského gymnázia Petrem Kašparem - Sborník textů a rozhovorů pro 6. ročník Sokolovského filmového semináře, který se konal 13.-15. října 2006 a byl věnován problematice normalizace. -- ISBN 80-239-7948-5 (brož.)

TISÍC

1001 filmů, které musíte vidět, než umřete / Steve Jay Schneider a kolektiv autorů ; [z anglického originálu ... přeložil Ladislav Šenkyřík ; odborná spolupráce Miloš Fikejz]. -- Vyd. 1. -- Praha : Volvox Globator : Knižní klub, 2006. -- 960 s. : il. (většinou barev.). -- Předmluva, žánrový rejstřík, seznam vyobrazení, seznam autorů na záložce - Rejstřík filmů a režisérů - Encyklopedie více než tisícovky filmových děl od počátků kinematografie až po současnost. Padesát osm autorů, kteří se na sestavení tohoto průvodce stoletím filmového umění podíleli, založilo svůj výběr nejen na kritickém ocenění jednotlivých děl, ale vzalo v úvahu i historické souvislosti a ohlasy diváků. -- ISBN 80-7207-560-8 (Volvox Globator : váz.). -- ISBN 80-242-1485-7 (Euromedia Group, k. s. - Knižní klub : váz.)

TONFILMFRIEDEN

Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg : die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern / Redaktion Jan Distelmeyer. -- [München] : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2003. -- 201 s. : il., faksim., portréty. -- (CineGraph). -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvů filmů - Dějiny významné německé filmové společnosti nadnárodního charakteru Tobis. -- ISBN 3-88377-749-8 (brož.)

TRAMPOTA, Tomáš

Zpravodajství / Tomáš Trampota. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2006. -- 191 s. : il. -- Poznámky v textu - Bibliografie v textu a na s. 184-191 -

Kniha mapuje aktuální stav českého mediálního zpravodajství, srovnává kvalitu a zpravodajské pokrytí událostí celoplošných komerčních i nekomerčních médií a přináší řadu zajímavých kazuistik a výzkumů na toto téma. -- ISBN 80-7367-096-8 (brož.)

TRAUMFRAUEN

Traumfrauen : Stars im Film der fünfziger Jahre / herausgegeben von Gabriele Jatho und Hans Helmut Prinzler. -- Berlin : Bertz + Fischer, 2006. -- 159 s. : portréty, il. -- O autorech - Rejstřík jmenný a názvů filmů - Sborník různých autorů věnovaný ženským herečkám 50. let minulého století. Vedle studií mapujících tento fenomén v celosvětovém měřítku jsou představeny portréty dvaceti hereček: Harriet Andersson, Brigitte Bardot, Ingrid Bergman, Doris Day, Ava Gardner, Susan Hayward, Audrey Hepburn, Ulla Jacobsson, Grace Kelly, Deborah Kerr, Hildegard Knef, Sophia Loren, Anna Magnani, Melina Mercouri, Marilyn Monroe, Maria Schell, Jean Simmons, Elizabeth Taylor, Lana Turner, Marina Vlady. Kniha vydaná k retrospektivní přehlídce na Berlinale 2006. -- ISBN 3-86505-169-3 (brož.)

ULLMAN, S. George

Valentino as I knew him / by S. George Ullman ; with an introduction by O.O. McIntyre. -- [1st ed.]. -- New York : Macy-Masius, 1926. -- 218 s. : il. -- Vzpomínky blízkého přítele na hvězdu němého filmu, Rudolfa Valentina. Autor představuje Valentina jako filmového herce, ale hlavně jako člověka. Doplněno obrazovým materiálem. -- (Váz.)

V

V bludném kruhu : mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity / Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová, eds. -- Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. -- 437 s., [12] s. obr. příl. : barev. il., faksim. -- (Gender sondy ; 5. sv.). -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorkách a autorech - Bibliografie v textu - Raný film: mezi výchovou a pokušením / Petra Hanáková (ČR) - Děti v brlohu: Boj proti kinematografům - bojem o dítě! / Ivan Klimeš - „Mně je tě líto, že jsi muž!“ Typizace svobodné matky v českém hraném filmu meziválečné a protektorátní éry / Marika Kupková - Matky ikony, matky vražednice: Obraz mateřství

ve filmu, s důrazem na italský film 60. a 70. let / Stanislava Prádná - Slovenské mamičky, pekných synov máte - alebo o materskej obraznosti v slovenskej kinematografii / Petra Hanáková (SR) - Hra na imaginárne: Obrazy materstva vo filmu Modré z neba / Mariana Szapuová - Kniha je souborem textů, které vznikly z přednášek a diskusí ve stejnojmenném kolokviu Centra genderových studií FF UK v zimním semestru akademického roku 2005-2006. Jednotlivé texty se vracejí k obvykle automaticky používaným slovům mateřství a vychovatelství v širších obrysech. Prozkoumávají přitom jejich historický, estetický, sémiotický, sociální, politický, filosofický, psychologický, etnologický a antropologický obsah. Společné genderové východisko oživuje různé metody a metodologické postupy a zakládá interdisciplinaritu jednotlivých pohledů, vřelých jako mateřská náruč. -- ISBN 80-86429-49-0 (váz.)

VĚRA

Věra Chytilová mezi námi : sborník textů k životnímu jubileu / [odpovědní redaktori a grafická úprava Miloš Fryš a Petr Gajdošík]. -- Vyd. 3. -- Příbram : Camera obscura ; Česká Lípa :

Nostalghia.cz, 2006. -- 130 s. : portrét, faksim. -- Internetový reprint 2. 2. 2006 - Předmluva, filmografie - Bibliografie na s. 129-193 - Internetové vydání sborníku k jubileu významné režisérky Věry Chytilové obsahuje příspěvky řady filmových kritiků, teoretiků i praktiků, které se pohybují od recenzí, rozborů konkrétních filmů režisérky až po osobní vyznání. Publikace, původně připravená v roce 1989 k režisérčiným šedesátinám, nyní vychází v doplněné a rozšířené internetové verzi. -- ISBN 80-903678-1-X (brož.)

WAS

Was stimmt denn jetzt? : unzurverlässiges Erzählen in Literatur und Film / herausgegeben von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. -- München : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2005. -- 364 s. : il. -- Autor předmluvy Thomas Koebner - Úvod, citaty, výňatky, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvový - Sborník statí jednadvaceti autorů zkoumajících různé aspekty a způsoby vyprávění ve filmu a literatuře. -- ISBN 3-88377-795-1 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

V centru tohoto tematického bloku stojí populární píseň, popsong neboli šlágr, který je na rozdíl od „klasické“, orchestrální filmové hudby relativně málo prozkoumanou oblastí filmových dějin i současnosti. „Klasická“ nediegetická filmová hudba byla obvykle studována buď z hlediska muzikologického, s důrazem na mistrovská díla, velké skladatele a romantickou hudební tradici, jež ovlivnila Hollywood, nebo filmologicky z hlediska leitmotivů, témat a afektů, jež se rozvíjejí v návaznosti na dějové situace a postavy, kterým hudba „nenápadně“ slouží. Soundtracky využívající populární melodie, písně nebo jejich instrumentální verze vyžadují odlišný přístup. Opozici mezi těmito dvěma typy filmové hudby nejpřesvědčivěji vyjádřil Rick Altman pomocí série dichotomií, obsažených v jeho stati „Cinema and Popular Song: The Lost Tradition“. „Klasická“ filmová hudba je „němá“ (staví na paralelismu mezi hudební strukturou a filmovým dějem bez verbálního zprostředkování), významově neurčitá (sémanticky ji zakotvuje až obraz), nenápadná (slouží narativní stavbě a nepoutá pozornost k sobě samé), tvárná či rozpínavá (proměnlivá délka pasáží, vyvrcholení odkládaná v souladu s příběhem, variace) a podobně jako koncert vážné hudby stimuluje spíše tiché naslouchání a duševní pohroužení než „tělesnou“ reakci (nízká míra předvídatelného a repetitivního završení, stejně jako mnohvrstevnatá struktura brání snadnému osvojení melodie a „zpívání“ spolu s filmem, ať už v duchu či nahlas, při představení nebo po něm). Populární píseň naopak ve vysoké míře sémanticky závisí na jazyku, má jednodušší, repetitivnější a předvídatelnější strukturu, vybízí k rychlému osvojení a zapamatování, čímž stimuluje aktivní reakci recipienta.

Šlágrů začleněné do zvukové stopy filmu se chovají jako koherentní, částečně autonomní jednotky, které vedou intenzivní mimofilmový život v řadě dalších médií a kontextů, zatímco „klasická“ filmová hudba vyvolává iluzi, že jejím zdrojem je samotný filmový děj a obraz. Popsongy jsou proto podle Altmana svým účinkem bližší „kinematografii atrakcí“, „klasická“ filmová hudba naopak hladce zapadá do režimu klasického hollywoodského vyprávění a stylu.

Ačkoli se pod vlivem dnešní zrychlené cirkulace filmové hudby napříč různými médii může zdát, že popmusic získala dominantní postavení až v současném filmu, lze pronikání hudebních šlágrů do kinematografie sledovat od počátků dějin média: od živého zpěvu a gramofonových nahrávek v představeních němé éry přes operety a muzikály 30. let, různé filmové předchůdce videoklipu (krátké filmy raného zvukového období, „soundies“ 40. let), specifické funkce country ve westernu, jazzu ve filmu noir a rokenrolu v nových vlnách (Godard, Wenders), nezávislé rockové muzikály 70. a 80. let (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, TOMMY, filmy Johna Waterse atd.), experimenty se zvukovým prostředím v moderním zvukovém designu (AMERICKÉ GRAFFITI, JEDNEJ SPRÁVNĚ ad.) až k postmodernímu kompilačnímu soundtracku (WAYNŮV SVĚT, PULP FICTION, ...) 90. let a současným fúzími klasické filmové hudby s populárními písněmi, jež problematizují zmíněné Altmanovy dichotomie.

Ještě delší tradici mají vazby mezi nahrávacím a filmovým průmyslem. Edison považoval reprodukci pohyblivého obrazu za pokračování fonografu („doing for the eye what the phonograph does for the ear“) a Charles Pathé, jenž vybudoval první mezinárodní vertikálně integrovanou filmovou společnost, navazoval na obchodní postupy vytvořené v jeho podnikání s fonografem. V době nástupu zvuku se gramofonový průmysl stal pro film nejbližším doplňkovým médiem a vznikly multimediální konglomeráty typu Küchenmeisterova koncernu v Evropě a RCA v USA, které obě odvětví integrálně propojovaly. Hollywoodská studia začala masivně skupovat hudební vydavatelství, aby získala autorská práva na hudební skladby a ušetřila na poplatcích

Technika je skrytou, skrývanou, ale zároveň fascinující a na odiv stavěnou konstitutivní podmínkou mediální kultury. Jako diváci a dokonce i jako badatelé si ji většinou uvědomujeme jen skrze její nepřímé projevy: stopy a náznaky ve světech filmové fikce, speciální efekty, nebo v podobě šumu a rušení, které jsou nezbytnou součástí, „materialitou“ či „parazitem“ každé komunikace. Technika je tu stále s námi, spoluurčuje způsob, jakým se díváme na svět a jak mu rozumíme, ale zůstává v pozadí, a právě tím nás vybízí k pátrání po jejích principech a základech.

Cílem tohoto tematického bloku není přehled nejnovějších technologií záznamu, zpracování a prezentace filmového obrazu a zvuku, ani praktický vhled do fungování filmových přístrojů, nýbrž reflexe perspektiv, pojmů a metod, s jejichž pomocí lze dějiny mediální techniky a technologií zkoumat z hlediska historie a estetiky médií. Minimálně od doby nástupu zvuku, kdy došlo k „elektronizaci“ (v podstatě foto-mechanického) média němého filmu, se kinematografický „hardware“ začíná historikovi a estetikovi filmu jevit jako příliš komplexní mechanismus, než aby jej dokázal integrálně začlenit do svých úvah o podstatě a vývoji filmových forem. Ve stejné době do sebe kinematografický aparát vsřebal prvky telefonní, rozhlasové či gramofonové techniky, a tudíž přestalo být *de facto* možné jej nadále považovat za homogenní médium a přímého dědice fotografie. Kinematografický aparát se pro diváky i většinu komentátorů stává černou skřínkou, „black boxem“. Tato „nepřůhlednost“ a „hybridizace“ dnes dosáhla ještě daleko větší míry, protože film v různých fázích svého vzniku a šíření může projít řadou transformací své technické základny (např. digitální střih) a může migrovat mezi různými médii (televize, DVD, internet), stejně jako je běžné, že jeho jednotlivé složky se zpracovávají a šíří v odlišných formách zápisu (dnes typicky digitální zvuk a analogový obraz). Podobný zlom lze sledovat v přechodu od rozhlasu k televizi: rádio bylo ještě srozumitelné širokým skupinám konzumentů a uživatelů, a proto již před jeho masovým rozšířením vzniklo vlivné hnutí radioamatérů, kteří si stavěli přijímače a vysílače a zároveň působili jako jakýsi uživatelský předvoj. Televizní amatérské hnutí již nevzniklo, byť zpočátku situace vypadala nadějně: televize již byla technologicky příliš komplikovaná, vyvíjela se dlouho za dveřmi laboratoří a základní součástky byly mnohem dražší než u rádia.

Úkolem přítomného čísla je otevřít černou skříнку mediální techniky, ukázat, jak lze při zohlednění její komplexity uvažovat o historickém vývoji filmu a dalších médií, stejně jako o vztazích mezi technikou na jedné straně a reprezentací, narativem, stylem, recepcí či jejich kulturně-spoločenskými podmínkami na straně druhé, aniž bychom se uchylovali k tradičním klišé o protikladu techniky a kultury nebo ke zjednodušujícím koncepcím jednostranné determinace a jednorázových mediálních revolucí. Nové mediální technologie totiž nikdy nejsou jednoduše efektivnější náhradou těch starších a nepřinášejí prostě transparentnější reprezentaci reality. Vedou s předchůdci spíše dialog, začleňují je do sebe a zároveň je nechávají, aby se sami měnili a adaptovali na nové podmínky. Význam a účel nových technologií také není nikdy předem daný, nýbrž je výsledkem „jurisdikčních“ konfliktů a diskursivních konstrukcí (srov. např. práce Ricka Altmana, Jaye Davida Boltera a Williama Uricchia). Pokud jde o technické „revoluce“ v dějinách médií, ty často mají povahu – jak ve svých studiích dokazuje americký historik filmové techniky John Belton – revolucí „zmražených“, reverzibilních nebo mohou probíhat v různých časových rytmech pro různé složky a aspekty kinematografie.

Vedlejším důsledkem pohledu do černé skříňky je nezbytnost konfrontace s rozličnými jazyky a rámci vědění: nejen mechaniky, akustiky či optiky, nebo praktického jazyka a myšlení filmových techniků (viz práce Jamese Lastry a Jaye Becka), ale také například elektrotechniky, teorie komunikace nebo kybernetiky. Někteří současní badatelé, označovaní někdy za „archeology médií“ (např. Wolfgang Ernst, Bernhard Siegert, Wolfgang Hagen), se v tomto smyslu pokoušejí z principů vědy a techniky, čili z hardwaru jako jejich aplikace, vytěžit epistemologické koncepty, které nám umožní nově promyslet kulturní dějiny médií. Nad mediální technikou se samozřejmě lze zamýšlet i při četbě autorů z jiných oborů. Existuje například skupina badatelů vycházejících z filozofie, historie či sociologie vědy, jejichž práce nám mohou pomoci vřazovat média či komunikační systémy do kontextu myšlení o laboratorních praktikách, vědeckých experimentech, objevech a inovacích (Michel Serres, Bruno Latour, Hans-Jörg Rheinberger, Pierre Lévy). Kulturní historici techniky a smyslového vnímání (Wolfgang Schivelbusch, Jonathan Crary) zase ukazují, jak lze stopovat genealogii technických principů médií a jejich účinků na percepci až k vývoji zdánlivě nesouvisejících přístrojů a systémů (železnice, vojenská technika, vědeckých instrumentů). Toto číslo *Illuminace* poskytne prostor jak pro případové studie o konkrétních technických aspektech filmu, tak pro teoretické reflexe o místě techniky v mediální kultuře minulosti a současnosti.

Vybrané příklady dílčích témat:

- Filozofické otázky o technice a technologiích ve vztahu k médiím: například dekonstrukce současného diskursu o mediální technice a technologiích a rozbor jeho základních pojmů (jak např. rozlišovat mezi „technikou“ a „technologií“?); podmínky zjevování techniky jako techniky v prostředí médií; technika jako protéza lidského těla, smyslů a myšlení ad.
- Teorie technické (mediální) změny: ekonomická, sociální, estetická perspektiva.
- Estetické projevy a efekty mediálních technologií; technika a styl; technika a narativní postupy; technika jako činitel iluze/spektáklů: speciální efekty, postklasický film, kino atrakcí.
- Diskursy techniků: praktické či implicitní teorie a habity inženýrů ad. technických pracovníků mediálního průmyslu a jejich vliv na filmovou reprezentaci a styl; technická literatura a vzpomínky techniků jako pramen pro mediální historii.
- Technické profese jako opomíjený svět tvůrčí praxe médií a umění: dělba práce ve studiích, profesní standardy a normy, vznik a emancipace technických profesí vlivem technických změn (import techniků z jiných odvětví, odbory, spolky, zkoušky, ceny, označení v titulcích, vzdělávací instituce); historicky proměnlivé vztahy mezi technickými laboratoři a středisky mediální tvorby; technik jako tvůrce a umělec jako technik.
- Dějiny médií očima dějin vědy: laboratoře a „experimentální systémy“ vynálezců a inovátorů médií; a naopak: média jako nástroje a podmínky vědeckého poznání.
- Mediální technika z archivně-muzeologické perspektivy: technika jako artefakt, metody její prezervace a prezentace; otázka emulace efektů historického hardwaru v nových technických podmínkách; film a další média v perspektivě muzeí techniky.
- Amatéři a filmová technika.
- Jak psát historii filmových materiálů, formátů, perforace, stříhacího stolu, projektoru, kamery, mikrofonu, fotocely, elektronky...? Jakou znalostní výbavu, kompetence a praktické zkušenosti potřebuje historik mediální techniky? Do jakého disciplinárního rozhraní jej lze situovat?
- Mediální diskurs o technice médií: propagační, průmyslové, populárně-vědecké či instruktažní filmy, jimiž se výrobci mediálních aparatur a systémů pokoušejí prezentovat vlastnosti svých produktů a spoluurčovat jejich obraz na veřejnosti.

za jejich filmové využití. Další vlna propojování hudebního a filmového průmyslu začala poté, co r. 1952 společnost Decca Records koupila Universal Pictures. Opakovaně se tak dostával do popředí dynamický vztah mezi hardwarem a softwarem, jenž je klíčovým činitelem dějin medií až do současnosti, kdy do oblasti filmové produkce vstoupily mediální konglomeráty typu Sony či nahrávací firmy jako Polygram, jenž byl původně dceřinou společností koncernu Philips. Hudební šlágry pochopitelně pronikaly i do zvukových stop českých filmů, a to již od samého počátku 30. let. Domácí gramofonové společnosti (hlavně český Ultraphon) začaly záhy lisovat desky s filmovými šlágry, jejichž uvedení na trh bylo někdy koordinováno s filmovou premiérou. Z dostupných údajů je zřejmé, že populární skladatelé byli zapojeni do výroby většiny českých zvukových filmů z let 1930–1945. Poválečný vývoj vztahů mezi populární hudbou a filmem byl poznamenán odlišnými hospodářskými a politickými podmínkami (znárodnění gramofonového a filmového průmyslu a potlačování populární hudby – jež ovšem nesnížilo její popularitu – v 50. letech). Role popmusic a nahrávacího průmyslu v období české nové vlny a normalizace teprve čeká na zpracování.

Vybraná dílčí témata:

- Odlišnosti a interakce mezi klasickou filmovou hudbou a soundtrackem složeným z písniček a populárních melodií.
- Populární píseň na hranici diegetického a nediegetického světa; jako prostředek „transverzální“ komunikace s divákem; jako nástroj subjektivizace vyprávění a evokace kulturní paměti (nostalgie, retro).
- Různé postupy propojování „klasické“ filmové hudby s hudebními šlágry: „klasická“ hudba ve funkci popsongu a naopak.
- Vazby mezi filmovým a nahrávacím průmyslem (a příbuznými oblastmi živého předvádění hudby a hudebních nakladatelství nebo rozhlasu, televize a internetu jako médií pro šíření filmové hudby): multimediální konglomeráty, investice Hollywoodu do hudebního průmyslu a naopak, hudebniny a nahrávky jako přidružený trh pro filmové výrobky.
- Obchodní a marketingová spojení: *merchandising*, *franchising*, diverzifikace (snahy o zvýšení prodeje a zisků prostřednictvím nových produktů a nových trhů), časová koordinace uvádění na trh hudebních nahrávek a filmů.
- Sdružená propagace (titulní píseň jako reklama na film a film jako reklama na hudební nahrávku), *product placement*.
- Soundtrack jako samostatná, „přenosná“ komodita a role populární písně v jeho marketingu a recepci.
- Videoklip: jeho předchůdci, nástupci a interakce s hranými filmy.
- Autorskoprávní problematika a ochranná autorská sdružení; snahy filmových studií o kontrolu autorských práv na hudbu.
- Postoje hudebnických spolků a odborů k nástupu zvuku a dalším změnám ve vývoji filmu.
- Mediálně-technické podmínky interakcí mezi filmem a populární hudbou: dějiny záznamových médií a formátů a jejich vlivu na výrobu, prodej a spotřebu filmových soundtracků jako samostatných komodit.
- Pronikání populární písně a zvukových nahrávek do dalších médií: rozhlasu, televize, internetu.

Vybraná literatura:

- Gerben Bakker, *The Making of a Music Multinational: The International Strategy of Polygram, 1945–1998*. AFM Working Paper, University of Essex 2003.
Online: http://www.essex.ac.uk/AFM/Research/working_papers/WP03-12.pdf.
- Giusy Basile – Chantal Gavouyère (eds.), *La chanson française dans le cinéma des années trente: discographie*. Paris: Bibliothèque Nationale de France 1996.
- Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste 1999.
- Robert Burnett, *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London: Routledge 1996.
- Gabriel Gössel, *Fonogram. Praktický průvodce historií záznamu zvuku*. Praha: Radioservis 2001.
- Gabriel Gössel, *Fonogram 2. Výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. Praha: Radioservis 2006.
- Pekka Gronow – Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*. London: Cassell 1998.
- Malte Hagener – Jan Hans (eds.), *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928 – 1938*. München: Edition Text+Kritik 1999.
- Marc Huygens – Charles Baden-Fuller – Frans A. J. van den Bosch – Henk W. Volberda, *Coevolution of Firm Capabilities and Industry Competition: Investigating the Music Industry 1877–1997*. Erasmus Research Institute of Management (ERIM), Rotterdam School of Management 2001.
Online: <https://ep.eur.nl/bitstream/1765/126/1/ERS-2001-61-STR.pdf>.
- Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. London: Verso 1995.
- Josef Kotek, *Dějiny populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998.
- Andre Millard, *America on Record. A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge UP 1995.
- Stanislav Pavilek (ed.), *Hudba na špičce jehly. Rozpravy NTM v Praze 149*. Praha: NTM 1997.
- Pamela Robertson Wojcik – Arthur Knight (eds.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Durham – London: Duke UP 2001.
- Jonathan Romney – Adrian Wootton (eds.), *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: British Film Institute 1995.
- Dieter Schulz-Köhn, *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*. Berlin: Reeder 1940.
- Jeff Smith, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia UP 1998.
- Katja Uhlenbrok (ed.), *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*. München: edition text + kritik 1998.
- Steve J. Wurtzler, *Electric Sounds: Technological Change And the Rise of Corporate Mass Media*. Columbia University Press 2007.

1 / 2008

Historie filmové recepce

(uzávěrka 30. listopadu 2007)

hostující editor čísla: Pavel Skopal

V oblasti *film studies* došlo k odklonu od soustředění na text samotný ke kontextuálním vlivům a k filmové recepci výrazně později než v mediálních a televizních studiích – v posledních dvaceti letech je ovšem tento posun naprosto zřejmý (srov. např. Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*, 1990). Tento vývoj, zpožděný mj. literárněvědnými kořeny *film studies*, neznamena nutně zřeknutí se teoretických rámců, které dominovaly v sedmdesátých letech – tedy především psychoanalýzy a marxismu. Ukazují to například vlivné práce Jackie Staceyové (*Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*) či Janet Staigerové (*Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*), které spojují empirický výzkum publika s interpretačním potenciálem psychoanalýzy v případě prvním a marxistická teoretická východiska s historickou analýzou dobových diskursivních sfér a praktik v případě druhém. Nicméně ignorování historického kontextu už není našťástí přijatelné a výzkum institučních a socioekonomických podmínek produkce i konkrétní historické situace uvádění vytvořil příhodné podmínky také pro recepční studia a pro výzkum filmového publika.

Filmoví diváci byli samozřejmě objektem zájmu již dlouhou dobu, a to ve dvou rozdílných sférah. První je oblast sociologických výzkumů (počínaje prací Emilie Altenloheové *Zur Sociologie des Kinos* z roku 1914, přes sérii výzkumů ze 30. let dvacátého století, známých jako Payne Fund Studies a spojených s chicagskou sociologickou školou, po empirická ověřování moderních teorií mediálních účinků, jako kultivační teorie či teorie „užívání a uspokojení“). Druhou pak představují průzkumy zadávané filmovým průmyslem ve snaze efektivněji oslovovat publikum. Tento typ analýz sleduje především demografické charakteristiky a preference publika – a může se sám stát velmi zajímavým objektem zájmu badatelů. Ukazují to práce Bruce Austina či Richarda Maltbyho, přičemž toto téma je dostupné i tuzemským historikům – obdobné úkoly (sledování výkyvů ve složení publika v různých dnech v týdnu, srovnání křivek návštěvnosti starých a nových kin, ale také třeba výzkum zaměřený na dětské filmy BUDULÍNEK A LIŠTIČKY a MLSNÝ BUDULÍNEK) měl, třebaže v podmínkách zestátněného filmového průmyslu, provádět koncem 40. let i Filmový ústav.

Výzkum filmové recepce se v oblasti *film studies* rozvíjel ve dvou liniích. První se soustředí především na intertextuální vazby a na kontext, v němž se recepce odehrává. Tradice recepčních studií, rozvíjená především v americké oblasti, chápe význam jako produkt nikoli pouze samotného textu, ale také specifických historických podmínek jeho recepce – snaží se tedy o co nejširší rekonstrukci předpokladů, znalostí a vlivů, které byly dobovému divákovi dostupné a z nichž můžeme vyvozovat škálu významů, které mohl určitý film v daném okamžiku nabývat. Linie etnografického výzkumu pak navazuje především na britskou tradici výzkumů publika (*audience studies*) v rámci kulturních studií a pro kvalitativní výzkum kulturních hodnot a významů určitého textu využívá metod zúčastněného pozorování, hloubkových rozhovorů či *focus groups*. Specifickou metodologickou variantu představuje etnohistorický výzkum Annette Kuhnové. Ta využívá mj. i stále vlivnější a respektovanější metodu orální historie, která se úspěšně rozvíjí i v tuzemském prostředí především v rámci Centra orální historie při Ústavu soudobých dějin.

Dominantní diskursivní přístup recepčních studií na jedné straně a empirická tradice *audience studies* na druhé se ovšem v poslední době stále více sbližují a prolínají. I my nabízíme

v monotematickém čísle *Illuminace* prostor jak pro historické studie recepčního horizontu, široké škály kontextů podílejících se na produkci významu filmu, tak pro výsledky metodologicky adekvátně podložených a přesných empirických výzkumů. Vyzýváme ke spolupráci odborníky nejen z oblasti filmových studií, ale také ze sociologie, mediálních studií, historie, orálních dějin či psychologie.

Širokou škálu otázek, kterými je možné se v rámci výzkumu recepce zabývat, mapuje Barbara Klíngerová, která je člení do sfér diachronního a synchronního výzkumu („Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích“).

Pro inspiraci a načrtnutí možností výzkumu nabízíme některá z témat:

- Filmová distribuce: jak se měnil systém distribuce, jaká byla dostupnost určitého filmu, žánru, národní produkce, s jakými dalšími snímky (týdeníky, dokumenty, krátkými filmy) byl film uváděn, jaké posuny recepčních rejstříků mohla tato spojení vyvolávat?
- Filmová propagace a konkrétní podmínky uvádění – jaké recepční odbočky do horizontu určitého žánru, tvůrce, národní produkce, filmové hvězdy apod. mohly iniciovat propagační materiály typu traileru, plakátu, fotosek, článků v populárních magazínech, samostatně vydávané filmové hudby...? Jakou roli hrálo prostředí konkrétního kina nebo lokality?
- Širší intertextuální zóny: jak ovlivňují produkci významů, ať už se jedná o vazby k jiným průmyslovým odvětvím (gramofonový, televizní, ale třeba také automobilový či oděvní), jiným uměleckým oblastem (divadla a varieté – např. intertextuální vazby posilované účastí divadelních herců nebo populárních zpěváků; architektura, malířství, hudba), či o vliv filmové žurnalistiky jako vlivného činitele v tvorbě diskursivního rámce recepce?
- Společensko-politický kontext: jaká místa konfliktu či různých typů čtení mohl vyvolávat film či nějaký jeho prvek (estetický – např. avantgardní prvky, či ideologický – hodnoty demokracie, kolektivismu, konzumerismu...) ve vztahu například k oficiální kulturní politice nebo naopak opozičním či alternativním kulturním a politickým sférám?
- Role národní, etnické, rodové, sexuální identity: jak může konstruovaná individuální či kolektivní identita ovlivňovat produkci významů? Související okruh otázek se může týkat střetávání sfér individuálního a kolektivního, soukromého a veřejného.
- Bylo by možné vyjmenovat velké množství dalších témat a okruhů, jako je opakované sledování, kultovní recepce, fanouškovské subkultury, diachronní výzkum proměny recepce téhož filmu v různých historických kontextech, interkulturní recepce zahraničních filmů českým publikem, nebo naopak českých filmů národnostní či etnickou menšinou, popř. recepce českých filmů v zahraničí, vliv specifických institucí a s nimi souvisejících praktik a diskursů na recepci – například filmového festivalu, školy, muzea, televize, filmového klubu atd. Výhodou badatele v oblasti dějin recepce česko-slovenské kinematografie přitom je, že téměř jakékoli zvolené téma na něj čeká dosud nezpracované.

Výběrová literatura:

Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*. *Screen* 31, č. 4, 1990, s. 347–356.

Emilie Altenloh, *Zur Sociologie des Kino. Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914.

Online: www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh/index.htm

Bruce Austin, *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Belmont: Wadsworth 1989.

Jacqueline Bobo, *Black Women as Cultural Readers*. Columbia University Press 1995.

- Ann Gray, *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London – New York: Routledge 1992.
- Jostein Gripsrud, *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge 1995.
- Sue Harper – Vincent Porter, Moved to Tears: Weeping in the Cinema in Postwar Britain. *Screen* 37, č. 2, 1996, s. 152–173.
- Mark Jancovich – Antonio Lázaro Rebli – Julian Stringer – Andy Willis (eds.), *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003.
- Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge 1992.
- Henry Jenkins, Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss. In: Ch. Gledhill – L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000.
- Barbara Klinger, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.
- Barbara Klinger, Digressions of the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture. In: James Naremore – Patrick Brantlinger (eds.), *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1991, s. 117–134.
- Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2006.
- Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Annette Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press 2002.
- Lisa A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London – New York: Routledge 1992.
- Tamar Liebes – Elihu Katz, *The Export of Meaning: Cross Cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity Press 1993.
- Richard Maltby, Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences. In: Melyvn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.
- Ernest Mathijs – Janet Jones, *Big Brother International: Format, Critics and Publics*. London: Wallflower Press 2004.
- Lothar Mikos, *Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte*. Potsdam-Babelsberg 1995.
- Shaun Moores, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage 2000, 5. vydání.
- Rachel Moseley, *Growing up with Audrey Hepburn. Text, Audience, Resonance*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987.
- Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London – New York: Routledge 1994.
- Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York – London: New York University Press 2000.
- Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Janet Staiger, *Media Reception Studies*. New York – London: New York University Press 2005.

Helen Taylor, *Scarlett's Women. Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 1989.

Janet Wasko – Mark Phillips – Eileen R. Meehan (eds.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London – New York: Leicester University Press 2001.

Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perception of Cinema Audiences*. London: BFI, 2001.

Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.

Internetový časopis *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*.

www.participations.org.

2/2008

Filmový exil

(uzávěrka 28. února 2008)

hostující editor čísla: Jiří Voráč

PONREPO

Promítací síň Národního filmového archivu

BIO KONVIKT

Národní filmový archiv zve všechny zájemce o filmové umění do své promítací síně PONREPO v Biu Konvikt, Praha 1, Bartolomějská 11

V krásném historickém a nově rekonstruovaném sále, který je vybaven projekcí 35mm a 16mm, dokonalou zvukovou aparaturou Dolby stereo i pohodlným zařízením, mohou diváci zhlédnout program sestavený historiky NFA, který obsahuje široký výběr pozoruhodných děl od dob němého filmu až po současnost, snímky velkých kinematografií, vybraná díla menších zemí, ucelené profily významných filmových režisérů a herců, programy pro čitatele různých filmových žánrů.

Kromě archivních titulů, přehlídek cizích kinematografií a akcí, uskutečňovaných spolu se zahraničím, jsou uváděny také filmy, zakoupené NFA do zvláštního fondu uměleckých děl.

Filmové projekce se konají po celý rok s výjimkou měsíce srpna, a to vždy v pracovních dnech v 17.30 hod. a 20.00 hod.

Vstupenku, jejíž cena je 40 Kč (pro studenty a důchodce 30 Kč), lze zakoupit na základě členství v PONREPU, tj. po uhrazení ročního příspěvku 150 Kč (100 Kč pro studenty a důchodce, 50 Kč pro dalšího člena rodiny). Členské průkazy se vydávají v šatně kina každý pracovní den od 15.00 hod. do 19.00 hod. Bez legitimace lze navštívit pouze vybraná představení, vstupenka stojí 60 Kč. Prodej vstupenek vždy od 15.30 hod. do 20.15 hod., jen ve čtvrtek do 17.45 hod. Předprodej každou druhou a čtvrtou středu v měsíci, program na další měsíc k dostání na základě průkazu od poslední středy předcházejícího měsíce.

PONREPO

Na DVD nosičích jsme vydali tyto filmy

- | | | |
|-------------------------------------|---|------------------------------|
| 1. Limonádový Joe aneb Koňská opera | 34. Katakomy | 63. Babička |
| 2. Byl jednou jeden král... | 35. Jánošík | 64. Divka v modrém + Turbina |
| 3. Starci na chmelu | 36. Černý Petr | 65. Nejlepší člověk |
| 4. Pyšná princezna | 37. Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa | 66. Ryba na suchu |
| 5. Hrátky s čertem | 38. Až přijde kocour + | 67. Černý prapor |
| 6. Princezna se zlatou hvězdou | Sest otázek pro Jana Wericha | 68. Ať žije nebožtík |
| 7. Dobrý voják Švejk | 39. Honzíkova cesta | 69. Muži v offsidu + |
| 8. Poslušné hlásím | 40. C. a k. polní maršálek + | Načerádec, král-kibiců |
| 9. Eva tropí hlouposti | Tři muži na silnici | 70. Král komiků |
| 10. Oubušku, z pytle ven! | 41. Hrdinný kapitán Korkorán | 71. On a jeho sestra |
| 11. Afrika 1. a 2. díl + | 42. Bylo nás deset | 72. Revizor + Dvanáct křesel |
| Z Argentiny do Mexika | 43. Kam čert nemůže | 73. Nebe a dudy |
| 12. Ducháček to zarijí | 44. Dědeček automobil + | 74. Život je pes + Panenství |
| 13. U pokladny stál... | Daleká cesta | 75. Provdám svou ženu |
| 14. Anton Špelec, Ostrožtelec | 45. Mravnost nade vše | 76. Ulice zpívá |
| + Hrdina jedné noci | 46. Funebrák + Muž v povětrí | 77. Z českých mýnů |
| 15. Král Šumavy | 47. Pytláková schovanka aneb | 78. Nezbedný bakalář |
| 16. Jan Hus | Slechetný milionář | 79. Tetička + Vyšší princíp |
| 17. Jan Zizka | 48. Cech panen kutnohorských | 80. Erotikon |
| 18. Proti všem | 49. Ikarie XB 1 | 81. Nikdo nic neví |
| 19. Kristian | 50. Konkurs + Děmanty noci | 82. Těžký život dobrodruha + |
| 20. Dovolená s Andělem | 51. To neznáme Hadimršku | Advokát chudých |
| 21. Anděl na horách | 52. Zlaté dno | |
| 22. Cesta do hlubin | 53. U snědeného krámu | |
| študákovy duše | 54. Hotel Modrá hvězda | |
| 23. Uloupená hranice | 55. Čapkovy povídky + | |
| 24. Němá barikáda | Haškovy povídky | |
| 25. Tanková brigáda | ze starého mocnářství | |
| 26. Valentin Dobrotivý + Parohy | 56. Nezlobte dědečka | |
| 27. Tři vejce do skla | 57. Slepice a kostelník | |
| 28. Roztomilý člověk | 58. Počestné pani pardubické | |
| 29. Přednosta stanice | 59. Jedenácté přikázání | |
| 30. Když Burian prášil | 60. Prstýnek + | |
| 31. Poslední mohykán | Morálka pani Dulske | |
| 32. Škola základ života | 61. Pobočník Jeho Výsosti | |
| 33. Hostinec „U kamenného stolu“ | 62. Zaostřít prosím! | |



DOKUMENTY

Strašidelné jamky světového golfu
Montyho škola golfu
Historie golfu 1. a 2. díl
Extrémní trucky
Nejlepší automobily století
Nejlepší vozy F1
Svět rychlých člunů
Nejrychlejší auta světa
Nejslavnější rally auta na světě

ANIMOVANÉ POHÁDKY

V říši vil a skřítků
Zasněžené pohádky
Veselé vánoce
Svět Petra Králíčka a jeho přátel I.
Svět Petra Králíčka a jeho přátel II.
Svět Petra Králíčka a jeho přátel III.
Měda Pusinka
Rolničky, rolničky

ZLATÝ FOND SPECIÁL I.
Výběr oblíbených scén 1. díl

ZLATÝ FOND SPECIÁL II.
Výběr oblíbených scén 2. díl

magazín
s DVD
ZA SUPER CENU
199 Kč

Každý měsíc je k dostání na novinových
stáncích magazín ZLATÝ FOND s filmem
na DVD nosiči za skvělou cenu 199 Kč.

YDAVA
FILMEXPORT PRAHA s.r.o.
Kaplická 14, 140 00 Praha 4,
tel. a fax: +420 261 213 664
e-mail: video@filmexport.cz
www.filmexport.cz

MAGAZÍNY OBSAHUJÍ
zajímavé články
(NFA, Pavla Taussiga),
plakát o velikosti A3,
zátku (obal) DVD,
kupon na slevu 100 Kč,
krizovku o DVD nosiči
a jejich nedílnou
soutáží je DVD disk

KAŽDÉ DVD
OBSAHUJE
slovo historika,
fotografie,
biografie a filmografie,
soudobou dokumentaci,
titulky anglické a české pro neslyšící



Filmy na VHS nosičích ze ZLATÉHO FONDU ČESKÉ KINEMATOGRAFIE

- | | | |
|---------------------------------------|---|--|
| 1. 105% alibi | 79. Legenda o lásce | 150. Tanková brigáda |
| 2. Advokátka Věra | 80. Leřiček ve službách Sherlocka Holmesa | 151. Táto, sežeň stěně! |
| 3. Afrika I. | 81. Limonádový Joe aneb Koňská opera | 152. Tetička |
| 4. Afrika II. | 82. Malý Bobeš | 153. Těžký život dobrodruha |
| 5. Alena | 83. Malý Bobeš ve městě | 154. To byl český muzikant |
| 6. Anděl na horách | 84. Maskovaná milenka | 155. To neznáte Hadimršku |
| 7. Anton Špelec, ostrostřelec | 85. Mezi námi zloději | 156. Tři chlapi v chalupě |
| 8. Ať žije nebožtík | 86. Měsíc nad fekou | 157. Tři přání |
| 9. Až přijde kocour | 87. Městečko na dláni | 158. Tři vejce do skla |
| 10. Barbora Hlavsová | 88. Minulost Jany Kosinové | 159. Třináctý revír |
| 11. Bomba | 89. Modrý závoj | 160. Týden v tichém domě |
| 12. Byl jednou jeden král... | 90. Mravnost nade vše | 161. U nás v Kocourkově |
| 13. Bylo nás deset | 91. Muž v povětrí | 162. U nás v Mechově |
| 14. C. a k. polní maršálek | 92. Muž z prvního století | 163. U pokladny stál... |
| 15. Cech panen kutnohorských | 93. Muži nestárnou | 164. U snědeného krámu |
| 16. Cesta do hlubin študákovy duše | 94. Muži v ofsidu | 165. Ulice zpívá |
| 17. Cirkus bude! | 95. Načeradec, král kubiců | 166. Uloupená hranice |
| 18. Čapkovy povídky | 96. Naši furianti | 167. Valentin Dobrotivý |
| 19. Černý Petr | 97. Nebe a dudy | 168. Velbloud uchem jehly |
| 20. Cervená ještěčka | 98. Nejlepší člověk | 169. Ves v pohraničí |
| 21. Dalibor | 99. Nevíte o bytě? | 170. Vyšší princ |
| 22. Dařbuján a Pandrhol | 100. Nezbedný bakalář | 171. Vzorný kinematograf Haška Jaroslava |
| 23. Dědeček automobil | 101. Némá barikáda | 172. Z Argentiny do Mexika |
| 24. Děvčata, neďte se! | 102. Noční motýl | 173. Z českých mlynů |
| 25. Divá Bára | 103. Obušku, z pytle ven! | 174. Z mého života |
| 26. Divka v modrém | 104. On a jeho sestra | 175. Zaoštit, prosím! |
| 27. Divočerný klobouk | 105. Otec Kondelík a ženich Vejvara | 176. Zlaté dno |
| 28. Dnes naposled | 106. Pakliček | 177. Ztracenci |
| 29. Dnes neodiniuji | 107. Pancho se žení | 178. Život je krásný |
| 30. Dobrodružství na Zlaté zátoce | 108. Pantáča Bezoušek | 179. Život je pes |
| 31. Dobrý voják Švejk | 109. Parohy | |
| 32. Dovolená s Andělem | 110. Past | |
| 33. Ducháček to zařídí | 111. Pelikán má alibi | |
| 34. Dva z onoho světa | 112. Peníze nebo život | |
| 35. Dvanáct křesel | 113. Plavecký mariáš | |
| 36. Dáblova past | 114. Pobočník Jeho Výsosti | |
| 37. Eva tropí hlouposti | 115. Podobizna | |
| 38. Extase | 116. Pohádka máje | |
| 39. Filosofská historie | 117. Polibek ze stadionu | |
| 40. Florenc 13:30 | 118. Poslední mohykán | |
| 41. Funebrák | 119. Poslušně hlásím | |
| 42. Haškovy povídky ze st. mocnářství | 120. Práce | |
| 43. Hej rup! | 121. Právě začínáme | |
| 44. Holubice | 122. Princezna ze zlatou hvězdou | |
| 45. Honzikova cesta | 123. Proti všem | |
| 46. Hostinec „U kamenného stolu“ | 124. Provdám svou ženu | |
| 47. Hotel Modrá hvězda | 125. Prstýnek | |
| 48. Hrátky s čertem | 126. Přednosta stanice | |
| 49. Hrdina jedné noci | 127. Přítelkyně pana ministra | |
| 50. Hrdinný kapitán Korkorán | 128. Psohlavci | |
| 51. Hudba z Marsu | 129. Pudr a benzin | |
| 52. Hvězda jede na jih | 130. Puntá a čtyřlístek | |
| 53. Ideál septimy | 131. Pyšná princezna | |
| 54. Jan Cimbur | 132. Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář | |
| 55. Jan Hus | 133. Revizor | |
| 56. Jan Roháč z Dubé | 134. Rodinné trampoty oficiála Tříšky | |
| 57. Jan Žižka | 135. Roztomilý člověk | |
| 58. Jánošík | 136. Ryba na suchu | |
| 59. Jedenácté přikázání | 137. Řeka čaruje | |
| 60. Jsem děvče s čertem v těle | 138. Sirena | |
| 61. Kam čert nemůže | 139. Slepice a kostelník | |
| 62. Kantor Ideál | 140. Smrt si říká Engelchen | |
| 63. Karel a já | 141. Smrt v sedle | |
| 64. Kasaň | 142. Spanilá jízda | |
| 65. Katakomby | 143. Starci na chmelu | |
| 66. Každá koruna dobrá | 144. Strakonický dudák | |
| 67. Když Burián prašil | 145. Stříbrný vítr | |
| 68. Klapzubova jedenáctka | 146. Svět patří nám | |
| 69. Kluci na fece | 147. Škola základ života | |
| 70. Kohout plaší smrt | 148. Šťastnou cestu | |
| 71. Konkurs | 149. Tajemství krve | |
| 72. Krakatit | | |
| 73. Král komiků | | |
| 74. Král Králů | | |
| 75. Král Šumavý | | |
| 76. Kristian | | |
| 77. Kufata na cestách | | |
| 78. Labákan | | |



FILMEXPORT
PRAHA s.r.o.

Kaplická 14
140 00 Praha 4

tel. a Fax:
+420 261 213 664

e-mail:
video@filmexport.cz
www.filmexport.cz

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

HELENA BENDO VÁ
MICHAL BREGANT
MÁRIA FERENČUHO VÁ
PETRA HANÁKOVÁ
MARTIN KAŇUCH
MIROSLAV MARCELLI
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK
PETER MICHALOVIČ
MIROSLAV PETŘÍČEK
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2007

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa / Adress:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:
Záběr z filmu Jana Švankmajera
Spiklenci slasti (1996)



35029/2007/1



10099864 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminací“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zář z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stáječích může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, rhlad do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.