

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2017

Ročník / Volume 29

TÉMA / MAIN TOPIC:
SOUČASNÝ ČESKÝ AUDIOVIZUÁLNÍ PRŮMYSL

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Jakub Macek: Traditional and Convergent Domestic Audiences. Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV Series.....	7
Aleš Danielis: Česká filmová distribuce 2007–2016. Desetiletí změny	25
Eliška Pindáková: Možnosti financování českého celovečerního hraného filmu z pohledu tvůrců.....	65

Analýza

Martin Kos: PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT. Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění.....	85
---	----

Rozhovor

Jindřiška Bláhová: Většina evropské produkce „necestuje“. Rozhovor s Andrew Higsonem.....	99
---	----

Hlasy z praxe

Jan Hanzlík: Z VOD se stal životaschopný byznys. Rozhovor s Ondřejem Kulhánkem	105
--	-----

Ad fontes

Tereza Czesany Dvořáková: Českomoravské filmové ústředí.....	114
Bohdana Kerbachová: Československé legie pohledem filmových kamer. Filmové aktivity Památníku osvobození a Masarykova lidovýchovného ústavu.....	120

Obzor

Michal Večeřa: Od restrikcí k aktivní kulturní politice (Ivan Klimeš, <i>Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945</i>)	126
Jakub Korda: Poetika seriálové fikce: Od ZTRACENÝCH po ARABELU (Radomír D. Kokeš, <i>Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění</i>)	132
Jiří Anger: Setkání afektové teorie s fenoménem beztvorosti (Tomáš Jirsa, <i>Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře</i>)	139
Radim Procházka: Druhá čtení Pierra Bourdieua (Guy Austin (ed.), <i>New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies</i>).....	144

Příloha

Přírůstky Knihovny NFA.....	154
-----------------------------	-----

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	9
Jakub Macek: Traditional and Convergent Domestic Audiences. Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV Series.....	7
Aleš Danielis: Czech Film Distribution 2007–2016. A Decade of Change.....	25
Eliška Pindáková: Financing of Czech Feature Films from the Perspective of Filmmakers	65

Analysis

Martin Kos: THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS. Possibilities and Functions of the Flashback in the Narrative Construction	85
---	----

Interview

Jindřiška Bláhová: Most European Productions Do not „Travel“. An Interview with Andrew Higson.....	99
--	----

Industry Voices

Jan Hanzlík: VOD Has Become a Viable Business. An Interview with Ondřej Kulháněk	105
--	-----

Ad fontes

Tereza Czesany Dvořáková: The Bohemian-Moravian Film Union on the Way to the Centralization of Czech Film Industry.....	114
Bohdana Kerbachová: Czechoslovak Legions in the View of Film Cameras. Film Activities of the Liberation Memorial and the Masaryk Educational Institute	120

Horizon

Michal Večeřa: From Restrictions to an Active Cultural Policy (Ivan Klimeš, <i>Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945</i>)	126
Jakub Korda: Poetics of Serial Fiction: From LOST to ARABELA (Radomír D. Kokeš, <i>Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění</i>)	132
Jiří Anger: The Theory of Affection Meets with the Phenomenon of Formlessness (Tomáš Jirsa, <i>Tváří v tvář beztvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře</i>).....	139
Radim Procházka: Second Readings of Pierre Bourdieu (Guy Austin (ed.), <i>New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies</i>).....	144

Appendix

New Acquisitions of the NFA Library	154
---	-----



Současný český audiovizuální průmysl

Tematický blok věnovaný současné české kinematografii se v *Iluminaci* naposledy objevil na začátku roku 2007. Desetiletí, které od té doby uplynulo, bylo poznamenáno několika razantními změnami. V oblasti legislativní došlo po mnoha peripetiích ke schválení nového Zákona o audiovizi, č. 496/2012 Sb., který nabyl účinnosti 1. ledna 2013, a vymezuje mimo jiné nově i fungování Státního fondu kinematografie a Národního filmového archivu. Nástup digitální filmové projekce v kinech a rozvoj distribuce prostřednictvím video on demand služeb výrazně ovlivnily nabídku audiovizuálních děl, které jsou aktuálně českým divákům k dispozici. Cílem předkládaného čísla s tématem „Současný český audiovizuální průmysl“ bylo reflektovat tyto změny a nabídnout čtenářům podrobnější představu o některých jejich aspektech.

Jakub Macek se v textu „Traditional and Convergent Domestic Audiences: Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV Series“ soustředí na proměnu diváctví v domácím prostředí: diváci mohou v současnosti vybírat audiovizuální obsah z mnoha distribučních cest od neplacených i placených televizních kanálů přes DVD a Blu-ray nosiče až po různé zdroje dostupné přes internet a řídí se přitom informacemi z televize, časopisů a novin, doporučením od přátel nebo hodnocením v online databázích typu ČSFD. Aleš Danielis navazuje v článku „Česká filmová distribuce 2007–2016. Desetiletí změny“ na svůj text z roku 2007 a vyhodnocuje dopady digitalizace na filmovou distribuci a provozování kin, včetně role, kterou v tomto procesu sehrál stát. Eliška Pindáková se ve studii „Možnosti financování českého celovečerního hraného filmu z pohledu tvůrců“ pokouší vyhodnotit jednotlivé zdroje financování celovečerních filmů určených pro kinodistribuci a nechává přitom zaznít hlasy filmových režisérů a producentů. Text se soustřeďuje na tradičnější i relativně nové zdroje financování filmové výroby a zhodnocuje z pohledu tvůrců také nové formy podpory poskytované Státním fondem kinematografie. Tematický blok uzavírá rozhovor v rubrice Hlasy z praxe s ředitelem kino a digitální distribuce společnosti Bontonfilm Ondřejem Kulhánkem o současné situaci VOD služeb a očekávaném vývoji v této oblasti v nejbližších letech.

Jakub Macek

Traditional and Convergent Domestic Audiences

Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV Series¹⁾

Introduction

For decades now, domestic viewership of popular audio-visual content²⁾ — and namely of film and TV series — is one of the prominent media-related activities firmly inscribed in our homes, in our family and individual everyday routines and rituals, as well as in our broader symbolic habits constituting our cultural capital and identities. In the Czech Republic, film and TV series reception is among the most widespread domestic content-related activities, with more than 95% of Czechs watching film and more than 76% of them watching TV series.³⁾ Recently, the role of television in domestic viewership of film and TV series has started to change along with domestication of digital and networked technologies. Dematerialized, digitized content — not tied to any specific material media object or distribution mean — and digital network infrastructures enable an existence of convergent media environments characterized by multiplication of distribution channels, reception interfaces as well as of particular reception practices. Moreover, part of domestic film and TV series viewers have extended or substituted television sets with other screens as well as television broadcasting and DVDs with online sources of content.⁴⁾

1) The research was supported by a project entitled “New and old media in everyday life: media audiences at the time of transforming media uses” (Czech Science Foundation, GP13-15684P).

2) Especially with the arrival of mobile media the notion of “domestic viewership” became slightly complicated as consumption of content partly lost its firm connection to the private place of home. However, I keep the term here in order to distinguish the viewership addressed by this study — the individual or family viewership practiced in private contexts — from the viewership linked with visiting movie theatres as institutionalized public spaces. The latter one is not in focus of this study.

3) Jakub Macek, Alena Macková, Kateřina Škařupová and Lenka Waschková Cisařová, *Old and new media in everyday life of Czech audiences: Research report* (Brno: Masaryk University, 2015).

4) Amanda Lotz, *The television will be revolutionized* (New York: NYU Press, 2007).
Jakub Macek, Pavel Zahrádka, “Online Piracy and the Transformation of the Audiences’ Practices: The Case of the Czech Republic”, in Darren Hudson Hick – Reinold Schmücker (eds.), *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury Publishing 2016, pp. 335–358.

This transformation, which continues to take place, has been both empirically and theoretically addressed from several standpoints with particular emphasis on addressing, for example socio-spatial and temporal organization of content consumption,⁵⁾ trends in adoption of digital means of viewership,⁶⁾ or other more particular phenomena linked with convergent viewership.⁷⁾ However, the debate inevitably put into the focal point the viewers' convergent practices as one of the most striking markers of the new situation: the convergent audiences use content across multiple objects and obtain and re-circulate it through a wide range of distribution channels.⁸⁾ At the same time, the transformation partly revived the complicated and incomplete debate about the active or engaged character of audiences:⁹⁾ the convergent audiences are, on the one hand, described as empowered in relation to content and content producers both in terms of control over temporal and technological aspects of their consumption and in terms of control over their selection of the content they consume.¹⁰⁾

Nevertheless, the existing studies of the transforming Czech television viewership as well as other national audiences suggest that the actual picture of the new convergent and fragmented viewership is obviously not simple and shall not be treated as such.¹¹⁾ Firstly,

-
- 5) Cf. Fien Adriaens, Elke Van Damme and Cédric Courtois, "The spatial and social contexts of television-viewing adolescents", *Poetics*, vol. 39, no. 3 (2011), pp. 205–227. Cédric Courtois, Frederik De Grove and Lieven De Marez, "The role of socio-spatial context in the habit-goal interface of audiovisual media consumption", *Poetics* vol. 45 (2014), pp. 1–18. Pires de Sá, Antoni Roig, "Challenging prime time television: Co-viewing practices in the Brazilian telenovela", *Convergence*, vol. 22, no. 4 (2016), pp. 392–407.
 - 6) Cf. Esteve Sanz and Thomas Crosbie, "The meaning of digital platforms: Open and closed television infrastructure", *Poetics*, vol. 55 (2016), pp. 75–89.
 - 7) Cf. Vilde Schanke Sundet, "Still 'Desperately seeking the audience'? Audience making in the age of media convergence (the Lilyhammer experience)", *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, vol. 14, no. 1 (2016), pp. 174–191. Jhih-Syuan Lin, Yongjun Sung and Kuan-Ju Chen, "Social television: Examining the antecedents and consequences of connected TV viewing", *Computers in Human Behavior*, vol. 58 (2016), pp. 171–178. Yu-Kei Tse, "Television's changing role in social togetherness in the personalized online consumption of foreign TV", *New Media & Society*, vol. 18, no. 8. (2016), pp. 1547–1562. Sherryl Wilson, "In the living room: Second screens and TV audiences", *Television & New Media*, vol. 17, no. 2 (2016), pp. 174–191.
 - 8) Nico Carpentier, Kim Christian Schröder and Lawrie Hallet, *Audience Transformations: Shifting Audience Positions in Late Modernity* (London: Routledge, 2014). Alexander Dhoest and Nele Simons, "Still 'Watching' TV? The Consumption of TV Fiction by Engaged Audiences", *Media & Communication*, vol. 4, no. 3 (2016), pp. 176–184. Karol Jakubowicz, *Nová ekologie médií: Konvergence a mediamorfóza* (Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2013). Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: NYU Press, 2006).
 - 9) Sonia Livinstone, "Active audiences? The debate progresses but is far from resolved", *Communication Theory*, vol. 25, no. 4 (2015), pp. 439–446. Vilde Schanke Sundet and Espen Ytreberg, "Working notions of active audiences: Further research on the active participant in convergent media industries", *Convergence*, vol. 15, no. 4 (2009), pp. 383–390.
 - 10) Carpentier et al., *Audience Transformations: Shifting Audience Positions in Late Modernity*.
 - 11) Dhoest and Simons, "Still 'Watching' TV? The Consumption of TV Fiction by Engaged Audiences"; Macek and Zahrádka, "Online Piracy and the Transformation of the Audiences' Practices: The Case of the Czech Republic". Jakub Macek, *Média v pohybu: K proměně současných mediálních public* (Brno: MUNI Press, 2015); Irena Reifová, "Ontological Security in the Digital Age: The Case of Elderly People Using New Media", Leif Kram, Nico Carpentier et al. (eds.), *Media Practice and Everyday Agency in Europe* (Bremen: edition lumière, 2014), pp. 153–161; Irena Reifová, "Not as we know it: televizní diváctví ve věku netrpělivosti", in Tomáš Dvořák (eds.), *Temporalita (nových) médií* (Praha: NAMU, 2016), pp. 103–136; Jaromír Volek, "Televizní publika ve věku digitální fragmentace" in Petr Kaňka, Václava Kofránková, Ingrid Mayerová and

not all current film and TV series audiences can be described as convergent and the traditional forms of domestic consumption of film and TV — historically dominated by reception through television broadcasting and by material copies of content — have not disappeared. On the contrary, television broadcasting keeps its position of the prevailing source of content.¹²⁾

Secondly, it can be argued that convergent practices cannot be simply and exclusively linked with new digital technologies as some domestic viewers have always been to some degree convergent, combining television broadcasting with other sources of content, from 16mm copies through VHS to optical discs.

Thirdly and similarly, part of audiences is prone to be active, socially engaged in their relationship to the content, which is explained by their cultural preferences and lack of having someone to share the experience of text with. At the same time, part of the audience is “socially passive,” both in terms of curation practices they apply and the gratifications they gain from watching film and TV series.¹³⁾

And, last but not least, the more engaged attitude to the audio-visual content has always been typical for socially and culturally privileged segments of the audience and it might be expected that, despite the optimistic expectations regarding the empowering potential of new media, this applies even to the new convergent environment.¹⁴⁾

This exploratory study of domestic consumption and curation practices by Czech film and TV series viewers intends to provide empirical evidence to reconsider the above formulated assumptions. For this purpose, the study draws on a survey of the Czech adult population through methods of cluster analysis and multinomial regression to formulate a typology of the contemporary Czech audiences as well as examine the distinct and constitutive characteristics of the identified audience types.

Theory

The term of media convergence, originally coined by Ithiel de Sola Pool in the early 1980s, describes the technological merge of media distribution channels,¹⁵⁾ and has gained a prominent position in the academic debate on the ongoing transformation of both media and their audiences. As the digitization of content and distribution channels reach to more or less all dimensions of media reception including production and distribution, the existing literature offers a wide range of various definitions and typologies of convergence usually acknowledging the fact that convergence processes affect not only technological

Martin Štoll (eds.), *Autor–Vize–Meze–Televize* (Praha, Bratislava: USTR – Ústav pro studium totalitních režimů, Česká televize & VŠMU – Bratislava, 2015), pp. 31–50; Pavel Zahrádka, “Etika kopírování kulturních obsahů: Kvalitativní studie internetového pirátství v České republice”. *Iluminace*, vol. 28, no. 3 (2016), pp. 5–27.

12) Macek et al., *Old and new media in everyday life of Czech audiences: Research report*.

13) Macek and Zahrádka, “Online Piracy and the Transformation of the Audiences’ Practices: The Case of the Czech Republic”.

14) Jenkins, *Convergence Culture*.

15) Ithiel de Sola Pool, *Technologies of Freedom* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

layer of current media environments, but even formal and textual affordances of media, the audience members' textual and broader cultural practices as well as organizational, market and regulation aspects of media production.¹⁶ This study focuses on two particular dimensions of convergence referring to the audiences' content-related practices: on *convergent modes of content consumption* as opposed to the *traditional modes of content consumption*, and to types of *curation of content* (i.e. on selection of particular film and TV series) employed by convergent and traditional audiences.

For the purpose of this study and in line with Henry Jenkins' notion of cultural convergence,¹⁷ I conceive the *convergent modes of consumption* as content reception based on the use of multiple sources of content and on multiple reception interfaces, for example, screens. While the *traditional modes of consumption* are typical for preference of one particular object and for relatively stable practices (employing usually television broadcasting), the practices of current convergent viewers are more fragmented regarding the set of involved objects and more changeable in time, and often they involve online sources of content and personal computers, laptops or tablets as alternative screens.

Regarding the styles of curation of content, I build upon Jiří Fiala's ethnographic study of online audiences¹⁸ and on a more recent study of online piracy employing the same data set as this paper.¹⁹ Curation of content, in this paper is conceived as a process of selection of particular content practiced by audience members, which cannot be reduced to employment of aesthetical competences. In the recent study drawing on audience ethnography, we have concluded "that choices of particular media content made by audiences are informed by what might be called textual motivations (related to 'purely textual' preferences of particular genres, narrative structures, etc.) as well as by contextual motivations external to such pure textuality, such as those related to respondents' everyday lives (available time, need for activities shared within couples, cultural capital forming the recipient's identity and taste)."²⁰ Of relevance to this study, particular styles of content curation differ, among others, in whether and how and to what degree they involve a "social" or technological dimension.

Jiří Fiala focused on the way respondents select the films and TV series they watched — originally suggesting a distinction between *expert curation* and *social curation of content*. After a more thorough inquiry, a third distinct type of curation was identified — *data-consultation curation*. While *expert curation* draws on information provided by broadcasters and content producers (and received through television, magazines and other media channels), *social curation* includes "curation tactics based primarily on trust in recommendations from their social peers (from friends and relatives, from contacts on Face-

16) Jakubowicz, *Nová ekologie médií*; Jenkins, *Convergence Culture*; Karl Bruhn Jensen, *Media convergence: The three degrees of network, mass and interpersonal communication* (London: Routledge, 2010).

17) Jenkins, *Convergence Culture*.

18) Jiří Fiala, "Nelegálně distribuované video z hlediska mediální etnografie", *Mediální studia*, vol. 6, no. 3 (2012), pp. 60–75.

19) Macek and Zahrádka, "Online Piracy and the Transformation of the Audiences' Practices: The Case of the Czech Republic".

20) Macek and Zahrádka, "Online Piracy and the Transformation of the Audiences' Practices: The Case of the Czech Republic", pp. 341–342.

book and so on).²¹⁾ *Data-consultation curation* then “centrally involves the use of online databases such as IMDb, or its regional equivalents — Czech audience members mostly used the domestic databases ČSFD and FDB.”²²⁾ In other words, while all three styles of curation of content inherently refer to aesthetical competences, each of them emphasizes specific technological dimensions (information provided by mass media in case of expert curation and online technologies in case of data-consultation curation) or social dimension (interactions with one’s peers in case of social curation) and draws on distinct practices. Obviously, expert curation of content is expected to be more typical for traditional reception of broadcasting media whereas social curation and data-consultation curation are expected to be linked with convergent modes of consumption.

Besides that, type and intensity of preferred curation mode might be seen as an indicator of engagement with content. In contrast to expert curation based on mass-communicated flow of information pre-structured by strategic actors, social curation and data-consultation curation represent a more active engagement with content based on tactical agency bypassing or avoiding the strategic actors. Social curation draws on existence of social interactions surrounding film and TV series reception and, therefore, on social forms of engagement stemming from socially shared and negotiated taste; data-consultation curation combining searches in databases and, eventually, participation in folksonomies and as such it also can be seen as more active, tactical form of content selection when compared to expert curation.

Employing the distinction between traditional and convergent modes of consumption on the one hand and the conceptual triplet of expert, social, and data-consultation curation implicating difference between passive and engaged audiences, the first research question is:

- RQ1: What types of media audiences comprising the traditional/convergent and passive/engaged dichotomies can be identified?

The choices connected with the convergent style of consumption and with selection of particular types of content (cf. of film and TV series) are linked not only with technological and textual affordances of selected techno-textual objects (usually digital online media). As noted in the study focused on online piracy and post-TV practices, these choices are inevitably structured even by textual and extra-textual needs referring to socially conditioned cultural taste and preference.²³⁾

At the same time, media technologies taking part in convergent practices are currently in a position of technological innovation adopted unevenly across Czech society, and so it might be expected that social and demographic variables affect the diffusion of innovation process (variables such as age, social status or gender)²⁴⁾ play their role in distribution of the audiences’ traditional/convergent and passive/engaged characteristic. As the authors linked, for example, with domestication research notably and repeatedly demon-

21) Ibid, p. 349.

22) Ibid.

23) Ibid.

24) Everett Rogers, *Diffusion of Innovations*, 4th edition (New York: Free Press, 2010).

strated since the late 1980s, the processes of adoption of new media and related practices are complex and deeply immersed in many layers of everyday life.²⁵⁾ As such, these processes can hardly be satisfyingly assessed and explained with mere statistical description of presence or absence of certain innovation in certain segments of the population. However, as this quantitative study does not focus on the adoption or domestication processes primarily and as it examines a plausible indication that these processes are present in the field of film and TV series consumption, the choice of the simple notion of diffusion of innovation seem to be legitimate.

The second and third research question ask:

- RQ2: To what degree can be the distribution of the identified types of audiences interpreted as result of the ongoing diffusion of new media technologies?
- RQ3: To what degree can be the distribution of the identified types of audiences interpreted consequent to the participants' attitudes to films, TV series and culture in general?

Methods: Participants, measures and analysis

This study employs data from a quantitative survey of 1,998 participants representing the adult (18+) Czech population. Using computer-assisted personal interviewing, the data was collected between October 18th and November 30th, 2014. The survey sample was built on a quota model of the Czech population considering age, education, sex, and the size and region of residence. The survey conducted as part of a project entitled "New and old media in everyday life: media audiences at the time of transforming media uses" (Czech Science Foundation, GP13-15684P), aimed for a complex exploration of the media-related practices of the Czech audience with multiple items focusing specifically on domestic consumption of popular content, including film and TV series. As this study explores film and TV series audiences and not the general Czech population, non-viewers were filtered out so the final sample includes viewers only (N = 1,900).²⁶⁾

The analysis has a two-step design. The first step employs a hierarchical cluster analysis using Ward's criterion (Ketchen & Shook, 1996). In the second step, the cluster analysis was followed by multinomial logistic regression.

The cluster analysis is intended to provide a set of clusters, typology to consider the core differences between traditional/convergent and passive/engaged domestic consum-

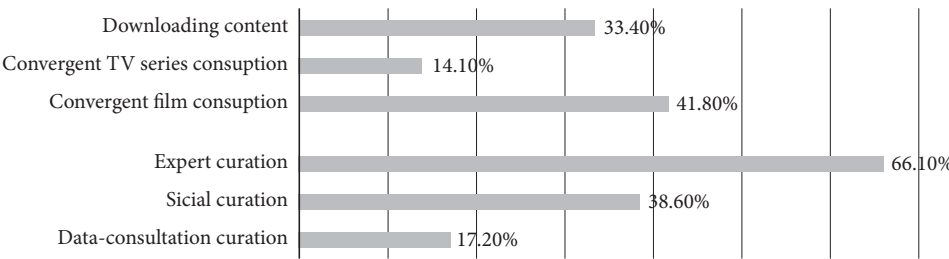
25) Maria Bakardjieva, *Internet Society: The Internet in Everyday Life* (London: Sage, 2005); Tomas Barker, Maren Hartmann, Yves Punie and Katie J. Ward, (eds.), *Domestication of media and technology* (Maidenhead: Open University Press, 2006); Roger Silverstone and Eric Hirsch (eds.), *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces* (London: Routledge, 1992).

26) Viewership of films was assessed by question "When we put aside visiting film theatres, how often do you usually watch films? No matter whether you watch them on TV, online or, for example, from DVD"; TV series viewership was assessed by question "How often do you usually watch TV series? No matter whether you watch them on TV, online or, for example, from DVD." Participants answering "never" were considered as non-viewers while the remaining participants are considered as members of film and/or TV series audiences in this study. Therefore, the study does not address any more nuanced typology of films or TV series consumed by the participants.

ers of film and TV series. Two types of variables enter the analysis: dichotomous variables indicating traditional/convergent styles of content consumption (*convergent film consumption*, *convergent TV series consumption*, and *online sources of content*) and dichotomous variables assessing the above defined styles of content curation as practiced by audience members (*expert curation*, *social curation*, *data-consultation curation*).

- The dichotomous (yes/no) variables of *convergent film consumption* and *convergent TV series consumption* were recoded from multiple-choice items asking participants about the objects used for film and TV series reception. The variables are considered as indicating presence of convergent practices even when at least one object other than a TV set receiving television broadcasting was selected by a participant.
- The dichotomous (yes/no) variable *online sources of content* indicates obtaining film and/or TV series from online sources. The variable was recoded from two multiple-choice items exploring the sources of content by participants. If a participant selected one or more of the statements referring to uses of online sources of content as true,²⁷⁾ the variable is coded as positive (yes).
- The dichotomous (yes/no) variables of *expert curation*, *social curation*, and *data-consultation curation* indicating practices of curation styles were assessed through a multiple-choice item “About TV series and films I watched within the last year, I usually learned...”. *Expert curation* is indicated as positive when the option “from newspapers, magazines or TV” was selected”; *social curation* merges answers “from friends or acquaintances” and “from social networking sites (such as Facebook, Twitter, etc.);” and *data-consultation curation* was indicated by an answer “on the internet from websites dedicated specifically to TV series and films.”

Figure 1: The variables entering the cluster analysis — distribution within the sample (N = 1,900)



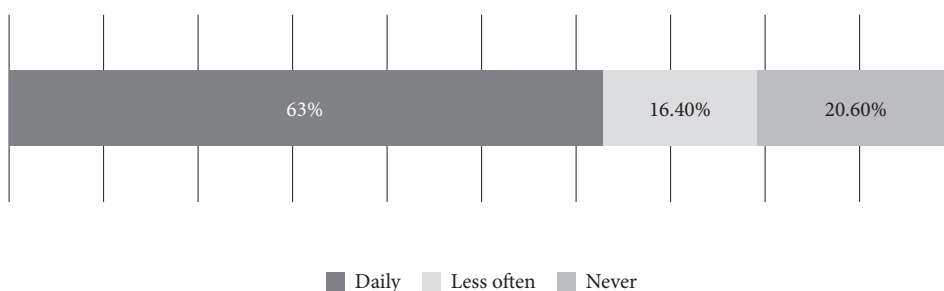
The clusters provided by the cluster analysis were, in the second analytical step, used as dependent variables in multinomial logistic regression. To explore the clusters more thoroughly, the analysis was entered by three blocks of variables considered for the purpose of

27) The statements were: “I download films / TV series from the internet,” “My partner downloads films / TV series for me,” “My friends download films / TV series for me,” “I watch films / TV series online for free (from YouTube or other pages offering the content online),” “I watch films / TV series online for a fee.”

the study as independent.²⁸⁾ the first block includes three basic socio-demographic variables (*age, sex, education*), in the second step two variables referring to the participants' uses of online technologies (*frequency of the internet use, use of social media*) were added, followed in the third step by three variables indicating the participants' attitudes to films, TV series and cultural issues in general (*importance of TV series, importance of films, interest in cultural news*).

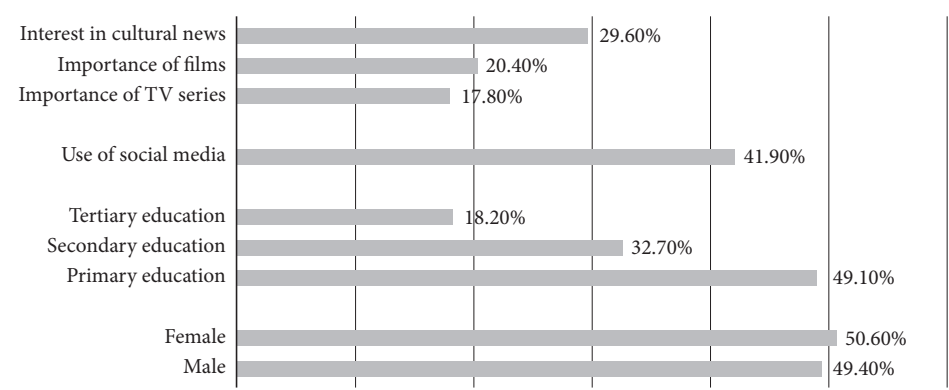
- *Education* was recoded into three categories: *primary education, secondary education* and *tertiary education*.
- Frequency of internet use (originally measured by a 6-point scale was also recoded into three categories): *daily, less often* and *never*.
- The dichotomous variable *use of social media* indicates active use of Facebook, Twitter or other social networking sites.
- The dichotomous variables *importance of TV series* and *importance of films* were assessed by a question "Which activities from the list you would personally miss the most? (It is not important how often you practice them.) Please select a maximum of two." Among other media-related practices (e.g. reading books, receiving news, playing videogames, etc.), the list included films and TV series. Both variables, recoded from the list, indicate participants consider films or TV series as important in contrast to other media-related practices.
- The dichotomous variable interest in cultural news was recorded through the following question: "You have said that you receive news. What types of news information are you interested in?" Participants would respond by selecting a particular type of news on a list.

Figure 2: Distribution of the "frequency of the internet use" within the sample (N = 1,990)



28) From one point of view, usage of new media and attitudes towards culture can be conceived as integral and inevitable part of viewership practices and, therefore, as not really independent variables. In contrast to this understanding, this study approaches both access and usage of technologies and cultural attitudes as analytically distinct from the participants' agency (and as potentially but not necessarily conditioning and structuring only some of the studied practices).

Figure 3: Distribution of the dichotomous independent variables within the sample (N = 1,990)



Limitations

Several limitations of the study should be taken into account as they affect conclusiveness of the findings. Firstly, the data set used in the analysis was collected in 2014, where data was obtained before the arrival of Video on Demand (VoD) services to the Czech Republic. Secondly, the single survey is unable to capture trends and, therefore, for more thorough understanding of the studied phenomena it needs to be followed by another collection based on identical measures and sampling procedures. Thirdly, the survey is limited to the Czech population, which restrains ambitions for broader, cross-cultural generalizations. Fourthly, the size of the sample does not enable detailed clustering that would be helpful in potential and more sensitive identification of subtypes of convergent as well as traditional audiences. Fifthly, the survey includes the adult population only and avoids adolescents; the resulting picture of the Czech audiences thus might be considered as incomplete. And lastly, indication of passive/engaged relation to film and TV series only through the styles of curation of content is inevitably limiting as well as it does not take into an account other practices such as active re-circulation and production of content or participation in knowledge or interpretation communities (e.g. in media fandom, in communities providing user-generated content or subtitles etc.). However, indication of these practices, presumably limited only to a narrow portion of the most active Czech audiences, was not included in the questionnaire.

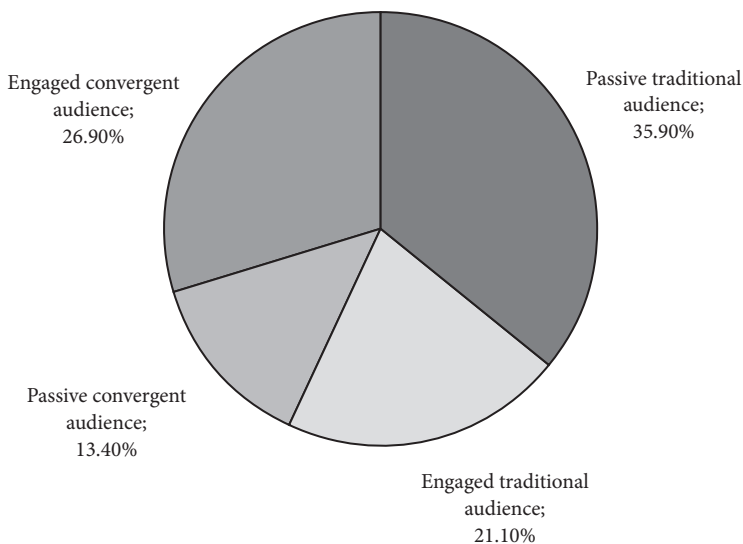
Findings of the cluster analysis

The first research question (RQ1) finds its answer in results brought by the cluster analysis. The analysis drew solutions consisting of 2–7 clusters out of which the four-clusters solution was selected as best fitting for interpretation (with resulting clusters distinctly differing both in consumption practices and content curation styles) and, at the same time,

with clusters still remaining large enough for further statistical examination.²⁹⁾ The four clusters are entitled *passive traditional audience*, *engaged traditional audience*, *passive convergent audience* and *engaged convergent audience* — and their distribution within the sample shows that in 2014 the traditional types of audiences still prevailed in the Czech population (see Figure 4).

The clusters obviously follow the two axes of analysis represented by the pair of groups of variables entering the cluster analysis, i.e. the variables indicating convergent character of the audiences' practices and the curation styles applied by the audience members. Firstly, in contrast to the convergent clusters, the clusters of traditional audiences remain by large intact to convergent practices (see Figure 5). Secondly, both the traditional and convergent audiences can be divided into socially passive segments relying on their selection of content to the traditional expert curators, and into socially engaged segments of interaction with their peers or with the online sources of data-based knowledge (see Figure 6).

Figure 4: Distribution of the clusters within the sample (N = 1,900)



29) For selection of the best-fitting cluster solution, clusters outlined by each solution were thoroughly examined regarding differences in distribution of the entering variables. The two- and three-clusters solutions were rejected as too rough for further analysis. In five- and six-clusters solutions, the cluster of *engaged convergent audience* split further into two and three clusters respectively. These new clusters differed mainly in distribution of types of content curation but only marginally in content consumption. Therefore, they were evaluated as insufficiently distinct and were considered rather as subtypes of the engaged convergent audience. Additionally, in the seven-clusters solution, the cluster of *engaged traditional audience* split in two with even lower variance between the resulting new clusters.

Figure 5: Distribution of the reception styles within the clusters (N = 1,990)

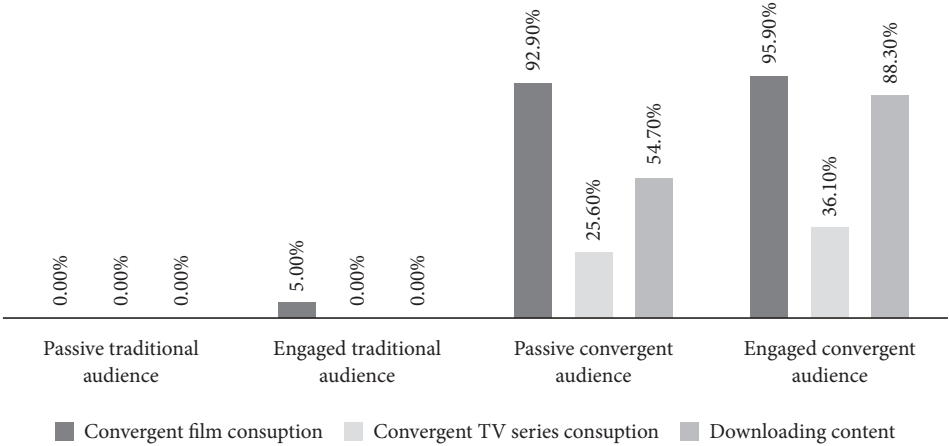
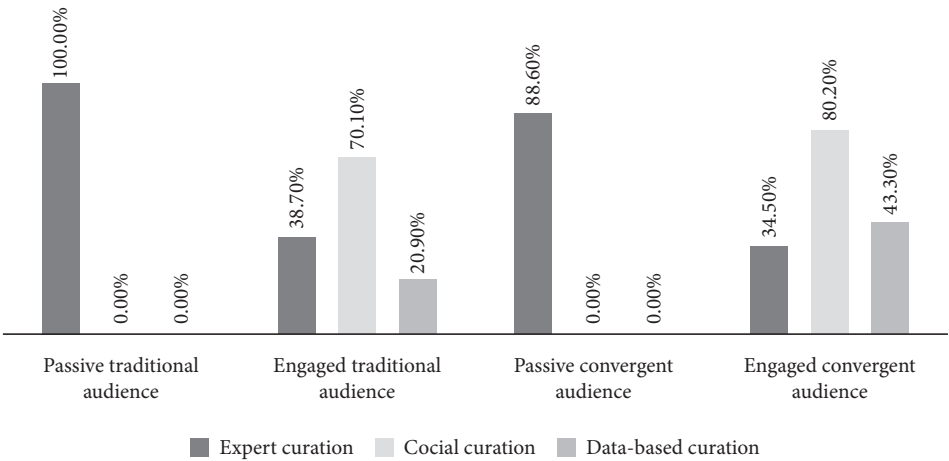


Figure 6: Distribution of the curation types within the clusters (N = 1,990)



Furthermore, it is useful to demonstrate other descriptive characteristics that were not directly included in the cluster analysis, as these descriptives reveal important differences between the clusters. These differences partly answer the second research question (RQ2) as they illustrate uneven distribution of mean age and use of particular media devices across the sample and suggest the presence of patterns typical for diffusion of innovation.

Firstly, when considering the mean age of each cluster, the two convergent clusters are made up of participants significantly younger than the clusters of traditional audiences, and the socially engaged clusters are significantly younger than the socially passive clusters (see Table 1). Secondly, a more detailed look at particular devices used for accessing and reception of film and TV series suggests that while television broadcasting is by far prevalent in the clusters of traditional audiences, it keeps a strong position even in the convergent clusters. Moreover, in the convergent clusters characterized in this regard by

use of more than one mean of consumption, we see major differences between consumption of film and TV series. Unlike TV series reception, film consumption is, along with television broadcasting, dominated by use of television screens combined with content bearers such as DVD, storage on USB or external hard drives.³⁰⁾

Table 1: Mean age

Cluster	Mean age	Std. Deviation
<i>Passive traditional audience</i>	55.34	15.628
<i>Engaged traditional audience</i>	48.24	15.921
<i>Passive convergent audience</i>	45.59	15.656
<i>Engaged convergent audience</i>	35.40	13.236

Note: The difference between Engaged traditional audience and Passive convergent audience is significant on level $p < .05$. The differences between the other clusters are significant at the level $p < 0.001$.

Table 2: Devices used for consumption of films

Proportion of participants in each cluster using particular mean	Passive traditional audience	Engaged traditional audience	Passive convergent audience	Engaged convergent audience
<i>TV broadcasting</i>	100% (a)	98.3% (a)	86.2% (b)	74.7% (b)
<i>TV via DVD player, USB etc.</i>	0% (a)	3.7% (b)	72.0% (c)	61.0% (d)
<i>Monitor connected to PC</i>	0% (a)	0.3% (a)	10.2% (b)	21.0% (c)
<i>Laptop or tablet</i>	0% (a)	1.2% (b)	20.5% (c)	35.5% (d)

Note: Each letter in brackets denote clusters whose proportions of use of particular mean do not differ significantly from each other at the level $p < .05$ level.

Table 3: Devices used for consumption of TV series

Proportion of participants in each cluster using particular mean	Passive traditional audience	Engaged traditional audience	Passive convergent audience	Engaged convergent audience
<i>TV broadcasting</i>	99.6% (a)	99.7% (a)	87.2% (b)	78.4% (b)
<i>TV via DVD player, USB etc.</i>	0% (a)	0% (a)	18.7% (b)	17.1% (b)
<i>Monitor connected to PC</i>	0% (a)	0% (a)	4.4% (b)	12.2% (c)
<i>Laptop or tablet</i>	0% (a)	0% (a)	7.9% (b)	26.0% (c)

Note: Each letter in brackets denote clusters whose proportions of use of particular mean do not differ significantly from each other at the level $p < .05$ level.

30) It is worth repeating here that at the time of the survey, in 2014, there actually did not exist legal VoD services enabling viewers to watch online content via smart TVs or similar devices.

Findings of the multinomial regression

The multinomial logistic regression delivers a statistical model reported here in three steps to identify which variables entering the analysis predict the participants as members of a certain type of audience member and how strong their effect is (see Table 2). The cluster of *passive traditional audience* plays a role of the reference category — i.e. of the initial category to which other clusters are related in the analysis. Therefore, the model delivers answers to the second and third research questions (RQ2, RQ3), as it helps to identify characteristics of the viewers increasing or decreasing the odds to move from the largest cluster of *passive traditional audience* to the other clusters. The following interpretation refers to outcomes from the final, third step of the analysis.

In general, the model clearly confirms the role of the age difference suggested above. In relation to the *passive traditional audience*, age decreases the odds for the remaining three clusters: 0.835 times for every ten years of age in case of the *engaged traditional audience* ($OR = 0.835$), 0.830 times for every ten years of age for the *passive convergent audience* ($OR = .830$), and 0.549 for every year of age for the *active convergent audience* ($OR = 0.549$). The older the audience members are, the more likely they will be part of the cluster of *passive traditional audience*, preferring to watch their films and TV series via television broadcasting and gaining their knowledge about the consumed content from the expert curation.

More importantly, the model illustrates the differences between the clusters and explains the variables indicating the audience members' online practices and their attitudes to content and culture in general. In this regard, the youngest cluster of the *engaged convergent audience* significantly differs from the *passive traditional audience* with almost every variable: the odds for the engaged convergent audience decrease with *primary education* ($OR = .627$) and with perceived *importance of TV series* ($OR = .642$),³¹⁾ and they increase with *frequency of the internet use* ($OR = 2.174$), *use of social media* ($OR = 2.207$), perceived *importance of films* ($OR = 1.492$), interest in cultural news ($OR = 1.806$) and, interestingly, with being a male ($OR = 1.833$).

In case of the *passive convergent audience*, the similar pattern is present though the observed effects are weaker and limited to a lesser number of variables: the odds decrease with *primary education* ($OR = .583$) and increase with *frequency of the internet use* ($OR = 1.503$), *use of social media* ($OR = 1.700$) and perceived *importance of films* ($OR = 1.611$). In contrast, for the *engaged traditional audience*, only *frequency of the internet use* ($OR = 1.359$) increases the odds.

Along with the aforementioned differences in mean age and in used media across the clusters, the answer to the second and third research question (RQ2, RQ3) is: The distribution of the identified types of audience is influenced both by variables indicating presence of patterns typical for diffusion of innovation (age, sex, adoption of online practices) as

31) In an alternative regression model, the variables indicating perceived importance of films and TV were replaced by variables assessing frequency of consumption of films and TV series. The alternative model and the actually used model were — due to close association of these measures — almost identical while the observed effects of frequency of consumption were weaker. Therefore, the decision was to use the variables on importance only.

Table 2: Multinomial regression — parameter estimates (N = 1,990)

Ref. category: Passive traditional audience		Step 1		Step 2		Step 3	
		B (S.E.)	OR	B (S.E.)	OR	B (S.E.)	OR
Engaged traditional audience	Intercept	.705(.255)**		-.646(.429)		-.710(.452)	
	Age	-.274(.041)***	.761	-.200(.048)***	.819	-.180(.050)***	.835
	Sex (Male)	.154(.129)	1.166	.117(.130)	1.124	.105(.143)	1.111
	Primary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	-.086(.189)	.918	.087(.197)	1.091	-.047(.205)	.954
	Secondary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	.131(.204)	1.140	.1169(.205)	1.184	.091(.210)	1.096
	Frequency of the internet use			.277(.093)**	1.320	.307(.097)**	1.359
	Use of social media			.075(.169)	1.078	.052(.175)	1.054
	Importance of TV series					.024(.175)	1.025
	Importance of films					.071(.177)	1.074
	Interest in cultural news					-.026(.152)	.975
Passive convergent audience	Intercept	1.220(.273)***		-1.513(.507)**		-1.733(.535)***	
	Age	-.366(.048)***	.693	-.200(.057)***	.818	-.186(.060)**	.830
	Sex (Male)	.053(.152)	1.055	.040(.155)	1.041	-.016(.169)	.984
	Primary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	-.821(.199)***	.440	-.569(.209)**	.566	-.539(.222)*	.583
	Secondary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	-.420(.213)*	.657	-.381(.215)	.683	-.367(.225)	.686
	Frequency of the internet use			.366(.121)**	1.442	.407(.124)***	1.503
	Use of social media			.583(.190)**	1.792	.531(.196)**	1.700
	Importance of TV series					-.227(.218)	.797
	Importance of films					.477(.196)*	1.611
	Interest in cultural news					.244(.173)	1.276
Engaged convergent audience	Intercept	3.448(.244)***		-1.455(.478)**		-1.791(.506)***	
	Age	-.861(.047)***	.423	-.615(.054)***	.541	-.600(.056)***	.549
	Sex (Male)	.612(.133)***	1.844	.598(.137)***	1.818	.606(.152)***	1.833
	Primary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	-.832(.180)***	.435	-.468(.189)*	.626	-.466(.201)*	.627
	Secondary ed. (ref. cat.: Tertiary ed.)	-.187(.189)	.829	-.131(.192)	.878	-.163(.201)	.849
	Frequency of the internet use			.787(.127)***	2.196	.777(.132)***	2.174
	Use of social media			.746(.162)***	2.109	.792(.169)***	2.207
	Importance of TV series					-.443(.204)*	.642
	Importance of films					.400(.177)*	1.492
	Interest in cultural news					.591(.155)***	1.806
Model c2 (df)		457.040(12)***		1196.200(18)***		2306.921(27)***	
R2 (Nagelkerke)		.240		.303		.315	
R2 (Cox & Snell)		.104		.282		.292	

Note. B = Unstandardized regression coefficient. SE = Standard error. OR = Odds ratio. *** $p < .001$. ** $p < .01$. * $p < .05$.

well as by variables indicating cultural status of the participants (importance of films and TV series, interest in cultural news).

Discussion and conclusions

The typology of Czech audiences considering traditional and convergent consumption practices along with forms of content curation referring passive (expert curation) and engaged (social and data-consultation curation) attitudes to film and TV series implies several important factors.

Partly in contrast to Henry Jenkins' optimistic notion of convergence culture as inherently participatory³²⁾ and in line with Rob Cover's depiction of participation on text as culturally conditioned and preceding new media,³³⁾ the typology observed in this study complicates the clear connection between convergent consumption of content and audiences' engagement. The typology demonstrates that the engaged segments audiences are not necessarily convergent and vice versa. Though in case of the engaged convergent audience members a higher portion of viewers prefers the engaged forms of curation, it is clear that convergent practices cannot be easily mistaken with active approach to content consumption.

Similarly, the data illustrate that the aforementioned transformation of film and TV series viewership in the Czech Republic is taking part in contexts formed by and filled with practices drawing on television broadcasting. In this context, the convergent and traditional forms of consumption coexist, each being practiced by viewers with different characteristics and with different attitudes to consume content.³⁴⁾ At the same time, watching television obviously does not disappear from convergent practices, in fact, for the convergent segments of audiences, television becomes part of their convergent media ensembles. In other words, watching television broadcasting³⁵⁾ is not erased by the shiny new online technologies, but it is intertwined with uses of new media. Therefore, the new forms of viewership have to be assessed not as principal disruption of older viewership, but rather as its continuation by new means.

The multinomial regression further reveals other important aspects forming the current distinction between traditional and convergent audiences. The overall effect of age, level of education, and cultural variables on differences between the two pairs of traditional and convergent types of audiences suggest that for the Czech audiences, the transformation is not over yet. On the contrary, audiences continue to experience the ongoing process of diffusion of innovation and since the distribution of the traditional and convergent

32) Jenkins, *Convergence Culture*.

33) Rob Cover, "Audience inter/active: Interactive media, narrative control and reconceiving audience history", *New media & society*, vol. 8, no. 1 (2006), pp. 139–158.

34) Dhoest and Simons, "Still 'Watching' TV? The Consumption of TV Fiction by Engaged Audiences".

35) I certainly do not suggest here that watching television itself remains intact or unchanged. Even watching television is obviously and continually transformed — with smart TVs and HD image, broader scope of broadcasting channels, new recording devices etc. However, these particular changes were not assessed by this study.

cluster was more or less equal in 2014, we may say with some that the diffusion process reached recently the top of the innovation curve.

Moreover, the two convergent clusters — the passive convergent audience and the engaged convergent audience — differ from the two clusters of traditional audiences in their attitudes to film and to culture in general. Convergent viewers express higher interest in culture and they consider more often film reception as important to them. Indeed, this might be interpreted as an integral part of the diffusion of innovation interpretation. Concurrently, however, it is relevant to see it as indication of more universal cultural inequalities manifested through distinct cultural tastes and preferences: higher portion of secondary and tertiary education in the convergent audiences and the higher interest in cultural topics expressed by members of the engaged convergent audiences can be interpreted as an indicator of higher cultural capital of the convergent audiences in general.³⁶⁾

This interpretation could be supported by the interesting notion that in comparison to passive traditional audiences, engaged convergent audience members are typical for perceiving TV series as less important. This negative effect of perceived importance of TV series is potentially explained by the different cultural status of film and TV series, that is, the notion that TV series are perceived as low-brow content in comparison to film.

What does it say about the convergent audiences in general? In the mid 2000s, Henry Jenkins insightfully described the practitioners of the convergence culture as socially and culturally elite “early adopters,” as

disproportionately white, male, middle class, and college educated. These are people who have the greatest access to new media technologies and have mastered the skills needed to fully participate in these new knowledge cultures.³⁷⁾

To some degree, this still applies a decade later. This article shows that the convergent audiences in the Czech Republic remain constituted by rather privileged viewers, though the early adopters are already accompanied by the early majority.³⁸⁾ Obviously, if we discuss the culturally empowering potential of convergent viewership (and the moderate prevalence of the engaged forms of curation in the engaged convergent audience gives some hope in this regard), such potential is still in favour of those already empowered. But then again, as Henry Jenkins brightly noted in his seminal monograph which provided the term of convergence with a rich academic as well as popular life: “Don’t expect the uncertainties surrounding convergence to be resolved anytime soon. We are entering an era of prolonged transition and transformation in the way media operates.”³⁹⁾ The data suggests that he was absolutely correct.

36) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (London: Routledge, 2006).

37) Jenkins, *Convergence Culture*, p. 23.

38) Rogers, *Diffusion of Innovations*.

39) Jenkins, *Convergence Culture*, p. 24.

Jakub Macek is a sociologist of media. He serves as the head of the Department of Media Studies and Journalism at Masaryk University and concurrently works as a researcher at the Institute on Research of Children, Youth and Family at the same university. His research focuses on the sociology of new media with an emphasis on media audiences and topics of reception of popular and news content, trust in media and the role of legacy and new media in societal polarization and political practices.

SUMMARY

Traditional and Convergent Domestic Audiences.*Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV Series***Jakub Macek**

This exploratory study draws upon data from a 2014 survey of the Czech adult population, focusing on differences between traditional and convergent domestic audiences of film and TV. Employing statistical methods of hierarchical cluster analysis and multinomial logistic regression, this empirical paper considers traditional and convergent modes of content consumption, various forms of the curation of content, the viewers' attitudes to content, socio-demographic variables, and culture in general. On this basis, an evidence-based typology of Czech domestic audiences is formulated, suggesting four types of film and TV viewers: traditional passive audiences, traditional engaged audiences, convergent passive audiences and convergent engaged audiences. Consequently, the study looks for cultural and socio-demographic predictors of the resulting types of audiences.

Aleš Danielis

Česká filmová distribuce 2007–2016

Desetiletí změny

A/ Úvod aneb Proč to vlastně píši

Když jsem se před deseti lety pustil do práce mapující dvacetiletí české filmové distribuce od roku 1987 do roku 2006,¹⁾ viděl jsem v tom příležitost zaznamenat způsob, jak v průběhu sledovaných let došlo k transformaci od státně monopolizovaného systému k standardnímu evropskému filmovému trhu. Ve své práci jsem se nesnažil postihovat nějaké obecné trendy, protože jsem si byl vědom, že v každé zemi k tomuto procesu docházelo velmi individuálně a trval různou dobu. Záleželo na formě a zkosnatělosti státního systému v jednotlivých zemích i způsobu, jak vlastní privatizace probíhala. Chtěl jsem zachovat určité informace o české formě transformace distribuce.

Dnes se vracím k obdobnému tématu mapujícímu vývoj české filmové distribuce v následujících deseti letech od roku 2007 do roku 2016. Tentokrát ovšem popisuji dobu, v jejímž průběhu se velmi podstatně změnila filmová distribuce na celém světě. Nešlo o změnu politickou a vlastnickou, ale proměnu technologickou, která ovšem měla významný dopad prakticky na všechny oblasti šíření audiovizí. Kinematografie za více než století své existence prožila vlastně jen dvě takto zásadní technologické proměny. Velkou inspirací pro mě proto byla i kniha Petra Szczepanika *Konzervy se slovy*,²⁾ kde na několika příkladech popisuje proměnu němé kinematografie na zvukovou. Se zájmem jsem sledoval, jak celá řada postupů byla v průběhu obou technologických přeměn podobná. Jednotlivým aspektům digitalizace filmové distribuce jsem se ostatně v minulých letech věnoval i v řadě dílčích článků, úvah a studií.

Zároveň se ovšem obě technologické přeměny velmi výrazně liší ve dvou aspektech. Kinematografie byla v době proměny již zavedené odvětví, které se vymanilo ze svých pouťových počátků a naplňovalo dokumentační, zábavnou i uměleckou funkci. Zvuk byl

1) Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 53–104.

2) Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009.

klíčovým krokem k posílení významu tohoto média a impulzem k rozvoji klasické filmové distribuce, která ještě neměla bezprostřední konkurenci. Naopak k digitalizaci byla klasická filmová distribuce vlastně donucena. Digitální formát již pronikl do výroby a digitalizovaly se i další distribuční cesty, které audiovizi divákům zprostředkovávají. Když film promluvil, byla to pro diváky úžasná přidaná hodnota, každý okamžitě poznal, že film dostal nový rozměr. Digitalizace se však odehrála zejména v technickém zázemí kin. Většina diváků pravděpodobně vůbec nerozlišuje, z jakého formátu je film promítán. Přesto digitalizace filmové distribuce přinesla do kin i novinky, které řada diváků dokáže ocenit. Průlom v zážitku, který přinesl zvuk, to však není.

Hlavním záměrem mé práce je popsat proměnu klasické filmové distribuce v posledních deseti letech. Klasickou filmovou distribucí nazývám cestu filmu k divákům prostřednictvím veřejných projekcí zejména v kinech. Ta se ovšem vyvíjí v kontextu rozvoje šíření audiovizuálních záznamů k individuální spotřebě, a proto věnuji následující kapitolu právě této otázce. Významnou součástí změn v posledních deseti letech byl i postoj státu k rozvoji české kinematografie včetně legislativních změn a jejího financování v kontextu Evropské unie. V průběhu sledovaných deseti let lze registrovat tři rozdílná období. V letech 2007 a 2008 ještě dožívá analogová forma distribuce. V období 2009 až 2012 dochází k zásadní technologické proměně filmové distribuce v České republice s dopadem na všechny její oblasti a formy. Konečně v letech 2013 až 2016 se již stabilizuje nová éra s novými zkušenostmi, problémy i možnostmi. Toto členění sice více odpovídá struktuře kapitol předcházející studie, ale tentokrát jsem považoval za přehlednější členit práci podle jednotlivých procesů a subjektů, které proces transformace ovlivňovaly a byly jím ovlivňovány.

B/ Jak to, že kina vlastně ještě nezanikla

V roce 1895 se poprvé lidé měli možnost setkat s pohyblivými obrázky a fascinovalo je to. Obrovský nárůst zájmu o tuto formu atrakce, zábavy, vzrušení a poučení vedl ke vzniku filmového průmyslu.

Ve čtyřicátých letech minulého století se zahájil přesun pohyblivých obrázků do domácností. Z počátku ve velmi špatné kvalitě, avšak informace, zábavu, vzrušení i poučení, které audiovizuální průmysl vytvářel, bylo možné sledovat i doma. Televizní průmysl rostl a již v padesátých letech se ve svém objemu vyrovnal klasické kinematografii. Poprvé se začalo mluvit o možném zániku kin. Je samozřejmě pravda, že kina ztratila mnoho potenciálních diváků, kteří dali přednost možnosti sledovat filmy v horší kvalitě, ale v klidu doma. Ovšem kvalita projekce, sociální aspekt a do jisté míry i časový předstih při uvádění filmů v kinech jim udržely dostatečný počet platících diváků pro další rozvoj.

Klasická televize přinesla do audiovizuálního průmyslu mnoho nových podnětů, vedle filmů v kinech konkurovala i rozhlasovému vysílání, přinášela aktuální zprávy a sportovní přenosy. Přední televizní odborník Ivo Mathé zdůrazňuje, že právě přímé přenosy sportovních událostí byly často iniciátorem technologického vývoje.³⁾ Z počátku bylo samozřejmě možné pouze lineární sledování. Klíčovou otázkou se však brzy stalo, jak zá-

3) V osobním rozhovoru.

znam zachovat a uložit operativnějším způsobem než složitým procesem přes klasickou filmovou surovinu. Konec konců právě při přenosu sportu je nejzajímavější možnost opětovně se podívat na vstřelený gól, doběh důležitého závodu, skvělý tenisový úder a podobně. Schopnost pořízení audiovizuálního záznamu události a operativní možnost její opětovné reprodukce má navíc nepřehlédnutelný vojenský a bezpečnostní význam. Proto není překvapení, že tato možnost byla technologicky vyřešena a v její návaznosti se začaly rozšiřovat nosiče audiovizuálních programů, které bylo možné sledovat v domácnosti.

Videodistribuce svůj život začala samozřejmě v analogové formě, počáteční souboj vyhrál nad Betou a Videem 2000 formát VHS. Vznikla však nová zkušenost, mohli jste se na filmy dívat doma, a sami si určit, kdy a na co se budete dívat bez fatální podřízenosti lineárním vysílatelům. A zase se začalo hovořit o možném zániku kin. Kina opětovně něco ztratila, avšak propad již zdaleka nebyl tak výrazný jako při nástupu a rozvoji televizního vysílání. V České republice se legální videodistribuce rozšířila v polovině osmdesátých let s určitým zpožděním po zbytku světa, kde tato forma poskytování audiovizuálních záznamů fungovala již od sedmdesátých let. Státně monopolní kinematografický systém i televizní vysílání byly poměrně lehce kontrolovatelné a systém se snažil na venek působit, že provádí „výběr“, nikoli cenzuru. To ovšem v rámci individuální konzumace přenosných nosičů audiovizuálních záznamů možné nebylo. Volně nakupovat licenční práva pro naše teritorium sice možné nebylo, ale dovoz kazet a jejich domácí rozmnožování efektivně uhlídat prostě nešlo. Paralelní trh s nelegálními záznamy audiovizuálních děl kvetl a vzhledem k dožívajícímu systému politické cenzury šlo vlastně o zásluhou protistátní činnost šíření západní kultury. Tento aspekt bohužel dodnes sehrává negativní roli při přístupu k nelegálnímu šíření audiovizuálních děl v době, kdy již tato činnost v sobě nese pouze ekonomické motivy bez politických konotací.

Do nové etapy po zániku státního monopolu, legálně potvrzeného zákonem z roku 1993, vstoupila česká kina s konkurencí analogové televize a prudce se rozvíjející videodistribucí prostřednictvím VHS kazet. Vlivem systému, jakým fungovala v Československu kinematografie, bylo vlastnictví kin v drtivé míře v rukou národních výborů transformujících se na městské a obecní úřady. Na rozdíl od řady okolních zemí tedy nedošlo vlivem privatizace k rozpadu sítě kin. Celková návštěvnost sice razantně poklesla, ale důvodem nebyl masivní zánik kin, ale rozšiřující se možnosti pracovního a společenského uplatnění i nepoměrně širší variabilita alternativních forem trávení volného času včetně nabídky televizních programů a videodistribuce.

V devadesátých letech minulého století se celý audiovizuální sektor začal postupně digitalizovat. S možnostmi prvních digitálních zařízení se proměňovalo nejen šíření audiovizuálních záznamů, ale také jejich tvorba. Digitální natáčení, digitální triky, digitální postprodukce, to vše šlo ruku v ruce i s první digitalizací distribuce. Tu představoval příchod DVD, které se zrodilo v Japonsku v roce 1995 a v roce 1997 byly první filmy na tomto nosiči nabízeny i v naší videodistribuci. Nastup digitální technologie do domácností však nebyl nijak rychlý. Prodej DVD překonal kazety VHS poprvé až v roce 2004. 20. června 2006 byly vydány první filmy na Blu-ray discích. Tento formát ještě čekal souboj s HD DVD, který skončil až v roce 2008.⁴⁾

4) Thomas K. Arnold, All Hollywood studios now lined up behind Blu-Ray. *Reuters*, 21. 2. 2008. Dostupné

V roce 1995 bylo u nás zahájeno zkušební digitální televizní vysílání. Česká televize zahájila řádné digitální vysílání 21. 10. 2005, přičemž k vypnutí analogového pozemního vysílání došlo 30. 11. 2011. Na digitální formu přešel nejmasovější prostředek šíření audiovizuálních programů. Dávno před tím, 13. 2. 1992, byl poprvé na půdě ČVUT prezentován v České republice Internet. S příchodem internetu samozřejmě přichází myšlenky, jak zajistit přístup k audiovizuálním dílům jeho prostřednictvím. Pro tuto formu postupně převládá pojem VOD (video on demand). Koncem roku 2006 registruje European Audiovisual Observatory 142 placených VOD služeb operujících v Evropě. V roce 2009 jich je již 650.⁵⁾

V roce 2006 tedy již existovaly tři silné alternativní cesty audiovizuálních děl za divákem. Klasická televizní cesta, která byla v průběhu digitalizace, videodistribuce v období svého zlatého věku již s jednoznačnou převahou digitální formy prezentované DVD a nová média, jak se v té době nazývala rozvíjející online distribuce. S online přenosem audiovizuálních děl navíc extrémně narostlo jeho neautorizované sdílení. Co teď s kiny, když již divák ani nemusí shánět nosič, jen si vezme obrazovku a pustí, co chce? Dnes již žijeme v plně audiovizuálním světě a audiovize je současným jazykem, ve kterém se můžeme vyjadřovat rovnocenně s mluveným nebo psaným slovem a kterým jsme neustále obklopeni.

Již v roce 2013 jsem v *Illuminaci* v článku „Svět filmu bez perforace“⁶⁾ nastínil několik okolností, které způsobují, že klasická filmová distribuce se pod vlivem digitalizace transformuje, nikoli ovšem, že by byla rozvojem digitálního šíření ohrožena její existence. Šíření audiovizuálních děl se rozdělilo na dvě klíčové oblasti, z nichž jednou jsou *Cinematic rights*, neboli šíření filmů prostřednictvím veřejných projekcí, tedy to, co v textu nazývám klasickou distribucí, a druhou je *Home media distribution* zaměřené na šíření audiovizuálních záznamů k individuální spotřebě. Do oblasti *Home media distribution* se sloučila původní videodistribuce, televizní vysílání a stále se rozvíjející online šíření.

Veřejné projekce audiovizuálních děl, jejichž nejvýznamnějším představitelem jsou právě kina, mají svůj neoddelitelný sociální aspekt, jehož součástí je i společný zážitek ze sledování filmu. Jejich technologické proměny ve sledovaných letech se věnují v dalších kapitolách. Kvalita projekce v kinech se zlepšuje po stránce obrazu i zvuku. Zároveň ovšem dochází i k rozvoji alternativních forem společného sledování audiovizuálních děl. Jednou variantou může být komunitní a sociální diferenciaci. Jako příklad lze uvést filmové kluby, festivaly a nejrůznější eventové projekce. Na druhé straně se veřejné projekce mohou vymanit z klasických kin a být součástí stále populárnějších letních kin, výstav, veřejných performancí, videomappingu, akcí typu *hidden cinema* a podobně. Alternativní distribuce hledá nové nebo se i vrací ke klasickým formám šíření filmů a některé z nich se pak zabývají ve standardním distribučním procesu. Tím nechci popírat, že atraktivita ná-

online: <<https://www.reuters.com/article/us-bluray/all-hollywood-studios-now-lined-up-behind-bluray-idUSN2118265320080221>>, [cit. 7. 9. 2017].

5) European Audiovisual observatory, Video on demand and catch-up TV in Europe. 2009. Dostupné online: <https://web.archive.org/web/20111003132457/http://www.obs.coe.int/oea_publ/market/vod2009.html>, [cit. 7. 9. 2017].

6) Aleš Danielis, Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Illuminace* 25, 2013, č. 2, s. 89–101.

vštevky kina vzhledem ke ztrátě exkluzivity utrpěla a že i ji postihují nové formy nelegálního neautorizovaného šíření audiovizuálního obsahu. Skutečný boj se však odehrává jinde.

Původní lineární sledování audiovizuálních programů velkých televizních vysílatelů v domácnostech bylo nejprve narušeno možností zapůjčení nebo koupě audiovizuálního díla na nosiči a následně i streamingem nebo downloadingem dalších audiovizuálních děl prostřednictvím internetového připojení. Rozšíření technologických možností individuálního sledování audiovizuální tvorby umožnilo výrazné rozšíření legální i nelegální nabídky dostupných programů. Zároveň se individuální sledování audiovizuálních děl nekonzcentruje na klasické televizní obrazovky. Nejprve přibýly počítačové monitory a následně notebooky, ultrabooky, tablety a nakonec chytré mobilní telefony. Většina velkých televizních vysílatelů se situaci přizpůsobuje a rozšiřuje svoji nelineární nabídku (Catch-up TV). Rozšiřování nelineární nabídky audiovizuálního obsahu již nemá bezprostřední vliv na klasickou filmovou distribuci, ale narušuje prostor klasického televizního vysílání. Několikrát jsem slyšel úvahy o ohrožení kin potenciálním rozvojem Netflixu, ovšem tam, kde je Netflix rozšířen, nepoklesla návštěvnost kin, ztrácí spíše klasické televizní vysílání. Tento konkurenční boj se neustále zvětšuje a lze očekávat jeho další nárůst v nejbližší budoucnosti.

Ovšem není na místě očekávat zánik lineárního příjmu audiovizuálních děl. Lineární sledování má celou řadu výhod, od pohodlnosti potenciálních uživatelů až k zájmu sledovat aktuální dění prostřednictvím zpravodajství, sportovní události, umělecké výkony i nejrůznější soutěže a reality show. Paradoxně část lineárního sledování uměleckých výkonů či sportovních událostí se díky digitalizaci přesunulo i do kin a na náměstí v rámci tzv. alternativního obsahu. Skončí ovšem doba omezeného množství televizních programů sledovaných lineárně drtivou většinou obyvatelstva. Tento trend již v současnosti vede stávající vysílatele k nárůstu nabízených programových kanálů. Přibývá řada dalších subjektů, které nabízí a nadále budou nabízet alternativu dosud dominujícím televizním vysílatelům. Jde zejména o silné telekomunikační společnosti a subjekty nabízející audiovizuální obsah na internetu formou IPTV.

Lineární sledování audiovizuálního programu tedy nepochybně zůstane zachováno, ale řádově se zvyšuje konkurence v této oblasti. Jinými slovy, právě klasická televize dnes zažívá to, co zažívala v minulém století kina s jejím nástupem. K posunu dochází zároveň generační proměnou, protože bude postupně ubývat potenciálních zákazníků, kteří konzervativně zachovávají věrnost klasickým zdrojům. Naopak roste nová generace, která osobní vazbu na klasické poskytovatele lineárních audiovizuálních programů nemá.

Největší rozvoj zaznamenává v posledních letech právě nelineární nabídka audiovizuálních děl k individuální spotřebě. Dominance přenosných záznamů s audiovizuálními díly v počátku tisíciletí definitivně skončila. Pronájem nosičů ve videopůjčovnách je již historií a půjčování zůstane zřejmě doménou veřejných knihoven, prodej se výrazně snížil. Velmi zásadním způsobem poklesl význam tohoto segmentu jako potenciálního zdroje pro producenty audiovizuálních děl. Přesto tato forma nevymizela a nepochybně nevymizí ani v dohledné budoucnosti. Základem obchodu s nosiči audiovizuálních záznamů jsou velké divácké hity zejména rodinného charakteru spojené často s velkou nabídkou doprovodného zboží (merchandisingu). Druhou úspěšnou variantou jsou speciální edice a luxusní kolekce pro sběratele. Tento typ nabídky má a zjevně i v budoucnosti bude mít

své zákazníky. Třetí variantou pak je individuální prodej jednotlivých děl určených k aktuální spotřebě nebo pro archivaci oblíbených děl. V této kategorii je zatím ještě nejvíce produktů, ale objemy prodeje jsou velmi nízké.

Rozvoj individuální nabídky děl prostřednictvím internetu je dnes nejaktuálnější. Tato forma obdobně jako původní televizní vysílání nabývá všech základních obchodních forem od pay-per-view s platbou za konkrétní program formou TVOD a EST,⁷⁾ pokračuje přes Pay TV reprezentované zejména SVOD až k celé řadě možností odpovídající Free TV typově AVOD, které stejně jako televize využívá reklamu. Online šíření ovšem může stejně jako ostatní formy šíření využívat i veřejné zdroje nebo být financováno alternativními formami.

Závěrem je nutno konstatovat, že právě tato poslední forma distribuce audiovizuálních záznamů je nejvíce postižena ve svém obchodním rozvoji nelegální nabídkou audiovizuálních programů, nerespektující autorská práva a výrazně omezující finanční zdroje menších producentů, kteří jsou dnes na těchto příjmech stále více závislí. Na způsobu vyrovnání se se zcizováním autorských děl bude záviset i další rozvoj těchto platforem a nezávislé produkce audiovizuálních děl pro toto užití.

S vědomím překotného vývoje, který aktuálně prožíváme, bych chtěl opustit svět Home media entertainment a soustředit se nadále na klasickou filmovou distribuci. Než tak udělám, nemohu si odpustit jednu aktuální poznámku. V průběhu MFF v Cannes v květnu 2017 došlo k výraznému zviditelnění Netflixu v souvislosti s uvedením dvou jeho filmů v soutěži, které ovšem Netflix odmítl uvést ve francouzských kinech. Festival ohlásil změnu pravidel, která mají pro příští ročníky vyloučit uvedení takovýchto filmů ve festivalové soutěži a mnoho novinářů tento konflikt prezentovalo jako souboj Netflix versus kina. Tak to ovšem vůbec nebylo. Netflix se apriorně nebrání akvizici filmů uvedených v kinech, ovšem s výjimkou Francie. Důvodem bojkotu francouzských kin však nejsou kina, ale pravidlo, že filmy uvedené v kinech ve Francii smějí být k dispozici formou SVOD až 36 měsíců po uvedení v kinech, a tedy až následně po placené, ale i neplacené televizi. A právě toto ustanovení je oním rozhodujícím zdrojem sporu. Je opravdu logické, že DVD může být v prodeji po 92 dnech, ale SVOD po více než tisíci? Je správné, že klasický vysílatel provozující neplacené lineární vysílání má přednost před placenou online službou? To jsou závažné otázky, které jsou v současné době nastoleny nejen ve Francii, kde je situace extrémní. Jádrem sporu tedy nejsou kina, ale nesmyslné nařízení, že v případě uvedení filmu v kině je film k dispozici pro Free TV dříve než pro SVOD.⁸⁾

C/ Co na to stát?

Po tom, co se v roce 2006 podařilo zamezit přijetí novely zákona o Fondu kinematografie, která jednoznačně převáděla plnou odpovědnost za financování české kinematografie ze státu na podnikatelskou obec, došlo po počátečním roztrpčení řady filmařů k zahájení

7) Použité zkratky jsou vysvětleny ve slovníku pojmů na konci textu. Pozn. red.

8) European Commission, Information Sheets for every Member State's release windows. 29. 7. 2014. Dostupné online: <http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/cf/dae/document.cfm?doc_id=6598>, [cit. 7. 9. 2017].

práci na koncepci nového zákona. Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie obdržel v roce 2007 mimořádnou dotaci 100 milionů Kč, což je část sumy, o které jednali zástupci filmařů s politiky po neschválení původních novel. Ještě koncem roku 2007 přistála ve fondu další mimořádná dotace 100 milionů korun pro rok 2008 a zároveň 1. listopadu 2007 vstoupil v platnost Zákon 304/2007 Sb., na jehož základě převáděla Česká televize z výnosu z reklam částku 12 500 000 Kč měsíčně Státnímu fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (SFPRČK) do dokončení přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání. Z téhož důvodu však bylo předem ohlášeno, že v roce 2009 s další dotací již SFPRČK počítat nemůže. K posunu v systémovém řešení české kinematografie ovšem v uvedeném období nedošlo. Teze zákona o kinematografii, které dokončila pracovní skupina při ministerstvu kultury složená ze zástupců všech rozhodujících filmařských subjektů již v březnu 2007, volně putovaly po kancelářích různých úřadů, zmutovaly do podoby vzdálené původním idejím a tiše zhynuly. Po velmi krátké epizodě Heleny Třeštíkové na počátku roku 2007 byl v tomto období ministrem kultury Václav Jehlička, ale až po nástupu tzv. úřednické vlády 8. 5. 2009 došlo pod vedením ministra Václava Riedlbaucha k několika pokusům v rámci omezených pravomocí situaci oživit. Již 11. 5. 2009 ministerstvo kultury přijalo materiál „Digitalizace kin v ČR“,⁹⁾ který zásadně a velmi pozitivně ovlivnil rozvoj digitalizace klasických kin v České republice. Dne 17. 8. 2009 vláda schválila návrh zákona o audiovizuálních mediálních službách, kterým se transponuje v roce 2007 novelizovaná směrnice EP „O audiovizuálních mediálních službách“, dříve známá jako „Televize bez hranic“. Pro českou kinematografii byl klíčový Program na podporu filmového průmyslu, který přijala vláda 19. 10. 2009 a který nabyl účinnosti 1. ledna 2010. Program postupně řešil dopady krize a obdobných podpor v řadě sousedních států Evropské unie na dramatický pokles obrátu realizované filmové produkce v České republice. Již v roce 2009 byla na ministerstvu kultury zpracována „Koncepce české kinematografie a filmového průmyslu 2010–2016“,¹⁰⁾ která otevřeně nastoluje řadu otázek, jejichž řešení již stála před dalšími vládami v následujících letech. Dne 1. prosince 2010 schválila vláda Koncepci podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu a vzala na vědomí Strategii konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu.¹¹⁾ Rozjezd pobídek a schválení koncepce, obě iniciativy zahájené ještě Václavem Riedlbauchem, byly ovšem jediným pozitivem jeden a půl ročního působení Jiřího Bessera (13. 7. 2010–16. 12. 2011) v roli ministra kultury, kterého vystřídala Alena Hanáková.

Dne 1. ledna 2013 nabyl účinnosti zákon 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (Zákon o audiovizu), který nahradil zákon 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, i zákon 249/2006 Sb., kterým se měnil zákon č. 273/1993 Sb., o některých pod-

9) Ministerstvo kultury České republiky (Odbor médií a audiovize), Digitalizace kin v ČR. Informace o přechodu na digitální projekci obrazu a zvuku. Duben 2009. Dostupné online: <https://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/statni-fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Digitalizace_kin_v_CR.doc>, [cit. 7. 9. 2017].

10) Ministerstvo kultury České republiky (Odbor médií a audiovize), Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011–2016. Dostupné online: <<https://www.mkcr.cz/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011-2016-536.html>>, [cit. 7. 9. 2017].

11) Tamtéž.

mínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl. Stal se tedy jediným oborovým zákonem pro oblast kinematografie, ovšem jeho uvedení do praxe si vyžádalo více než rok. Část Statutu Státního fondu kinematografie týkající se pobídek byla vládou schválena 27. února 2013, ale vzhledem k notifikačnímu řízení u Evropské komise, které bylo oficiálně ukončeno až 5. srpna 2013, mohl být Statut vládou definitivně schválen až 28. srpna 2013. Stejně tak se velmi pomalu realizovala i další opatření. Ten proces můžeme vlastně datovat od 8. ledna 2013, kdy byla ředitelkou Státního fondu kinematografie na přechodné období jmenována Helena Bezděk Fraňková, která dosud zastávala pozici ředitelky odboru médií a audiovize, až do jejího definitivního jmenování na základě řádného výběrového řízení, k němuž došlo 29. dubna 2014. Mezitím se na ministerstvu kultury vystřídal tři ministři. Alena Hanáková sice rezignovala již 12. června 2013, ale nakonec od ní ministerstvo převzal až 11. července 2013 Jiří Balvín. Společně s novou vládou pak 31. ledna 2014 nastoupil Daniel Herman.

Samotný vznik zákona je třeba považovat za pozitivní skutečnost, stejně jako vznik samostatného Státního fondu kinematografie (SFK). Základním nedostatkem nového zákona však byl nulový závazek státu do SFK přispívat a nadále počítal jen s přerozdělováním peněz, které vytvoří samotný filmový průmysl a jsou vybrány nad obvyklou daňovou povinnost od soukromých subjektů, které v audiovizi podnikají. Poplatkové přiznání zvýšilo odvod kin do SFK a navíc je tento odvod oproti předcházejícímu korunovému příplatku zdaněn DPH. Samotná DPH na vstupenky do kina ostatně rostla také. 15 let platná 5% DPH se 1. ledna 2008 zvýšila na 9%, 1. ledna 2010 na 10%, 1. ledna 2012 na 14% a k 1. lednu 2013 na současných 15%. Za sledovaných deset let se tedy zvedla na trojnásobek. V letech 2012 a 2013 navíc výrazně poklesly jak zdroje SFK, tak prostředky z ministerstva kultury. Stojí za připomenutí, že v roce 2013 stát jen na DPH ze vstupného do kin vybral více, než byl součet prostředků, které do kinematografie přišly ze SFK a ministerstva kultury dohromady. Kinematografie je tedy pro stát zdrojem příjmů, ten však na její podporu věnuje jen zlomek toho, co mu přinese. Drtivá většina podpor je kumulována prostřednictvím aktivit soukromých subjektů nebo z výnosů filmů vyrobených českou kinematografií v době státního monopolu. Až v průběhu MFF v Karlových Varech v roce 2014 došlo k veřejně vyslovenému příslibu navýšení finančních prostředků do podpory kinematografie. A tak v roce 2015, když došlo po dvou letech ke stabilizaci fungování SFK podle Zákona 496/2012 Sb., začala intenzivní příprava jeho novelizace, jejímž jádrem bylo zakotvení státní podpory kinematografie. Poprvé od rozpadu státní kinematografie se stát zavazuje vkládat do SFK prostředky odpovídající výši vybraných poplatků od komerčních plátců. Novela zákona o audiovizi byla nakonec schválena pod číslem 139/2016 Sb., s účinností od 6. května 2016.

Tabulka č. 1 ukazuje vývoj transferu finančních prostředků ze SFK, Ministerstva kultury ČR a Programu Media Distribution. Položka Technický rozvoj zahrnuje zejména kina. Prostředky z Odboru média a audiovize MK jsou uvedeny jednak v celkové sumě podle výročních zpráv MK ČR a jednak podle závěrů Výběrového dotačního řízení OMA, které však jsou dostupné až od roku 2009.

V okruhu Filmová distribuce je ovšem třeba upozornit, že podpora byla vždy v rozhodující míře určena na distribuci domácích filmů. Za doby Státního fondu na podporu a rozvoj české kinematografie byla podpora distribuce uměleckých zahraničních filmů

Tab. č. 1: Vývoj transferu finančních prostředků ze SFK, MK ČR a programu Media Distribution

Rok	SFK celkem Přidělené prostředky (Kč)	SFK z toho Filmová distribuce (Kč)	SFK z toho Technický rozvoj (Kč)	OMA MK celkem poskytnuté prostředky (Kč)	OMA MK Výběrové dotační řízení (Kč)	Creative Europe Media Distribution (Eur)
2007	244 712 800	19 133 000	18 916 800	118 828 000	Nedoloženo	329 411
2008	307 261 950	26 380 000	14 068 200	103 219 700	Nedoloženo	711 077
2009	279 950 500	24 595 500	49 310 000	99 343 418	11 100 000	618 810
2010	224 788 000	5 695 000	29 200 000	94 255 000	11 500 000	390 418
2011	212 645 000	14 335 000	23 300 000	78 806 000	19 676 000	404 107
2012	156 626 019	3 466 000	25 300 000	57 499 000	14 004 000	513 692
2013	156 242 991	2 880 000	6 000 000	44 975 000	Nekonalo se	313 724
2014	191 822 771	10 444 771	3 850 000	64 775 000	14 970 000	385 305
2015	210 995 000	11 840 000	4 447 000	98 858 000	13 920 000	649 487
2016	331 167 000	15 590 000	10 000 000	107 075 000	17 705 000	599 294

Zdroj: SFK, MK ČR, Media.

naprosto ojedinělá. Stávající SFK začal vyhlašovat výzvy i na distribuci zahraničních filmů, ale v roce 2014 byla podpořena distribuce osmi filmů, v roce 2015 sedmi a v roce 2016 čtrnácti, přičemž šlo vesměs o podporu filmů, které již byly pro českou distribuci zakoupeny, takže dotační politika bezprostřední vliv na aktuální nárůst počtu uváděných zahraničních filmů nemá. Objemově byla distribuce zahraničních filmů v České republice v roce 2014 podpořena 800 000 Kč, v roce 2015 to bylo 840 000 Kč a v roce 2016 podpora stoupla na 2 000 000 Kč. Celkem tedy v těchto letech šlo na distribuci kvalitních zahraničních filmů necelých 10 % z částky vyplacené v okruhu Filmová distribuce.

Vedle legislativních úprav a finančních podpor je důležitá i prezentace kinematografie vůči zahraničí. České filmové centrum včetně kanceláře Media Desk a Film Commission, která propaguje Českou republiku jako vhodné místo pro natáčení filmů, od počátku sledovaného období až do roku 2013 provozovala Česká filmová komora, která byla zřízena Asociací producentů v audiovizí, Unii filmových distributorů a Asociací provozovatelů kin. V roce 2013 bylo České filmové centrum zajišťující tyto pro filmový průmysl důležité aktivity převedeno pod Národní filmový archiv a v současné době putuje na Státní fond kinematografie, což asi nejlépe odpovídá jeho poslání.

Jak tedy celkově zhodnotit postoj státu k české kinematografii a zejména k digitalizaci filmové distribuce? Ačkoli po většinu sledované doby nebyl postoj k rozvoji kinematografie příliš vstřícný, nakonec se podařilo díky poslední novelizaci Audiovizuálního zákona vytvořit v evropském kontextu vcelku standardní podmínky. Na digitalizaci kin mělo velmi pozitivní dopad schválení podpory v roce 2009 a výrazné navýšení dotace do technického rozvoje v tomto a několika následujících letech. Přesto je potřeba si uvědomit, že stát nebyl rozhodující z hlediska objemu financí, ale zejména z důvodu potvrzení zájmu pře-

chod na digitální formu distribuce v kinech realizovat. Rozhodující část finančního zajištění digitalizace klasických kin přišla z městských a obecních rozpočtů. Síť multikin pak hradily přechod na digitální zařízení z vlastních zdrojů nebo pomocí integrátora s uplatněním VPF (virtual print fee), které hradí distributoři respektive producenti ze svých výnosů.

D/ Vlastní postup digitalizace

V předcházející studii o letech 1987 až 2006 jsem kapitolu o posledních dvou letech nazval „Přichází digitální věk?“. Konstatuji tam, že digitalizace kin je neodvratný proces.¹²⁾ Důvodem mého optimismu byla skutečnost, že seskupení Digital Cinema Initiative (DCI) formulovalo první DCI specifikaci (verze 1.0) 20. července 2005. Tato informace nebyla příjemná jen pro průkopníky digitalizace, kteří tento formát instalovali ještě před tímto normativním aktem, protože svá zařízení museli inovovat. V Česku šlo pouze o Slovanský dům společnosti Palace Cinemas. Na druhé straně byla ovšem odstraněna základní hrozba, která vedla skeptiky z řad odborné veřejnosti k prohlášením o nerealističnosti digitalizace kin. Nejistota, že technologie, kterou budou za drahé peníze do kina instalovat, jim nezaručí přístup ke všem filmům a navíc velmi rychle zestárne a budou ji muset upgradovat. Vedle Johna Beltona, kterého často cituji,¹³⁾ se proti digitalizaci do poslední chvíle stavěl i prezident NATO (National Association of Theatre Owners) William Kartoizian. Ještě v roce 2008 v rychlou digitalizaci kin nevěřil ani Anthony Marcoly, tehdy prezident Walt Disney Studios, o „expertech“ ze společnosti Eastman Kodak nemluvě.

V roce 2007 již tedy bylo celkem jasno, že k digitalizaci filmové distribuce dojde i v České republice, zatím jen nebylo jasné jak rychle. Digitální projektory již v části kin byly, ale neodpovídaly DCI specifikaci. V nabídce některých distributorů se začínaly objevovat okrajové filmy pouze na formátu DVD. Nebylo to příliš obvyklé, ale formát nazývaný E-cinema se již v kinech začal vyskytovat. V roce 2008 se v distribuční nabídce objevil první *alternativní obsah* (též alternativní content) — přenosy operních představení prostřednictvím společnosti Pro-Aero, která se touto oblastí distribučně zabývala, než ji převzala společnost Aerofilms. Ani tento produkt ovšem kompatibilní zařízení s DCI specifikací nevyžadoval. V České republice však již probíhala celá řada informativních akcí zaměřených na provozovatele kin a dodavatelé digitálních technologií zbrojili. Prvním kinem vybaveným DCI projekcí se stalo kino v Dobřanech, které 3. prosince 2008 akceptovalo nabídku společnosti XCDData v situaci, kdy ještě nebyly v nabídce distributorů v tomto formátu žádné filmy.

Prvním rokem digitální éry se stal rok 2009. V jeho průběhu se počet digitalizovaných sálů zvýšil na 53, přičemž 38 jich bylo v multiplexech a 15 v klasických kinech. Jediným klasickým kinem, které nebylo vybaveno zároveň 3D technologií, byl pražský Světozor, takže 52 sálů tuto technologii mělo. 3D technologie byla také prvním lákadlem distributorů, v jejichž nabídce se v roce 2009 objevilo 19 filmů ve formátu 3D a pouze sedm filmů v 2D.

12) A. Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989.

13) John Belton, Digitální technologie ve filmu — nepravá revoluce. *Illuminace* 19, 2007, č. 4, s. 43–59.

UFD ještě v roce 2009 nesledovala samostatně výsledky DVD ani 2D technologie podle DCI, takže přesný přehled o výsledcích po formátech je k dispozici až od roku 2010. 3D technologie však sledována byla, a tak víme, že již v roce 2009 dosáhl tento formát 9,3 % obrátu české filmové distribuce. Prvním masově uvedeným filmem na formátu 3D pro DCI vybavená kina byl animovaný film *CESTA NA MĚSÍC*. Celoročně nejúspěšnějším filmem na novém formátu byl další animovaný film *DOBA LEDOVÁ 3: ÚSVIT DINOSAURŮ*. Ovšem skutečný zlom pro digitální distribuci nastal 17. prosince 2009. James Cameron v *AVATARU* předvedl světovému publiku skutečné možnosti tohoto formátu způsobem, který se již nepodařilo opakovat. Do dnešních dnů jde o film, který dosáhl v České republice nejvyšších tržeb kin v historii. Již jsem konstatoval, že digitální převrat filmové distribuce se odehrál zejména v projekčních kabinách a většina diváků jej při klasické projekci vůbec nemusí zaznamenat. Ovšem nová kvalita 3D projekce, která se s analogovými experimenty padesátých let nedá srovnávat, byla velmi okázale prezentována již na počátku cesty. Stejně jako alternativní obsah přinášející do kina v digitální formě mimořádné kulturní i sportovní zážitky. Pokud si připomeneme státní podporu digitalizace kin, která byla také vyhlášena v průběhu roku 2009, nemůžeme se divit, že následující vývoj byl velmi rychlý.

Vlastní proměna analogové distribuce na digitální se odehrála v průběhu tří let od počátku roku 2010 do konce roku 2012. Začneme nabídkou programů. Celkový počet distributory nabízených filmů se pohyboval mezi 220 a 234 tituly ročně kromě alternativního obsahu, jehož nabídka byla již od roku 2009 poměrně stabilní. V 3D formátu bylo vydáno 25 filmů v roce 2010 a po 37 v letech následujících. Podíl v návštěvnosti na stereoskopické projekce se přiblížil 20 %, ale od roku 2012 již povolna, ale trvale klesá. Zároveň klesal rozdíl v ceně vstupenky mezi 2D a 3D formátem. Dá se říci, že splnil svou historickou roli a stal se zajímavým, ale minoritním filmovým formátem. Hlasy prorokující, že 3D projekce bude v kinech stejně obvyklá jako barva, se nenaplnily, stejně jako pesimistická prohlášení očekávající její brzký zánik. Je pravda, že dnes těžko někdo půjde do kina jen proto, že jde o stereoskopickou projekci, ale musí jej předně zaujmout ten film. Stále je v tomto formátu mnoho animovaných filmů, protože 3D výroba je relativně levná, ačkoli podíl na návštěvnosti je poměrně nízký. Jsou ovšem zajímavé trikové filmy, které jejich fanoušci rádi v právě tomto formátu navštěvují. Přitom to nemusí být jen marvelovské filmy. Velmi dobré výsledky ve 3D zaznamenaly filmy jako *GRAVITACE* nebo *MARTAN*. Základní přesun se ovšem odehrál mezi nabídkou 35mm kopií a digitálním 2D formátem. Ve 2D bylo v roce 2010 vydáno 67 filmů, 2011 — 156 a v roce 2012 — 217, oproti tomu 35mm kopie byly k dispozici v roce 2010 pro 187 filmů, 2011 — 147 a 2012 — 53 filmů. Podíl diváků sledujících film ve 2D formátu stoupl z 6,9 % v roce 2010 na 69,9 % v roce 2012, naopak film z 35mm kopie vidělo v roce 2010 plných 72,7 % diváků, ale v roce 2012 jen 10,4 %.

Jak na tuto situaci reagovali provozovatelé kin: V roce 2010 bylo v provozu 131 DCI kompatibilních sálů, 69 klasických a 62 v multiplexech. Na konci roku 2012 mělo DCI zařízení 373 sálů, 159 v klasických kinech a v multiplexech bylo poprvé digitalizováno všech 214 existujících sálů. Stoupl i počet sálů vybavených stereoskopickou projekcí, ale nikoli tak výrazně, ze 119 na 228. Celkový počet stálých kin se v tomto období snížil ze 461 na 391, z hlediska počtu sálů šlo o pokles z 648 sálů na 596, což bylo nakonec méně, než jsem se obával. Je ovšem pravda, že ještě existovala řada provozovatelů, která doufala, že digita-

lizaci přežijí bez investice nebo prostě čekali na zavření kina, až již opravdu nebudou mít co hrát. A tato doba se rapidně blížila.

V posledních čtyřech letech došlo k dokončení transformace distribuce a postupně se začínají vyjasňovat její hlavní výhody a rizika. V roce 2013 byly ještě k dispozici 35mm kopie u 19 filmů, v roce 2016 již žádná. Celková nabídka filmů přitom prudce vzrostla až na 345 filmů v minulém roce. Ve 2D formátu již byly k dispozici téměř všechny premiéry. Formáty pro E-cinema se rozšířily, kromě DVD je celá řada filmů k dispozici na Blu-ray discích a některé dostávají kina po internetu ve formátu MP4. Na druhé straně se ovšem v posledních dvou letech snížil počet filmů, které vůbec nejsou k dispozici na DCP, protože kvalita a dostupnost toho formátu je pro distributora výhodná. Pro kina, která nejsou vybavena DCI technologií, jsou filmy ve formátech pro E-cinema k dispozici buď jako alternativa od premiéry, nebo u atraktivnějších filmů s odstupem několika měsíců. Na druhé straně jsou vybrané komerční filmy vydávány pro velkoformátové projekce v jediném českém kině IMAX a také v zábavném prostoru zážitkové 4DX projekce. Formát 3D, který byl u počátku digitalizace, je dnes nabízen u 40+ filmů ročně, avšak jeho podíl na návštěvnosti klesl v roce 2016 na 9,9%. Digitální 2D formát stoupl naopak na 85,7% návštěvnosti, 2,6% diváků přišlo do kina na E-cinema formáty a 1,7% pokrývá nabídka alternativních digitálních formátů, včetně přenosů, IMAXu a 4DX. Filmy na analogových filmových nosičích již vidělo jen 0,1% návštěvníků kin, přičemž jde zejména o projekce kina Ponrepo NFA, eventové uvádění 70mm kopií v Krnově a Vansdorfu a experimentální projekce ze 16mm kopií na střeše Veletržního paláce v Praze.

Počet DCI kompatibilních digitálních sálů stoupl ze 429 v roce 2013 na 479 v roce 2016. Počet sálů vybavených 3D projekcí se zastavil na 280. Celkový počet stálých kin pak klesl v roce 2013 na 318 s celkem 528 sály a v roce 2016 na 280 s celkem 499 sály. Na druhé straně ovšem s programovou i technickou podporou převážně E-cinema technologie extrémně vzrostl počet letních kin ze 121 v roce 2013 na 211 v roce 2016, navíc je neustále registrováno okolo 200 nepravidelných promítacích míst ve víceúčelových sálech, kulturních zařízeních, na školách a podobně. Pokud tímto způsobem sečteme skutečně všechna místa, kde se v průběhu roku 2016 odehrálo placené představení nějakého filmu, dostaneme neuvěřitelné číslo 920. Počet projekčních míst kolísá po celých deset let mezi 841 a právě 920, přičemž nejnižší počet byl v roce 2014 a 2008. Z tohoto pohledu nutno jednoznačně konstatovat, že digitální technologie přístupnost veřejných projekcí divákům nevzdálila, naopak.

E/ Diváků v kinech neubývá

První otázka zní, jak úspěšné bylo vlastně toto období pro českou kinematografii. Více než 4 miliony představení navštívilo téměř 125 milionů diváků, kteří nechali v kinech téměř 15 miliard korun. Předcházející desetiletí od roku 1997 do roku 2006 se uskutečnilo 2,6 milionů představení pro 102,4 milionů diváků s tržbou 8,3 miliardy korun. V tomto srovnání to vypadá dobře. Pro přesnost musím upozornit, že vlivem nového zákona změnila Unie filmových distributorů (UFD) vykazování tržeb. Do konce roku 2012 byly uváděné tržby vykazovány bez příplatku pro SFPRČK a DPH, od počátku roku 2013 pak je

Tab. č. 2: Základní distribuční ukazatele 2007–2016

Rok	Představení	Diváků	Hrubá tržba (Kč)	Vstupné (Kč)	Nejúspěšnější film roku
2007	353 801	12 829 513	1 260 004 436	98,21	VRATNÉ LAHVE
2008	386 319	12 897 046	1 330 058 426	103,13	BATHORY
2009	403 198	12 469 365	1 363 661 259	109,36	LÍBÁŠ JAKO BŮH
2010	399 099	13 536 869	1 647 053 947	121,67	ŽENY V POKUŠENÍ
2011	408 760	10 789 760	1 330 861 496	123,34	MUŽI V NADĚJI
2012	402 194	11 181 851	1 454 179 997	130,05	DOBA LEDOVÁ 4
2013	413 251	11 057 559	1 424 245 647	128,80	BABOVŘESKY
2014	438 405	11 558 586	1 462 670 233	126,54	TŘI BRATŘI
2015	457 327	12 958 099	1 669 176 581	128,81	MIMONI

Zdroj: Vlastní kalkulace na základě dat Unie filmových distributorů.

uváděna hrubá tržba, kterou v kinech nechají diváci včetně DPH a poplatku SFK. Pro tento přehled jsem výsledky UFD dopočítal na úroveň hrubé tržby, tím se tato data liší od dříve publikovaných čísel.

Těsně před digitalizací a v jejích počátcích byly výsledky filmové distribuce na nejlepších číslech od vzniku České republiky. Vrcholem pak byl rok 2010 s pěti filmy, které vidělo v průběhu roku přes půl milionu diváků: SHREK: ZVONEC A KONEC, HARRY POTTER A RELIKVIE SMRTI 1. ČÁST, KAJÍNEK a zejména AVATAR a ŽENY V POKUŠENÍ. Z toho důvodu je pravděpodobné, že více než digitalizace ovlivnila skvělé výsledky roku 2010 kombinace atraktivních domácích i zahraničních filmů, i když nepopírám, že úspěchu AVATARA digitalizace výrazně pomohla. V roce 2011 ovšem došlo k výraznému poklesu návštěvnosti k úrovni počátku tisíciletí a jen velmi mírně rostla až do roku 2014. Poslední dva roky sledovaného období však představují zřetelný nárůst až k rekordnímu loňskému roku. Z tabulky je zároveň patrné zvýšení průměrného vstupného při přechodu na digitální formát, které dosáhlo nejvyšší úrovně v roce 2012, přičemž po stabilizaci digitální distribuce se nárůst zastavil a vstupné dokonce mírně pokleslo. Důvody nárůstu vstupného v době transformace jsou dva. Vyšší průměrné vstupné nových formátů zejména stereoskopické projekce a rychlejší dostupnost filmů po premiéře v širším spektru kin.

Po dokončení transformace je zcela patrný nárůst počtu premiér, který vrcholí právě v roce 2016. V rámci digitální distribuce je pro producenta i distributora vydání filmu do kin výrazně levnější, než tomu bylo v době výroby 35mm kopií. Do distribuce jsou dnes nabízeny i poměrně okrajové filmy. Jejich rozmanitost komplikuje hodnocení celého procesu. Můžeme vidět filmy, které mají mimořádný umělecký charakter. Objevují se filmy zajímavé pro menší zájmové komunity, které je dnes prostřednictvím internetu možné cíleně oslovit, ale kinům jsou někdy nabízeny i filmy velmi špatné, které mají charakter osobní exhibice tvůrců. Nejde jen o náklady na distribuci, dnes je možné natočit celovečerní film i na mobil a pak s ním odvážně přijít do kina. Zásadním úkolem distributorů, ale i organizátorů filmových festivalů, přehlídek a eventových akcí je ve změní nabídky odhalit talentované tvůrce, kteří na koleně natočili levný film a jejichž tvůrčí potenci je možné dále rozvíjet.

Tab. č. 3: Počty registrovaných premiér a podíly na celkových ročních výsledcích podle vybraných skupin filmů

Rok	Počet premiér	České filmy	Podíl diváků	Podíl tržeb	Evropa	Podíl tržeb	MPA	Podíl tržeb	Podíl Top 20	<1000 diváků
2007	219	29	35,2 %	35,5 %	70	10,9 %	70	47,0 %	62,2 %	18
2008	201	38	39,6 %	39,1 %	57	8,5 %	60	44,5 %	53,0 %	12
2009	238	48	25,6 %	22,8 %	73	6,9 %	65	58,1 %	53,6 %	12
2010	223	37	34,8 %	30,3 %	72	6,8 %	56	52,9 %	62,2 %	23
2011	220	47	28,5 %	24,9 %	54	5,9 %	71	57,4 %	55,6 %	25
2012	234	46	24,3 %	21,5 %	89	12,7 %	58	51,8 %	54,8 %	27
2013	287	47	24,2 %	22,3 %	106	7,2 %	68	58,3 %	48,7 %	54
2014	265	53	23,8 %	21,9 %	91	11,9 %	61	53,0 %	45,2 %	50
2015	262	49	18,4 %	16,9 %	101	17,8 %	74	61,3 %	51,1 %	23
2016	345	79	29,5 %	27,3 %	128	14,1 %	79	58,1 %	47,8 %	83

Zdroj: Vlastní kalkulace na základě dat Unie filmových distributorů.

Z výše uvedených důvodů jsem se podíval nejen na podíl filmů, které se umístily v ročním Top 20, ale také na počet premiér, které zhlédlo v kinech méně než 1 000 diváků. S určitými výkyvy vidíme jednoznačný trend. Koncentrace diváckého zájmu v kinech na skupinu nejúspěšnějších filmů je trvalá, avšak s příchodem digitalizace a nárůstem počtu premiér mírně klesla. Naopak počet filmů, které jsou sice oficiálně nahlášeny do premiéry, ale téměř nikdy je v kinech neviděl, s digitální technologií stoupl. Často jsou důvodem uvedení do kin jen veřejné podpory, které klasická filmová distribuce umožňuje na národní i evropské úrovni.

Proto se nelze divit, že s digitalizací se zvýšil také počet uváděných českých filmů. I zde je ovšem z uvedené tabulky patrné, že počet nabízených filmů nijak nesouvisí s počtem diváků, kteří v průběhu roku české filmy navštíví. Právě na počátku sledovaného období v letech 2007 a 2008 viděl české filmy největší podíl návštěvníků kin za posledních 30 let. Bez ohledu na občasné nářky na kvalitu české produkce patříme v tomto ohledu mezi nejúspěšnější země Evropy. Jen dvakrát v tomto tisíciletí klesl podíl české produkce v návštěvnosti pod 20 %, v letech 2002 a 2015. Zjevně však na tuto okolnost neměla digitalizace distribuce žádný vliv, což dokázal opětovně velmi dobrý výsledek minulého roku. Rozhodně stojí za pozornost, že v osmi z deseti sledovaných let byl nejúspěšnějším filmem roku ten český.

Bezprostřední vliv nemá digitalizace ani na distribuční pozici filmů mezinárodních korporací sdružených do MPA, které se často nazývají hollywoodská studia, ačkoli v Hollywoodu již většinou žádná studia nemají. Počet jejich mezinárodně distribuovaných filmů přiměřeně kolísá bez nějakého jednoznačného trendu souvisejícího s digitalizací. Podíl na celkových tržbách kin pak závisí zejména na aktuální síle domácí produkce. Ve většině evropských zemí je jejich podíl větší, což právě koresponduje s oblibou domácí

produkce u českých diváků. Logicky pak jediný rok, kdy jejich podíl překonal 60 %, byl právě tím, kdy poprvé po 13 letech naopak klesl podíl domácích filmů pod 20 %.

Zajímavé, ale velmi rozporuplné pak je hodnocení prezentace a výsledků evropských filmů. Počet nabízených filmů se jednoznačně zvyšuje. Za poslední čtyři roky je průměrný počet evropských filmů v roční nabídce premiér 106. Pro srovnání: v první polovině sledovaného období to bylo 65 premiér ročně, a pokud se vrátíme do devadesátých let minulého století, bylo kinům ročně nabízeno průměrně 37 evropských filmů. Na druhé straně ovšem nelze přehlédnout, že řada evropských filmů má minimální návštěvnost a jdou si do kin hlavně pro dotace. Z neobvyklého počtu 83 filmů, které vidělo v roce 2016 méně než 1000 diváků, bylo 45 evropské produkce, 26 českých, 7 amerických a 5 ze zbytku světa.

Když se naopak podíváme na Top 20 nejúspěšnějších „evropských“ filmů za posledních deset let, zjistíme, že osm z nich jsou v Británii natočené studiové filmy, včetně dvou nejúspěšnějších FANTASTICKÁ ZVÍŘATA A KDE JE NAJÍT a DÍTĚ BRIDGET JONESOVÉ (navíc nutno podotknout, že Harryho Pottera a Jamese Bonda jsem z pořadí vyjmul, protože byly distribuovány jako majoritně americké). Čtyři filmy svůj ohlas získaly díky výrazné české spoluúčasti — GOYOVY PŘÍZRAKY, EDITH PIAF, ANTHROPOID a ONCE. Zbývají 4 filmy — dvakrát ASTERIX a dvakrát FAKJŮ PANE UČITELI. Britských filmů bylo i bez Bonda a Pottera v Top 20 třináct. A ještě z téhož pohledu rok 2016. Celkem distribuce nabízela filmy z 37 zemí světa, 128 z nich bylo evropské produkce, jejíž celkový podíl na tržbách kin dosáhl 14,1 %, ale jen britské filmy, samozřejmě včetně amerických koprodukcí, ovšem kumulovaly 10,4 % trhu. Pokud odečteme ještě 0,3 % podílu ostatních evropských zemí mimo EU, získáme pozici filmů ze států Evropské unie po Brexitu — 3,4 % obratu českých kin.

F/ Jsou ještě potřeba distribuční společnosti?

Co je vlastně náplní práce filmových distributorů? Každý distributor musí zajistit pět základních činností při uvádění filmu — akvizici, technické zajištění, marketing, logistiku a prodej. Většinou upozorňují, že klíčové jsou akvizice a prodej, zatímco ostatní činnosti jsou vlastně „obalem“ dodávaného zboží, přičemž nechci snižovat rostoucí význam marketingové komunikace. Prvotní historický impuls ke vzniku distribučních společností dali provozovatelé kin, pro které bylo jednodušší oslovovat producenty společně. První distribuční společnost na našem území vznikla v roce 1912 a jmenovala se Spolek českých majitelů kinematografů.¹⁴⁾ Druhou významnou skupinu distributorů představují producentské společnosti, které se do distribuce pouští, aby lépe uplatnily vlastní filmy. V této kategorii najdeme mezinárodní korporace, které zakládají po světě své distribuční pobočky, ale i výrobce malého filmu, který si svůj film distribuuje sám. Třetí skupinou pak jsou nezávislí distributoři, kteří vybírají filmy do svého portfolia a nabízejí je kinům, tato cesta je v České republice nejrozšířenější.

K jakým proměnám tedy v průběhu posledních deseti let v jednotlivých činnostech došlo. Akvizice vytváří profil distribuční společnosti, což digitalizace distribuce nijak ne-

14) Luboš Bartošek, *Náš film — Kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 20.

změnila. Česká republika je poměrně malé teritorium, kde velké mezinárodní korporace spíše hledají obchodní partnery, než aby tu zakládali vlastní pobočky. Jediná taková společnost Warner Bros. Entertainment s. r. o. vstoupila 5. června 2015 do likvidace po tom, co 7. dubna téhož roku předala zastoupení svých filmů jiné společnosti. To ovšem s digitalizační distribuce nesouviselo. Naopak bezprostřední vliv má na výrazný nárůst počtu společností, které na trhu své filmy nabízejí. Vlastní nabídka filmů kinům bez distributora je v digitálním prostoru zdánlivě jednodušší, ovšem výsledky těchto aktivit jsou často mizivé. V zásadě existují tři důvody k tomu, že se výrobce rozhodne distribuovat si film sám. Zprv má jasnou vlastní představu o alternativní distribuční cestě pro svůj film. Typovým příkladem z analogové éry roku 2007 je cesta s 16mm projektorem po hospodách organizovaná Čestmírem Kopeckým a jeho společností První veřejnoprávní s. r. o. s filmem ...A BUDE HŮŘ. Dnes jsou alternativní distribuční metody populární a celá řada z nich distribuci obohacuje. Druhou variantou jsou rozhodnutí související s nedůvěrou k stávajícím distributorům a snahou vydat film co nejlevněji, případně jen splnit podmínky na udělení grantu. I tato cesta může mít smysl, zejména pokud jde o film určený menší zájmové komunitě, kterou producent umí oslovit a nechce podstupovat celý distribuční mechanismus. Třetí skupinou pak jsou výrobci, kteří pro svůj film distributora hledali, ale nenalezli, a přesto jsou přesvědčeni, že distribuce jejich filmu má smysl.

Technické zajištění filmové distribuce se samozřejmě zcela proměnilo. Místo filmových kopií se vyrábí DCP (digital cinema package), konečný souborový blok dat, který je dodáván kinům. V této souvislosti stojí za připomenutí, že základní DCI standard sleduje dvě rovnocenná hlediska — kvalitu a ochranu před zneužitím. Vlastní DCP představuje onu kvalitu, ovšem podle DCI standardu se dodává kinům v zakódované podobě a následně dostávají KDM (key delivery message) „klíč“, který slouží k odkódování filmu pro specifický server, projektor a vymezený čas. Bez správného klíče nelze DCP v kině přehrát. Celá řada menších a alternativních nezávislých filmů je přitom do kin distribuovaná na DCP v otevřeném formátu a lze je přehrát bez klíče. To technické náklady snižuje a zjednodušuje logistiku, ale tento postup neodpovídá DCI standardům. Samozřejmě musíme při technickém zajištění počítat s možností výroby a distribuce dalších formátů (IMAX, 4DX, MP4, Blu-ray, DVD a zvukové formáty 5.1, 7.1, Auro a Atmos). Zahraniční film je samozřejmě nezbytné vybavit titulky nebo českou verzí. Vybavení filmu dabingem je pro digitální formát levnější, než tomu bylo v době 35mm kopií. Když bylo v roce 2008 vydáno 23 filmů s dabingem, byl to nejvyšší počet od počátku tisíciletí. Z nástupem digitální technologie se tento počet rychle zvedl ke třiceti, v roce 2014 to bylo již 41 a v roce 2015 42. V minulém roce bylo dokonce 54 zahraničních filmů pro kina vybaveno českou verzí.

K proměně marketingu by v posledním desetiletí nepochybně došlo, i kdybychom stále filmy uváděli v analogové podobě. Marketingová komunikace je dnes přesněji cílená, výrazně využívá sociální sítě, doprava reklamních spotů do kin i médií je elektronická a mohou být uváděny variabilněji, než tomu bylo dříve. Projekce před filmem v sále je stále funkční, ale již je to jen jedna z mnoha cest. Filmy jsou distribuovány od premiéry daleko šířeji, než tomu bylo v analogové době, ale jejich život v kinech je výrazně kratší. I to má na proměnu marketingové komunikace výrazný vliv.

Logistika fungování filmové distribuce je nepochybně náročnější a složitější, než tomu bylo dříve, kdy kina obíhala pár filmových kopií. Dnes existují stovky nosičů s rozdílnými

technickými parametry a pro distributora i pracovníky kin je někdy velmi složité zajistit, aby vše bylo včas a v potřebné kvalitě připraveno k uvedení filmu. Trailery kina dostávají online, ale filmy zatím stále putují na pevných nosičích z kina do kina. Satelitní distribuce, která je v některých zemích využívána, je v našich podmínkách výrazně dražší a k posílání celých filmů po síti nejsou zatím dostatečné kapacity, i když to zřejmě je perspektiva dalších let. Také je pravdou, že řada promítačů byla dříve schopna v případě poruchy zajistit opravy svých mechanických zařízení, dnes při případné poruše elektronického zařízení projektoru nebo serveru je situace daleko složitější. Vytvoření základních nezbytných materiálů pro uvedení v kinech se výrazně zlevnilo, vlastní zajištění technologického procesu distribuce však je logisticky náročnější i dražší.

Obchodní vztahy mezi distributory a provozovateli kin se vlivem digitální distribuce výrazně proměnily. Největší síť multiplexů, které zajišťovaly přechod na digitální distribuci z vlastních distribučních prostředků na základě celosvětové dohody, uplatňovaly k financování systém VPF (virtual print fee), který znamená, že významná část nákladů na technologickou proměnu přechází na distributory a jejich prostřednictvím na producenty filmů. Distributor pak platí poplatek za umístění filmu v takovémto multiplexu v rozsahu odpovídajícím počtu klasických kopií, které by na realizované nasazení byly potřebné. Na základě této skutečnosti se uvádění méně atraktivních filmů v takovýchto komplexech stává nevýhodné. Systém VPF je v současné době již na ústupu, protože podmínky splacení nákladů se postupně naplňují. Přesto ještě existuje a v následujících letech zřejmě bude jeho úplné ukončení předmětem mnoha diskuzí o vzájemném vztahu provozovatelů velkých sítí kin, distributorů, producentů a provozovatelů jiných platforem šíření filmů k individuální spotřebě. Velké množství digitalizovaných klasických kin je v České republice nepochybnou výhodou. Ekonomické bariéry v počtu vyráběných kopií, kdy tato kina musela čekat, až se kopie uvolní z multiplexu nebo jiného kina a často uváděla filmy s velkým zpožděním od premiéry, jsou historií. Dříve i nejméně úspěšnější filmy startovaly maximálně ve 30–40 kinech, dnes jsou filmy, které otevírají svou distribuční cestu ve více než 200 sálech. Zde pak docházíme k té nejpodstatnější změně přechodu z analogové na digitální filmovou distribuci. Dříve měl distributor pár kopií a celá řada kin usilovala o to, uvádět je co nejdříve. Poptávka v tomto obchodním vztahu výrazně převyšovala nabídku. Dnes je tomu přesně naopak. Kino si prakticky může vybrat jakýkoli film, který je aktuálně na trhu, přičemž jejich počet, jak jsem již uvedl, roste, a navíc může využívat i alternativní obsah. Nabídka na distribučním trhu jednoznačně převyšuje poptávku. Když situaci zhodnotím z obecně ekonomického hlediska, filmový distributor je vlastně obchodní zástupce prodávající zboží/film a jeho role je daleko významnější v situaci, kdy na trhu převažuje nabídka nad poptávkou než naopak. Na počátku digitalizace se navíc výrazně zhoršila pozice menších a umělecky náročnějších filmů. Nejen vlastní zaměření, ale i systém VPF jim komplikoval cestu do multiplexů. Celá řada regionálních kin, oslněna novými možnostmi a často i pod vlivem radnice, která financovala digitalizaci, podlehla představě, že nejlepší je uvádět stejné premiéry jako v multiplexech. Tato situace se našťastí vyrovnává a otevřenost kin vůči kvalitnějším, ale méně komerčním filmům je již dnes větší. Distributor musí dokázat přesvědčit provozovatele kina, že právě jeho film je dobré divákům nabídnout a pomoci mu film představit divákům odpovídajícím způsobem.

G/ Kdo že jsou ti distributoři?

Ve sledovaných deseti letech uvedlo do kin alespoň jeden film 86 distributorů. Jejich počet rostl srovnatelně s počtem nabízených filmů. Ještě v roce 2007 uvedlo do premiéry svůj film 20 distributorů, od roku 2010 do roku 2015 se tento počet posouval od 25 k 30 distributorům a v roce 2016 alespoň jednu novou premiéru nabídlo kinům 41 distributorů.

Nejsilnějším distributorem v tomto desetiletí byl Falcon a. s. založený v roce 1994 Pavlem Vodičkou, který byl po celou sledovanou dobu jeho jediným akcionářem a jehož management představují Jan Bradáč a Svatava Peschková. Hlavní devizou společnosti je její stabilita. Nejúspěšnějším distributorem byl Falcon jen v letech 2007 a 2013, ale v osmi zbývajících letech držel druhou pozici. Po celou dobu Falcon na českém trhu zastupuje společnost Walt Disney a Sony a zároveň je aktivním distributorem českých filmů, u nichž často vystupuje i jako koproducent. Orientuje se více na komerční produkt, ale ve výjimečných případech vydává i náročněji orientované filmy. Jde o jediného stabilního distributora, který nemá vlastní akvizici zahraničních nezávislých filmů. Na druhé straně je ovšem Pavel Vodička zároveň 50% vlastníkem společnosti CineStar s. r. o.

Druhé místo mezi distributory zaujala společnost Bontonfilm a. s., která byla na druhém místě v roce 2007 a nejúspěšnějším distributorem v letech 2008 až 2012. Na počátku sledovaného období byla jediným vlastníkem společnost Bonton Film Entertainment a. s., která vznikla v roce 2003 rozpadem původního Bontonu. V roce 2010 se mateřská a dceřiná společnost sloučily a 16. srpna 2011 se vlastníkem nového Bontonfilmu stala nizozemská společnost CME Media Pro, provázaná i na vlastnictví televize Nova. Exekutivním ředitelem společnosti byl Ladislav Hrabě, kterého v polovině roku 2012 vystřídal Martin Palán. Koncem roku 2012 zároveň Bontonfilm opustili dva klíčoví manažeři Aleš Danielis a Marek Jeníček. 24. dubna 2014 CME Media Pro Distribution, která vlastnila společnost od 23. června 2012, prodala Bontonfilm a. s. společnosti Redbloom s. r. o. jejímž jediným společníkem a jednatelem je výkonný ředitel a nyní tedy i majitel společnosti Bontonfilm Martin Palán. Bontonfilm zastupoval do března roku 2013 v oblasti klasické distribuce společnosti Universal, Paramount a 20th Century Fox. Bontonfilm byl a do dnešního dne je zástupce společností Universal, 20th Century Fox a Sony pro oblast distribuce nosičů audiovizuálních záznamů. Bontonfilm dnes pokrývá v této oblasti okolo 50 % trhu a je aktivní i v jiných zemích. V klasické filmové distribuci nabízí jen omezené množství českých a nezávislých filmů.

Na třetí místo se dostal Cinemart a. s., který byl v roce 2013 mezi distributory na druhém místě a od roku 2014 zaujímá vedoucí pozici. Vznikl transformací Lucernafilmu a do roku 2013 byl artově orientovaným distributorem, který zároveň uváděl české filmy. V první polovině sledovaného období byli v představenstvu společnosti Aleš Tříška, Jan Jíra a Zdeněk Svěrák. Od 21. března 2014 funguje představenstvo ve složení Aleš Tříška, Aleš Danielis a Marek Jeníček. Od března roku 2013 Cinemart získal obchodní zastoupení společností Universal, Paramount a 20th Century Fox. Cinemart dnes nabízí nejširší portfolio filmů a svoji vizi staví na tezi „V naší nabídce si vybere každý“. Vedle zastupování zmíněných tří studií uvádí české filmy, přičemž na některých se koprodukčně spolupodílí, a nakupuje nezávislé filmy. Přitom ve své nabídce má klasické komerční i umělecky náročnější tituly ze všech zmíněných zdrojů.

Čtvrté místo mezi distributory za sledovaných deset let zaujímá již zmíněná společnost Warner Bros. Entertainment, která distribuovala filmy mateřské společnosti a svoji distribuční činnost ukončila 7. dubna 2015. Po celé sledované období byla její exekutivní ředitelkou Dana Janovská. Od roku 2009 do roku 2014 zaujímal tato společnost třetí místo na trhu.

Páté místo zaujímá distribuční label Bioscop. Bioscop a. s. byla distribuční společnost založená 11. června 2001, ale již 2. října 2006 zanikla sloučením se sesterskou společností Magic Box a. s. Magic Box a. s. pak zanikl 1. října 2012 sloučením s mateřskou společností AQS a. s., která je dnes distributorem a pokrývá obě původní značky. Label Bioscop reprezentuje klasickou filmovou distribuci a Magic Box distribuci nosičů audiovizuálních záznamů. Magic Box zastupuje studia Paramount, Warner a Disney a představuje stejně jako Bontonfilm skoro polovinu aktuálního trhu. Pod labellem Bioscop vydává AQS celou řadu domácích filmů a nakupuje nezávislé zahraniční filmy, jeho důraz je zaměřen zejména na komerční oblast kinematografie. Představenstvo společnosti AQS představují po sledované období Robert Schaffer, Andrea Metcalfe a Ivana Vejdělková. Bioscop byl třetím nejlepším distributorem v roce 2007 a aktuálně má k této pozici nakročeno i v letošním roce.

Na šestém místě je společnost Hollywood C.E. s. r. o., která sice ještě formálně existuje, ale poslední film vydala v roce 2014. Do 5. února 2014 byla ve 100% vlastnictví Igora Konyukova. Jeho podíl byl postupně omezován a ztratil jej 27. května 2016. Obdobná situace se týká i sesterské společnosti 35 mm s. r. o. (12. místo ve sledovaném období), kterou Igor Konyukov vlastnil společně s Martinou Sejkovou do října 2015. Tato společnost vydala poslední film počátkem roku 2015. Obě společnosti se specializovaly na nákup nezávislých zahraničních filmů, přičemž Hollywood C.E. se orientoval více komerčně a 35 mm více alternativně. V roce 2015 pak „na rozvalinách Hollywoodu“ vznikly dvě nové společnosti. Dne 7. ledna 2015 Bohemian Motion Pictures a. s. (16. místo), jehož exekutivní představitelkou je Ester Honysová a akcionářem kyperská společnost Ergoapex Limited. Dne 9. ledna 2015 Indigo Film s. r. o. Igora Konyukova (21. místo). Zatímco Bohemian Motion Pictures má ovšem značné ambice v domácí produkci i nákupu nezávislých zahraničních filmů, Indigo Film po rozjezdu v roce 2015 vydalo v roce 2016 jediný film.

Sedmé místo zaujímá společnost Freeman Entertainment s. r. o., která vznikla 16. února 2015 a 24. března 2017 se přejmenovala na Vertical Entertainment s. r. o. Dne 7. dubna 2015 tato společnost převzala obchodní zastoupení studia Warner Bros. Zároveň nakupuje práva největších komerčně orientovaných nezávislých společností pro více zemí střední a východní Evropy, kde má své zastoupení. Je vlastněna maltskou společností Freeman Media Limited (od 15. února 2017 Vertical). Jednatelem je Anca Sorina Truta, která byla do roku 2014 i představitelkou společnosti CME Media Pro Distribution. Exekutivním ředitelem společnosti v České republice je Radovan Čech. V roce 2016 již byla společnost Freeman třetím nejúspěšnějším distributorem v ČR.

Osmé místo podle UFD kumuluje výsledky dvou distribučních společností, které spojuje osoba jediného společníka a jednatele Ivana Hronce. SPI International Czech Republic s. r. o. založil 25. dubna 2001 a tato společnost byla v distribuci aktivní do 30. září 2010, kdy její aktivity převzala společnost Film Europe s. r. o. Tu Ivan Hronec založil 25. června 2009 a do distribuce vstoupila první premiérou 5. listopadu 2009. Společnost SPI, kterou na našem území Ivan Hronec reprezentoval, byla franšíza mezinárodní společnosti, která

nakupovala pro více zemí komerční nezávislé filmy. V roce 2008 byla česká SPI dokonce třetí nejúspěšnější distribuční společností na trhu. Film Europe se orientuje na evropské nezávislé filmy, vedle distribuce do kin je aktivní i na televizním trhu. V posledních letech se vyznačuje vydáváním velkého množství filmů a organizováním speciálních filmových přehlídek, jako je Be2Can, Scandi atd.

Deváté místo mezi distributory zaujímá společnost Aerofilms s. r. o. Společnost vznikla pod jiným názvem 27. května 2004, ale jako Aerofilms existuje od 15. prosince 2005 a do distribuce vstoupila první premiérou 12. ledna 2006. Vlastnické vztahy se ve společnosti v průběhu sledované doby proměňovaly, v celém období ale byli spolumajiteli a jednatelem společnosti Ivo Andrle a Petr Jirásek. Společnost je personálně propojena se společnostmi provozujícími pražská kina Světozor, Aero, Oko, brněnskou Scalu a hradecké Bio Centrál. Akviziční strategie společnosti se opírá o tři základní zdroje. Aerofilms je nejsilnější společnost v oblasti šíření alternativního obsahu do kin, zejména spolupráce s Metropolitní operou New York je velmi úspěšná. Za zmínku v této souvislosti stojí i velmi úspěšný přenos představení Divadla Jára Cimrmana *České nebe*. Alternativní obsah představuje více než 50 % obrátu distribuční nabídky společnosti. Druhým pilířem je distribuce úspěšných českých dokumentárních filmů. Třetím nákup nezávislých zahraničních filmů, které bychom z mezinárodního hlediska označili za upscale, jde o kvalitní filmy, které nejsou vysloveně umělecky náročné, ale ani přímočaře komerční.

Desáté místo zaujímá společnost Forum Film Czech s. r. o., která byla založena 3. června 2008 nizozemskou společností Cinema City International pod jiným názvem a na Forum přejmenována 29. prosince 2010. Aktivní distribuci v ČR zahájila 21. června 2012 uvedením prvního filmu. Od roku 2013 je vlastníkem nizozemská společnost Cinema City Holding a od roku 2014 zde má kontrolní procento britská společnost Cineworld Group PLC. Ačkoli propojení s provozováním kin jsem zmiňoval již u Falconu a Aerofilms a také Cinemart provozuje v Praze dvě kina s třemi sály, toto je první distribuční společnost, která vznikla jako vedlejší produkt velké mezinárodní sítě multiplexů. Její distribuční strategie je orientována výhradně na zahraniční nezávislé komerční filmy. V roce 2015 se tato společnost dokonce dostala na třetí místo mezi českými distributory. Exekutivně je tato společnost řízena ze Slovenska Andreou Baisovou.

Není to ovšem první případ, kdy distribuční společnost vznikla jako vedlejší produkt provozovatelské aktivity. Palace Cinemas Czech s. r. o. provozovalo od roku 2006 do roku 2011 svůj distribuční label Palace Pictures (13. místo ve sledovaném období). APK Cinema Service s. r. o. (24. místo) je dokonce zřízeno Asociací provozovatelů kin a v současné době se zabývá zejména alternativním obsahem.

Popis distributorů podle pořadí bych chtěl zakončit 11. místem. Společnost A-Company Czech s. r. o., která byla založena a fungovala od 6. října 2011 do 1. ledna 2014 jako EEAP Film Distribution CZ-SK s. r. o., je totiž poslední společností, jejíž podíl na výsledcích sledovaného období překročil 1 %. Jde o dceřinou společnost německé A-Company a jediným jednatelem po celé sledované období je Christine Daoudová.

Nejúspěšnějších jedenáct distribučních společností kumulovalo za sledovaných deset let 93,4 % filmových představení, 95,2 % návštěvnosti kin a 96,1 % jejich tržeb. Některé další společnosti jsem zmínil jako doplněk k předcházejícím společnostem. Chtěl bych konstatovat, že ze zmíněných 86 distribučních společností jich 39 vydalo jediný film a dal-

ších 11 společností vydalo za sledovaných deset let filmy dva. Přesto považují za vhodné závěrem této podkapitoly upozornit ještě na několik dalších společností. Jde o společnosti s menším podílem, které však v určitém směru rozšiřují variabilitu distribuční nabídky.

Společnosti soustřeďující se v nabídce na umělecky náročné filmy jsou především Asociace českých filmových klubů z. s. (17. místo), která funguje v různých právních formách již od 30. října 1990. Aktuálně je statutárním zástupcem Radana Korená. AČFK pořádá pravidelné Letní filmové školy a obohacuje distribuční nabídku zejména o filmovou klasiku. Film Distribution Artcam s. r. o. (19. místo) byla založena 4. září 2000 a po celou sledovanou dobu ji vlastnil Philippe Benkemoun. Ve své nabídce se orientovala zejména na francouzské produkční nebo koprodukční projekty uměleckého charakteru. Národní filmový archiv (25. místo) je příspěvkovou organizací zřízenou MK ČR. V prvním období byl jeho ředitelem Vladimír Opěla, odvolaný ministrem Jiřím Besserem za poněkud nejasných okolností. Za jeho působení NFA doplňoval nabídku filmových klubů nákupem výrazných uměleckých filmů. Od roku 2011 je ředitelem Michal Bregant. Dne 23. 5. 2014 uzavřel Státní fond kinematografie s NFA licenční smlouvu k užití československých filmů, u nichž práva výrobce vykonává fond. Původní držitel licence Bontonfilm však mohl uzavírat podlicenční smlouvy až do konce roku 2014. Poslední zahraniční akvizici uvedl NFA v září 2012, nadále se soustřeďuje již jen na distribuci českých filmů z archivního fondu, jejich digitalizaci a následná obnovená uvedení.

České zastoupení maďarské společnosti Pannonia Entertainment (22. místo) je v české distribuci aktivní od října 2015 a je po Aerofilms druhým nejsilnějším dodavatelem alternativního obsahu kinům, zároveň nabízí i příležitostné projekce speciálních dokumentů a kultovních komerčních filmů. Jejím exekutivním představitelem v ČR je Adam Švancar. Společnost Atlantis Entertainment CZ (29. místo) vydávala od roku 2007 do roku 2010 řadu alternativních filmů, pak přerušila aktivity a v roce 2016 se vrátila se sérií hudebních dokumentů na pomezí klasického filmu a alternativního kontentu. Pozoruhodnou sérii 16 filmů, mezi nimiž dominovaly české a slovenské dokumentární filmy, vydala v rozmezí let 2011–2014 společnost Verbascum Imago s. r. o. (30. místo) Richarda Němce. Poslední společnost, kterou bych chtěl v této souvislosti zmínit je Xtreme Cinemas s. r. o. (33. místo) Jana Konopáska, která vydávala filmy mezi roky 2009 a 2014. Majitel je aktivní hlavně v oblasti digitální technologie a právě na podporu těchto aktivit uvedl již v roce 2009 čtyři filmy ve stereoskopické digitální verzi.

H/ Provozovatelé kin jsou jádrem změny

Rozhodující část přechodu analogové distribuce na digitální se skutečně odehrála v kině. Právě provozovatelé kin museli mít odvahu změnu realizovat a rozhodně dnes můžeme konstatovat, že ti odváží na tom vydělali. Na začátku cesty bylo v roce 2007 v České republice 19 multiplexů se 161 sály a pěti provozovateli, s podílem 74,8 % tržeb. Nejúspěšnější společností byla Palace Cinemas, před společností CineStar, přičemž obě provozovaly po šesti multiplexech. Třetí místo držela společnost Cinema City se čtyřmi objekty, Village Cinemas provozoval dva multiplexy v Praze a šest sálů v Ládví mezi provozovatele multikin přiřadilo Intersonic. Rok 2007 byl rokem očekávání a žádný nový

komplex se neotevřel. V roce 2008 se ovšem počet multikin zvýšil o pět. Tři multikina otevřela společnost CineStar v Mladé Boleslavi, Jihlavě a Liberci, vzniklo nezávislé multikino jako součást obchodního centra Golden Apple v centru Zlína a Cinema City otevřelo Plzeň Plaza. Na druhé straně ovšem na sklonku roku 3. prosince 2008 byl ukončen provoz neúspěšného multikina v pražském nákupním centru Novodvorská. V průběhu roku tedy bylo v provozu 24 multikin a jejich podíl na tržbách kin se zvedl na 77,2 %.

15. ledna 2009 otevřelo Cinema City AFI Palace Pardubice, ale protože na konci předcházejícího roku byla zavřena Novodvorská, celkový počet multikin se nezměnil, nicméně multiplexy kumulovaly největší podíl tržeb za celé sledované období 79,8 %. Dne 31. prosince 2009 ukončila své aktivity v České republice společnost Village Cinemas a oba jejich multiplexy v Praze získala společnost CineStar, která dosud provozovala kina pouze v regionech, a takto se dostala i k pražskému publiku. V roce 2010 uvedlo do provozu dvě nová multikina Palace Cinemas: 29. dubna Forum v Ústí nad Labem a 23. září Forum v Liberci. V provozu tedy bylo 26 komplexů s 206 sálů, vzhledem k rozvoji digitalizace klasických kin ovšem jejich tržní podíl nepatrně poklesl na 78,6 %. Nejsilnějším provozovatelem se díky akvizici stal CineStar s 33,2 %, Palace Cinemas držel 25,8 % trhu, Cinema City 16,2 %. Na konci roku se odehrála druhá velmi podstatná změna vlastnické struktury, protože vlastník Cinema City získal Palace Cinemas. Od roku 2011 se tedy rozhodující část multiplexů v České republice koncentrovala do rukou dvou společností. Počet multiplexů i sálů se však v roce 2011 neměnil, veškerá iniciativa se soustředila na digitalizaci. V průběhu roku vzrostl počet digitalizovaných sálů v multiplexech z 62 na 191. Rostl však i počet digitalizovaných klasických kin a podíl multiplexů klesl na 75,3 %, 39,4 % kumuloval Cinema City a 33 % CineStar.

Na počátku roku 2012 zaniklo jako multikino Ládví, protože nebylo schopné zafinancovat digitalizaci dalších sálů, a pokračovalo v provozu jako klasické dvousálové kino. Zároveň byly otevřeny dva nové komplexy. 21. března otevřelo Cinema City multiplex Nová Karolína v Ostravě a 14. listopadu CineStar v Obchodním centru Breda v Opavě. Dne 31. března sice ukončilo Cinema City provoz multiplexu Park Hostivař, ale rychle se našel nový provozovatel, společnost Premiere Cinemas, která objekt rekonstruovala a obnovený multiplex Park Hostivař zahájil provoz již 24. června téhož roku. Významnou skutečností bylo, že v průběhu roku 2012 byla dokončena kompletní digitalizace multikin. Na konci roku bylo v provozu 27 multikin s 214 plně digitalizovanými sálů, z nichž 98 mělo i zařízení na 3D projekci. Podíl multiplexů v roce 2012 nepatrně narostl na 75,9 %.

Dne 23. března 2013 byl otevřen nový multiplex v rámci obchodního centra Černý most, nahradil původní komplex, který zde již společnost CineStar provozovala. Nově se rozvíjející Premiere Cinemas otevřela 17. října 2013 multiplex Šantovka v Olomouci a 13. března 2014 Multikino Galerie Teplice. Cinema City ještě 10. dubna 2015 rozšířilo provoz multikina v Letňanech na 12 sálů z původních osmi. Mnoho změn se tedy v síti multiplexů za poslední tři roky neodehrálo. Celkový počet multikin je 29 již od roku 2014 a počet sálů se ustálil na 229 v roce 2015. Samozřejmě všechny jsou digitální v DCI standardu. Podíl multiplexů na tržbách se však od roku 2013 snížil z 76,5 % na 72,1 % v roce 2016, přičemž podíl na návštěvnosti byl jen 65,4 %.

Aktuálně je největším provozovatelem Cinema City Czech s. r. o., která byla založena již 25. dubna 2001 jako I.T. Czech cinemas s. r. o. a na Cinema City byla přejmenována 29. led-

na 2008. Ve sledovaném období se stala nástupnickou organizací společností Kino 2005 a.s. (původní provozovatel kina Galaxie) 24. října 2007 a Palace Cinemas Czech s.r.o. 29. září 2011. Do 12. srpna 2012 byla ve 100% vlastnictví nizozemské společnosti pod kontrolou rodiny Greidingerů. Dědeček stávajícího nejvyššího představitele společnosti Moshe Greidinger otevřel své první kino v Haifě v roce 1931. V roce 2014 došlo k propojení Cinema City Holding B.V. s britskou společností Cineworld Group PLC, která od 12. srpna 2014 drží 1 % české společnosti. Moshe (Mookie) Greidinger je od února CEO Cineworld, druhého největšího provozovatele kin v Evropě s 2 049 sálů v 221 kinech v 9 zemích. V České republice ke konci roku 2016 provozovali 116 sálů v 13 multiplexech s podílem 37,9 % na tržbách a 33,2 % na návštěvnosti kin.

Druhé místo zaujímá CineStar s.r.o. založená 29. ledna 2001 rovnocenným podílem Pavlem Vodičkou a nizozemskou společností CineStar International B.V. a v této formě existovala po celé sledované období, jen 14. června 2010 se formálně stala nástupnickou organizací zaniklé Village Cinemas Czech Republic s.r.o. Ke konci roku 2016 provozoval CineStar 90 sálů ve 12 multikinech s podílem 27,7 % na tržbách a 26,2 % na návštěvnosti kin.

Na třetí místo se prosadila Premiere Cinemas Czech s.r.o. založená jako CEC Development Czech 16. prosince 2011 Davidem Horáčkem. Na Premiere Cinemas byla přejmenována 25. září 2012 a zároveň přešel 50% podíl na Davida Jelinka. Oba společníci a jednatele byli původně v exekutivě zaniklé společnosti Palace Cinemas. Ke konci roku 2016 provozovalo Premiere Cinemas 18 sálů ve třech komplexech s podílem 4,3 % na tržbách a 4,2 % na návštěvnosti kin.

Čtvrtým nejsilnějším provozovatelem je Golden Apple Cinema a.s. založená 2. března 2007, která je pod kontrolou rodiny Sokolových a provozuje šestisálové multikino a jedno klasické kino ve Zlíně s podílem 2,3 % na tržbách a 2,1 % na návštěvnosti kin v roce 2016.

Je zřejmé, že provozovatelé multikin jsou nejsilnějšími subjekty na trhu, přesto jsem již několikrát uvedl, že podíl klasických kin na celkovém obratu filmové distribuce stoupá. Jednosálová kina jsou v České republice tak silná díky historickému napojení na lokální úřady, které je dlouhodobě podporují. Na druhé straně ovšem právě z toho důvodu je jejich provozování roztržštěné. A drtivá většina provozovatelů klasických kin spravuje většinou jedno nebo dvě kina. Na pátém a šestém místě tak jsou provozovatelé dvou nejúspěšnějších pražských dvousálových kin Světozor a Lucerna. Světozor je dvousálovým kinem po celé sledované období, Lucerna otevřela druhý sál až 9. ledna 2014. Je pozoruhodné, že Světozor byl devět ze sledovaných deseti let nejúspěšnějším klasickým kinem, zatímco Lucerna držela zpočátku třetí a od roku 2010 druhé místo. Po otevření druhého sálu se však začala rychle dotahovat, v roce 2015 se dostala na první místo v návštěvnosti a v roce 2016 poprvé i v tržbách. Provozovatelem kina Lucerna je Lucerna — Barrandov spol. s r.o., založená již 12. listopadu 1991, s jedinou společnicí a jednatelkou Dagmar Havlovou.

Při představení distributora Aerofilms jsem se již zmínil o propojení pěti úzce spolupracujících kin, která však mají rozdílné provozovatele. Kino Světozor provozuje Union Film s.r.o., založená 31. října 1994, kino Aero provozuje Společnost pro podporu a rozvoj kina Aero z.s., založená 31. prosince 1997, Bio Oko provozuje Pro-Okó z.s., která vznikla 9. července 2009, Bio Centrál v Hradci Králové provozuje Centrální kino s.r.o., založená

25. října 2012, a konečně brněnské kino Scala provozuje Aeropolis s.r.o., založená 28. srpna 2013. Kino Aero se stejně jako Světozor mezi nejlepšími deseti kiny udrželo po celou sledovanou dobu a celkově bylo třetím nejúspěšnějším klasickým kinem. Pokud budeme toto seskupení sledovat jako celek, v roce 2016 šlo o pět kin se sedmi sály s podílem 2,3 % na tržbách a 2,8 % v návštěvnosti.

Nejúspěšnějším klasickým mimopražským kinem bylo kino Oko v Šumperku, čtvrté a poslední kino, které se v Top 10 klasických kin udrželo nepřetržitě celých deset let. Páté místo drží již zmiňované pražské Bio Oko, na šestém místě je kino Máj z Litoměřic, sedmé je dvousálové kino Svět ze Znojma, osmé také dvousálové kolínské Kino 99, devátý děčínský Sněžník a Top 10 uzavírá kino Crystal z České Lípy.

Abychom výrazněji posoudili vliv digitalizace a schopnost využít jejich výhod, seřadil jsem klasická kina do Top 10 i za druhou polovinu sledovaného období od roku 2012 do roku 2016. Pět nejúspěšnějších kin zůstalo stejných, jen Bio Oko se posunulo z pátého na třetí místo. Nejvýznamnější posun zaznamenalo nové digitální dvousálové kino Svět z Chomutova, kino Hutník z Kladna a do Top 10 se posunulo i kino Svět z Loun. Jinak je zajímavé, že mezi nejlepšími klasickými kiny nedošlo k radikálním změnám, jen nárůstem celkového podílu klasických kin došlo k zvýšení konkurence. Samozřejmě ztrátu znamenala některá kina v městech, kde byly otevřeny nové multiplexy, ale ani to nemusí být při kvalitní dramaturgii zcela likvidační. V principu se ukazuje, že nejlepší provozovatelé kin dokázali využít možnosti digitální projekce k zvýšení zájmu o své kino i udržet komerčně i umělecky přitažlivou a pro různé divácké skupiny dobře čitelnou dramaturgii.

I/ Eventová distribuce

Základem klasické filmové distribuce je samozřejmě promítání filmů v kinech, ale vedle běžné distribuce existuje mnoho dalších příležitostí, jak se setkat s nejrůznějšími filmy a navštívit jejich veřejné projekce. V posledních letech se těmto akcím začalo říkat eventové projekce. Jejich základem jsou nejrůznější filmové festivaly a přehlídky. V minulosti jsem četl i názory, že tyto typy akcí škodí klasické filmové distribuci. Tento názor musím zásadně odmítnout. Specializované filmové festivaly a přehlídky rozšiřují distribuční nabídku způsobem, kterého by klasická distribuce bez jejich existence nebyla schopna. Je samozřejmě pravdou, že může být na festivalu uveden film, a dokonce zde dostat diváckou cenu a pak, když se promítá v běžné distribuci, je o něj velmi nízký zájem. To ovšem není chyba festivalu, spíše naopak. Na festivalech a přehlídkách se schází publikum, které očekává určité typy filmů, právě tyto eventové akce jim umožní na jednom místě v přesně vymezenou dobu zhlédnout tituly, které je zajímají. Zároveň je potřeba si uvědomit, že oficiální distribuční statistiky uvádějí počty představení, diváků, tržby kin a také počet premiér filmů, ale zahrnují jen velmi malou část těchto eventových akcí. Ve skutečnosti tedy lze přepokládat, že počet diváků, kteří navštíví v průběhu roku nejrůznější veřejné projekce filmů, je znatelně vyšší. Odvážil bych se počet návštěvníků eventových akcí, kteří nejsou zahrnuti ve standardních distribučních výsledcích, odhadnout na 300 až 500 tisíc ročně. Digitální technologie samozřejmě učinila tyto speciální projekce dostupnější. Většina větších festivalů sice respektuje technologii standardu DCI, ale zároveň celá řada

projekcí využívá i technologii E-cinema. Eventová distribuce je navíc často i podporována SFK, MK ČR, regiony, městy a také z programu Media.

Jádrem jsou velké filmové festivaly. Nejvýznamnější pozici mezi nimi má MFF v Karlových Varech. Jeho nepopíratelnou výhodou, kterou oceňuje i řada zahraničních návštěvníků, nejsou sponzorské recepcce, ale obrovský zájem mladých diváků a naplněné projekce filmů, které by v běžné distribuci často počítaly diváky na prstech. Mezi tradiční a divácky přitažlivé akce patří Mezinárodní festival pro děti a mládež ve Zlíně, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, MFF Praha FebioFest, Festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden Svět, Ostrava Kamera Oko, Letní filmová škola AČFK v Uherském Hradišti, AFO Olomouc, Finále Plzeň. Samozřejmě u některých festivalů došlo k proměně jejich dramaturgie či organizátorů. Anifest se přestěhoval z Třeboně do Teplic, aby tam zanikl, ale v Třeboni pokračuje úspěšně dál jako Anifilm. Objevily se nové akce z iniciativy FilmEurope, jako Be2Can, Crème de la Crème či Scandi. V Praze, ale často i v dalších městech se odehrávají přehlídky nejružnějších národních kinematografií. Nejde jen o filmové festivaly a přehlídky s celostátním ohlasem. V kinech probíhá celá řada jednotlivých eventových projekcí či regionálních přehlídek nejružnějšího charakteru, ať již jde o žánrovou, tematickou, historickou nebo technickou specifikaci. Odehrávají se speciální projekce krátkých, odborných, studentských, ale i reklamních filmů.

Pokud pojmem veřejné projekce bez omezení klasickými kiny, můžeme do našeho systému zahrnout i nejružnější performance nebo výstavy, jejichž součástí jsou dnes velmi často projekce filmů nebo audiovizuální prezentace vytvořené speciálně pro daný účel. Fanoušci navštěvují své filmy v kostýmech nebo v rámci připravené hry hledají místo, kde se bude promítat. Svá díla nabízejí na setkáních s příznivci youtubeři. Tyto akce již stojí mimo klasickou filmovou distribuci, ale chtěl jsem na ně upozornit, aby bylo jasné, jak se prezentace audiovizuálních děl v posledních letech prostřednictvím digitální technologie rozběhla do světa.

J/ Shrnutí a výhled

Je nepochybné, že v digitálním prostředí neustále roste celý propojený a vzájemně bojující systém šíření k individuální spotřebě, zároveň je i častější veřejné sdílení audiovizuálních děl v prostorách kin i mimo ně. A mnoho forem má právě onen cenný charakter vzájemně sdíleného uměleckého zážitku. Jádrem „cinematic rights“ jsou ovšem klasická kina. První otázkou je, jaké další technologické změny lze očekávat v následujících letech. Klasickou projekci nahrazují laserové promítací přístroje, které se již objevují v E-cinema i D-cinema formátech. Zlepšení světelného toku by podle řady odborníků mělo opětovně pomoci oživit zájem diváků o 3D projekce. Samsung Electronics oznámil v letošním roce otevření prvního DCI kompatibilního LED screen cinema v Koreji. Klasické plátno zde nahrazuje obrazovka, z technologického řetězce tedy poprvé v historii kina odpadá projektor. Technický rozvoj oboru bude nepochybně pokračovat, nemyslím však, že by mělo dojít v dohledné době k technologickému převratu, který by byl srovnatelný s nahrazením analogové projekce. Kina již možná nebudou potřebovat projekční kabiny a před diváky budou místo pláten obrovské obrazovky. Předpokládám, že kina nebudou dostávat DCP

na harddiscích, ale budou si filmy stahovat online. Možná se zjednoduší logistika spojená dnes s digitální distribucí filmů do kin. Nic z výše naznačených změn by ovšem nemělo změnit postavení kina v celém komplexu šíření audiovizuálních záznamů.

Nepochybně bude pokračovat diskuze o exkluzivitě uvedení filmu v kinech a délce windows, které mají jednotlivé typy šíření filmů k dispozici.¹⁵⁾ Již dnes existují filmy, které jsou k dispozici souběžně nebo s velmi malým odstupem pro všechny distribuční cesty. Příjmy z kin u těchto filmů jsou ovšem v drtivé většině velmi malé. Když film stejně nevidí v kině ani 1000 diváků, proč bránit jeho uvolnění k individuální spotřebě. Takové filmy ovšem odmítají uvádět největší sítě kin po celém světě. Komerční filmy, ať již jsou studiové, evropské nebo domácí, ovšem získávají podstatnou část svých výnosů právě z kin. To pochopitelně vede výrobce těchto filmů k opatrnosti vůči úvahám o zrušení časově omezené exkluzivity jejich uvádění v kinech. Na druhé straně ovšem čtyřměsíční odstup od premiéry v kinech, který je aktuálně u nás uplatňován, zřejmě další desetiletí nepřežije. O smysluplnosti a délce windows mezi jednotlivými typy šíření a zejména mezi kiny a individuální spotřebou se vedou diskuze již několik posledních let. Jedním z důvodů úvah o omezení windows je nelegální šíření audiovizuálních záznamů.

Nelegální šíření audiovizuálních záznamů není novinka posledních deseti let, avšak s rozvojem internetu se masově rozrostlo. Někteří to považují za zábavu, jiní na tom vydělávají velké peníze. Zcizování duševního vlastnictví vydávají nelegální platformy za svobodu internetu. A zejména v zemích naší části světa, kde společné vlastnictví bylo výzvou, aby si z něj každý vzal, co potřebuje, a nelegální šíření uměleckých děl bylo bojem proti státní cenзуře, to má ohlas. V zemích, jako je Rusko a Čína, je nelegální šíření audiovizuálních děl tak rozšířené, že bývají uváděny jako příklad toho, že odstupy uvedení jsou stejně zbytečné. Většina filmů v kinech je dnes aktivně uváděna po dobu jednoho až dvou měsíců a pak nastává období, kdy je kina již nepromítají a ostatní formy distribuce ještě nejsou zahájeny. Toto období pak často vytváří živnou půdu nelegální distribuce. Nezákonné šíření audiovizuálních děl po internetu přitom postihuje v první řadě legální poskytovatele VOD, v druhé řadě ostatní formy legálního poskytování audiovizuálních děl k individuální spotřebě, tedy lineární televizní vysílatele a prodejce nosičů. Finanční ztrátu legálních VOD platforem lze odhadnout na cca 70 %. Teprve ve třetí řadě postihuje zcizování filmů klasickou distribucí, zde lze ztrátu tržeb odhadnout někde mezi 10 a 20 %. Někdy se argumentuje i tím, že únik filmu na internet může mít i propagační efekt podporující jeho návštěvu v kině, zejména pokud kvalita zcizené nahrávky je špatná. To je sice pravda, ale propagační efekt je vůči ztrátě mizivý. Z toho vyplývá nezbytná potřeba podpory legálních forem šíření audiovizuálních záznamů a omezení nelegálních cest. To je pro nárůst výnosů nezávislých a domácích výrobců, snížení jejich závislosti na veřejných podporách a tím i svobodnější tvorbu důležitější než jen zkrácení odstavu individuálních forem šíření od premiéry v kinech.

Rozvoj kin samozřejmě souvisí s kvalitou obrazu i zvuku a předpokládám, že rozvoj v obou oblastech v následujících letech pokročí. Rozhodně bude více kin používat Dolby

15) Geoffrey Macnab – Gabriele Niola – Martin Blaney – Elisabet Cabeza – Melanie Goodfellow, Are much shorter theatrical windows around the corner? *Screen Daily*, 2. 1. 2017. Dostupné online: <<https://www.screendaily.com/features/are-much-shorter-theatrical-windows-around-the-corner/5112398.article>>, [cit. 8. 9. 2017].

Atmos a jistě se bude zlepšovat i obraz. Nicméně boj o diváka nesmí být veden jen v potměných sálech. Stále více se hovoří o potřebě získat mladé diváky celkovým přístupem kin. Kino by nemělo zůstat místem, kam přijdete, koupíte si předražené občerstvení a po filmu budete muset prostor kina co nejrychleji opustit. Kino by mělo být prostorem, kam půjdete s přáteli strávit příjemný večer, před promítáním si zahrajete nějaké hry, po promítnutí si v klidu sednete, popovídáte a dáte třeba sklenku. Již dnes je patrné, že kina, která umožňují komplexnější zážitek než jen vlastní projekci, jsou úspěšnější.

Je pravda, že většina dnešních diváků je schopna zorientovat se prostřednictvím internetu, nač jde. Přesto není dobré, když na to provozovatel kina spoléhá. Zejména regionální kina s diferencovanou dramaturgií, kde je prostor pro zábavné komerční hity a jednoduché komedie i náročnější filmy uměleckého charakteru, by měla být schopna své diváky dobře navigovat. Návštěva filmu, který vás zklame, otravuje nebo nudí, může odrazovat od další návštěvy. Diverzifikovaná dramaturgie je přitom dnes jedním z klíčů k úspěchu. Diváků komerčních hitů je sice určité víc, ale rozhodně to nejsou všichni potenciální návštěvníci kin. Když bude provozovatel v dramaturgii na nějakou diváckou skupinu trvale zapomínat, kino ji ztratí. Rozhodně přitom nehrozí, že by provozovatel kina neměl k dispozici dostatečně pestrou nabídku, jen bude podle mě stále důležitější schopnost se v ní orientovat a dokázat program kina dobře sestavit. Eventové projekce v kinech, případně i mimo ně k celkové nabídce veřejných projekcí patří a věřím, že jejich význam nebude klesat.

Ještě jedna významná oblast se v posledních letech rozvíjí a nepochybně se o ní bude v následujícím období ve vztahu k šíření audiovizuálního obsahu hodně hovořit. V rámci letošního CineEurope v Barceloně, které je nejvýznamnějším setkáním provozovatelů kin a distributorů v Evropě, proběhl seminář s názvem: Virtuální realita — hrozba nebo příležitost? Název semináře klade podle mého názoru jednu z nejožehavějších otázek souvisejících s dalším rozvojem šíření audiovizuálních děl. Na tu však dávat jednoznačnou odpověď je opravdu předčasné.

Závěrem bych chtěl konstatovat, že digitalizace klasické filmové distribuce proběhla v České republice obdobně jako ve většině evropských zemí úspěšně a kina z ní vyšla posílena. Své diváky zatím neztrácí, ale šíření audiovizuálních záznamů se dále rozvíjí a kina rozhodně nemohou usnout na vavřínech.

Příloha: Vysvětlení některých užívaných pojmů:

Cinematic Rights jsou práva, která odpovídají klasické distribuční cestě, tedy práva zahrnující veřejné projekce filmů v kinech a obdobných místech.

Distribuční společnosti, provozovatele kin i jednotlivá kina v textu řadím podle dosažených výsledků v hrubých tržbách za celých sledovaných deset let. Tím se může na významné místo dostat i subjekt, který již dnes neexistuje. Hrubá tržba (Gross Box Office) jsou celkové tržby kina za vstupné, čistá tržba (Net Box Office) pak jsou hrubé tržby snížené o DPH, pokud jsou provozovatelé plátcí, poplatek SFK (1 %) a poplatek OSA (0,8 %). Čistá tržba je základem pro dělení výnosu mezi distributora a provozovatele, podíl distributora je licenčním poplatkem a nazývá se půjčovné (Rental) a je stanoven procen-

tem z čisté tržby. V některých případech platí provozovatel licenční poplatek fixní částkou.

Multiplexy respektive multikina jsou vícesálová kina. První kino nesoucí toto označení v Česku byla pražská osmisálová Galaxie otevřená 4. dubna 1996. Za multikina aktuálně v Česku považujeme kina mající čtyři a více sálů. Pojem multiplex je obdobou, ale v mezinárodních přehledech je vždy potřeba sledovat patřičnou definici. Některé přehledy považují za multiplexy pouze multikina s minimálně šesti sály, v některých podkladech dokonce minimálně osmi sály. Za klasická kina pak považují kina s jedním nebo dvěma sály.

Za klasické kino je podle mezinárodních zvyklostí považován provoz, jehož hlavní náplní je veřejné předvádění filmů. V textu čerpám z evidence UFD, která registruje všechna aktivní kina, pro potřeby distributorů, provozovatelů kin i SFK, mimo jiné pro evidenci plátců poplatku. Za stálá kina jsou považována kina, která hrají pravidelně minimálně jedno představení týdně, což je benevolentnější výklad, než je obvyklý. Kromě toho jsou registrována letní kina, provozovatelé mimořádných představení ve víceúčelových sálech i putovní projekce. Definice kina se u nás digitalizací nijak nezměnila.

MPA (Motion Picture Association) v USA funguje jako MPAA (Motion Picture Association of America), vznikla již v roce 1922 a dnes jsou jejími členy: Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC, and Warner Bros. Entertainment Inc. Jde o sdružení šesti největších mezinárodních korporací, někdy jsou označovány jako Majors nebo také hollywoodská studia. NATO (National Association of Theatre Owners) je asociace provozovatelů kin v USA, ale zároveň i v dalších 93 státech světa. Obdobná Evropská asociace se nazývá UNIC (Union Internationale des Cinémas) reprezentující provozovatele z 36 zemí Evropy.

Videodistribuce je pojem, který se začal obecně používat při šíření filmů na videokazetách a přetrvál i po nahrazení videokazet nosičem DVD. V mezinárodním obchodě jsou používány pojmy jako Home video či Home Entertainment.

Videokazety se šířily v různých formátech. U nás nakonec převládla značka VHS (Video home system) od firmy JVC. V počátcích videodistribuce se filmy vydávaly i na značce Video 2000 a Betamax, zkráceně Beta od společnosti Sony. Ta byla sice vytlačena z individuální spotřeby, ale Betacam byl nadále využíván jako nosič záznamů v televizi a postprodukci.

DVD (Digital versatile disc nebo Digital video disc) je nejrozšířenější formát digitálního optického datového nosiče používaného ve videodistribuci.

Blu-ray disk je třetí generací optických disků určených k ukládání digitálních dat. Blu-ray přinesl výrazné zkvalitnění obrazové i zvukové složky nahraného filmu. O svoji pozici v počátku soupeřil se značkou HD DVD, která ovšem neuspěla.

Televizní licenční práva jsou historicky členěna na tři druhy podle finančního vztahu vysílatele a diváka. Pay-per-view je systém, v němž divák platí pouze za film/pořad, na který se dívá. Tento obchodní model byl původně rozšířen zejména v USA a v Evropě užíván sporadicky do příchodu online distribuce. PayTV představuje placenou televizi, kde divák platí za možnost vybraný televizní kanál sledovat bez ohledu na to, jak často jej ve skutečnosti sleduje. U nás to je kupříkladu HBO. Free TV představuje volně šířený televizní program. Z tohoto pohledu je lhostejné, zda jde o veřejnoprávního nebo komerčního televiz-

ního vysílatele. Koncesionářský poplatek je poplatek stanovený státem za užití televizní obrazovky a není považován za platbu televiznímu vysílateli.

Lineární a nelineární nabídka — o lineární a nelineární nabídce se hovoří ve vztahu ke kontinuálnímu televiznímu vysílání, kdy divák, který chce sledovat film, musí akceptovat čas, kdy je vysílán, případně si vysílání nahrát, pokud k tomu má potřebné zařízení. Nelineární nabídka pak představuje soubor audiovizuálních děl, která si zájemce může pustit v čase, který mu vyhovuje. Lineární vysílání přitom již dávno není doménou pouze klasických televizních vysílatelů. IPTV (Internet Protocol television) neboli televize šířené po internetu existují již od roku 2005.

Catch-up TV je rozšíření nabídky klasického lineárního televizního vysílatele o možnost audiovizuální díla, na která má tato práva po určitou dobu, nechat k dispozici pro nelineární zhlédnutí, což může fungovat v systému PayTV i FreeTV, tedy s předplatným, nebo zdarma.

Online šíření audiovizuálních záznamů bývá často souhrnně označováno jako VOD (video on demand). I zde se postupně jednotlivé způsoby rozlišují podle finančního vztahu poskytovatele a diváka. Pay-per-view systém se v online formě šíření také někdy nazývá Demand View. Označení TVOD (transactional video on demand) znamená, že uživatel platí za každé individuální stažení. Existuje možnost audiovizuální dílo zhlédnout, aniž by byl vytvořen záznam (streaming), nebo stáhnout (downloading) k časově omezenému přístupu (DTR — download to rent), nebo stáhnout bez časového mezení (EST — electronic sell-through). Příkladem TVOD služeb je iTunes od Apple. Variantě PayTV odpovídá systém SVOD (subscription video on demand), obvykle s měsíčním pravidelným poplatkem. Tento systém využívá například Netflix a Amazon. FreeTV má v oblasti šíření také několik forem podle způsobu financování platformy poskytující audiovizuální obsah. Příkladem je AVOD (advertising video on demand), který využívá stejně jako komerční televize spojení s reklamou.

Home Media Distribution — jeden z používaných pojmů pro obchod s audiovizuálními záznamy k individuální spotřebě, zahrnující videodistribuci, televizní vysílání i šíření filmu online.

Analogová filmová kopie měla v průběhu historie více formátů. Komerčně se nejvíce prosadil formát 35 mm. 16mm formát, který byl využíván v menších kinech od šedesátých let, a klasická 70mm projekce přestaly být komerčně aktivní počátkem 90. let minulého století. V počátku sledovaného období již byly komerčně využívány jen dva standardní analogové formáty 35 mm a 70mm IMAX verze. Dnes zůstává využívání analogových kopií doménou archivních kin a občasných eventových akcí. Neobvyklým příkladem u nás je uvádění filmu *DUNKERK* v IMAXu z analogové kopie, která umožňuje projekci v rozšířenějším formátu než digitální IMAX s použitím Xenon systému, který je v České republice. Digitální IMAX Laser, který je dnes v zahraničí poměrně obvyklý, již zobrazí plný formát jako původní analog. Dnes již není registrováno žádné stálé kino promítající výhradně z analogových kopií.

DCI (Digital Cinema Initiatives) byla založena členy MPA v březnu roku 2002. DCI specifikace je soubor pravidel, která musí dodržovat kino i film, aby bylo uznáno jako DCI kompatibilní digitální projekce. Po počátečních rozporech je tato specifikace uznávána jako norma téměř na celém světě. Kina, která splňují tuto specifikaci, jsou označována

jako D-cinema, zatímco kina, která také mají digitální projekci, ale nesplňují tuto specifikaci, jsou označována jako E-cinema. E-cinema zpravidla promítají z alternativních zdrojů, jako jsou DVD a Blu-ray, ale také mohou uvádět filmy ve formátu MP4 nebo digitální přenosy online.

DCP (Digital Cinema Package) je digitální datový soubor obsahující film. Tento datový soubor obdrží kino na harddisku, ale možné je i dodání přes satelit nebo po internetu. Podle DCI specifikace musí být DCP kódován a D-cinema je schopno jej přehrát pouze za použití klíče KDM (Key Delivery Message), který dostane zpravidla od distributora e-mailem. KDM obsahuje kód obsahující jedinečnou identifikaci serveru, jedinečnou identifikaci DCI projektoru a zároveň přesnou dobu platnosti. Film lze přehrát pomocí KDM tedy z jediného serveru na jediném projektoru v přesně určenou dobu. V některých případech jsou DCP do kin poskytovány v nezakódované podobě. Pak lze film přehrát bez klíče a v některých případech i na projektorech pro E-cinema. V tom případě ovšem tento proces nesplňuje DCI specifikaci.

Alternativní obsah (alternativní content) je pojem zahrnující přenosy kulturních a sportovních akcí do kin. Zpravidla se k přenosu používá satelitní spojení.

3D filmy — stereoskopická projekce se prolíná celou historií kinematografie s určitým vrcholem v první polovině padesátých let minulého století. V komerční kinematografii se neudržela kvůli vysoké ceně, velkým technickým nárokům na preciznost projekce, a přesto nikoli špičkové kvalitě. Na přelomu tisíciletí se tento formát uplatňoval v analogové formě ve velkoformátové projekci IMAX. V IMAXu se stereoskopický analogový formát udržel až do nástupu digitalizace. S nástupem digitalizace ovšem došlo k opětovnému velkému rozvoji tohoto formátu, který se podle mého názoru již trvale usídlil na plátnech kin. Na digitální projekci přešel i IMAX, ovšem klasická digitální projekce s xenonovými výbojkami v rozlišení 2K v některých parametrech zaostává za původním IMAX 3D analogovým formátem, proto se ve světě v případě IMAXu přechází na laserovou projekci s rozlišením 4K.

4D filmy umožňují kromě stereoskopického efektu pohyb sedadel, případně další zážitkové efekty. Tento typ zážitkové projekce byl původně spojen zejména se zábavními parky typu Disneyland. S digitální distribucí se tato forma rozšířila i do běžných kin. V České republice byly na konci sledovaného období otevřené dva sály formátu 4DX korejské společnosti CJ 4DPLEX. Kromě toho existují formáty D-Box společnosti D-Box Technologies a MX4D společnosti MediaMation. Ačkoli jde o nadstavbu nad 3D formát, stereoskopická projekce není podmínkou. Jedny z nejúspěšnějších filmů v českém 4DX byla série RYCHLE A ZBĚSILE, uváděná jen ve 2D verzi.

S digitalizací kin se zlepšila i úroveň zvuku v kinech. Základní zvukovou technologií je 5.1, šestikanálový zvuk dnes běžný i v mnoha domácnostech, využívající levý, centrální, pravý, dva zadní reproduktory a subwoofer. Většina kin je již vybavena technologií 7.1, kterou ovšem také můžeme najít i v lépe vybavených domácnostech. 5.1 zvuk je samozřejmý, ale většina filmů již má k dispozici pro kina 7.1 zvuk. Další úrovní je Auro 11.1 společnosti Barco, které mělo docela rychlý start, ale v posledních letech ztrácí podporu. Vedoucím zvukovým formátem je dnes Dolby Atmos. Technologie umožňuje distribuovat zvuk až do 128 zvukových stop. Dolby Atmos je aktuálně nejkvalitnějším zvukovým formátem dostupným v kinech.

Financování digitalizace komerčních provozovatelů bylo postaveno na principu VPF (Virtual print fee). Nejprve byly do systému zapojeny externí společnosti, které se nazývaly integrátory. Tyto společnosti postupovaly velmi podobně, jak známe v případě leasingových smluv. Integrátor na své náklady instaloval do kin digitální projekční zařízení, přičemž provozovatel uhradil při dodání jen část ceny a zbytek byl hrazen distributory za umístění jejich filmů. Po zaplacení nákladů a předem stanoveného zisku integrátora se VPF přestává hradit a projekční zařízení přechází do rukou provozovatele kina. Hned v počátku fungování systému se někteří provozovatelé bránili akceptovat prostředníky, s důrazem, že peníze na digitální technologii mají a nechtějí platit zisk integrátorů. Proto byly nakonec uzavřeny i přímé smlouvy s některými provozovateli, kteří zaplatili digitalizaci ze svých prostředků, a VPF je placeno přímo jim, nikoli integrátorům. V České republice existovaly oba modely. CineStar financoval digitalizaci prostřednictvím integrátora Dcinex, zatímco Cinema City ze svých zdrojů a je přímým příjemcem VPF. V České republice se pojem integrátor používá i pro dodavatele digitální technologie, což neodpovídá mezinárodnímu výkladu pojmu. Platba za VPF se pohybuje okolo 13 000 Kč za jedno nasazení. Pokud je film paralelně uváděn ve více sálech, počet VPF se násobí. Zpravidla se provozovatel zavazuje hrát film minimálně dva týdny, jinak délka nasazení odpovídá atraktivitě filmu a nemá již na platby vliv. Samozřejmě tento typ platby za nasazení je velmi nevýhodný pro menší alternativní filmy, které se tedy v multikinech nehrají nejen proto, že by provozovatelé o ně neměli zájem, ale také proto, že distributor nemá na VPF prostředky.

Windows (okna) je ochranná doba umožňující exkluzivitu jednomu distribučnímu formátu před zahájením dalších. Nejčastěji se o windows hovoří v souvislosti s exkluzivitou klasické distribuce v kinech. Další windows však souvisí třeba s ochranou placeného televizního vysílání před volným a mnoho nových otázek je otevřeno s online šířením filmů. V této souvislosti se hovoří také o holdbacku. Holdback je smluvní závazek nabyvatele licence poskytnout patřičné windows předcházející formě šíření. Takže kupříkladu kino má windows 12 měsíců vůči televiznímu uvedení. Televize kupující práva má ve smlouvě předepsaný holdback, který ji zavazuje film neuvést dříve než 12 měsíců po premiéře v kinech. Právě windows a holdbacky jsou aktuálním tématem diskuze o dalším vývoji distribuce.

Mezi alternativní formy distribuce řadím například: performance za užití projekce audiovizuálních děl, videomapping, který je směrem audiovizuálního umění využívající projekci ve volném prostoru, například na fasády domů nebo v jejich interiérech, Hidden cinema, Secret cinema nebo Cinema Royal, což jsou kombinované interaktivní společenské hry spojené s projekcí filmů většinou na předem neohlášeném místě. Dělán kino je pak aktivita podporující soukromé organizování projekcí s legálním obsahem.

Marvelovské filmy — tento pojem jsem použil pro charakteristiku trikových filmů vznikajících podle comicových předloh vydaných nakladatelstvím Marvel, které jsou velmi často natáčeny ve 3D formátu.

Audiovizuální reklama filmů je spojena s celou řadou reklamních snímků, které mají velmi rozdílné názvy. Dříve se jim říkalo foršpany z německého základu, dnes je nejčastěji nazýváme trailery. V televizi se používá pojem spoty, první náhled filmu se nazývá teaser. Nejprve byly využívány pouze v kinech, pak se začaly uvádět v televizi, dnes je je-

jich největší využití na internetu. Dostatečně variabilní a nápaditá práce s filmovými ukázkami je jedním ze základních stavebních kamenů distribuční marketingové komunikace.

Merchandising je souhrnné označení nejrůznějších předmětů, které jsou logem, názvem, postavami nebo jinak spojeny s určitým filmem, a obchod s nimi. Může jít o oblečení, hračky, knihy, omalovánky nebo vystřihovánky pro děti atp.

Virtuální realita vytváří iluzi skutečného nebo fiktivního světa. Její využití v lékařství, sportu, konstrukci či letectví je dnes již obvyklé. Stále významněji však vstupuje do oblasti zábavy a nejde již jen o počítačové hry, ale i vlastní audiovizuální tvorbu. Vytvoření virtuálního světa v jeho dokonalosti je dnes extrémně drahé a poměrně drahé je ještě i zařízení k osobnímu využití. Tvorba i zařízení na jeho sdílení se však velmi rychle vyvíjí a audiovizuální průmysl s ní musí počítat. V analýze prezentované na serveru *The Wrap*, která se zabývá tím, proč se VR rozvíjí tak pomalu, je uvedeno sedm výstižných bodů: zatím je málo publika, obsah je drahý, technologie ještě mladá a křehká, provozovatelé kin ani herecké hvězdy o VR zatím zájem nemají.¹⁶⁾ Některá vzniklá díla jsou zajímavá, ale kde je AVATAR virtuální reality? A co když to je jen módní výstřelek? Inu uvidíme.

Zdroje:

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2007. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2007-141.doc>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2008. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2008-142.doc>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2009. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vyrocní-zprava-2009-zip-143.zip>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2010. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vyrocní-zprava-mkcr-2010-144.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2011. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vyrocní-zprava-ministerstva-kultury-za-rok-2011-145.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2012. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2012_1-146.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2013. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2013-147.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2014. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vyrocní-zprava-ministerstva-kultury-za-rok-2014-148.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2015. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2015-6623.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

16) Matt Donnelly – Matt Pressberg, Why Hollywood Studios Are Slow to Embrace Virtual Reality. *The Wrap*, 23. 7. 2017. Dostupné online: <<http://www.thewrap.com/hollywood-studios-virtual-reality-slow-embrace/>>, [cit. 8. 9. 2017].

- Ministerstvo kultury ČR, Výroční zpráva Ministerstva kultury za rok 2016. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/mkcr_vz2016-6624.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2009. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/tabulka-dotaci-2009-1400.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2010. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vysledna-tabulka-zadosti-oma-2010-1399.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2011. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vysledky-vyberoveho-dotacniho-rizeni-oma-2011-1398.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2012. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/vysledky-vyberoveho-dotacniho-rizeni-oma-pro-rok-2012-1397.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2014. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/tabulka-na-web-1396.xlsx>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2015. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/kopie-tabulka-schvaleni-komise-2015-1395.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- Ministerstvo kultury ČR, Výsledky výběrového dotačního řízení OMA pro rok 2016. Online: <https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/tabulka-zadosti-2016-na-web-2813.xls>, [cit. 8. 9. 2017].
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2008. Online: <<http://www.obs.coe.int/documents/205595/424287/focus2008.pdf>>, [cit. 8. 9. 2017].
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2009. Online: <<http://www.obs.coe.int/documents/205595/424287/focus2009.pdf>>, [cit. 8. 9. 2017].
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2010. Online: <<http://www.obs.coe.int/documents/205595/424287/focus2010+optim.pdf>>, [cit. 8. 9. 2017].
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2011.
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2012.
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2013.
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2014.
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2015.
- European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2016.

European Audiovisual Observatory, *Focus — World Film Market Trends*. Cannes: Marché du film. Festival de Cannes 2017.

Vlastní dílčí studie:

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2007. *FilmSk* 9, SFÚ 2008, č. 5, příloha, s. A–F.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2008. *FilmSk* 10, SFÚ 2009, č. 5, příloha, s. A–G.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2009. *FilmSk* 11, SFÚ 2010, č. 5, příloha, s. A–G.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2010. *FilmSk* 12, SFÚ 2011, č. 5, příloha, s. A–G.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2011. *FilmSk* 12, SFÚ 2012, č. 5, příloha, s. 45–51.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2012. *FilmSk* 12, SFÚ 2013, č. 5, příloha, s. 2–6.

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2013. *FilmSk* 15, 2014, č. 6. Online: <<http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-6-2014/priloha-ceska-kinematografia-v-roku-2013>>, [cit. 8. 9. 2017].

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2014. *FilmSk* 16, 2015, č. 6. Online: <<http://www.filmsk.sk/cislo/6-2015/ceska-kinematografia-v-roku-2014>>, [cit. 8. 9. 2017].

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2015. *FilmSk* 17, 2016, č. 6. Online: <<http://www.filmsk.sk/cislo/6-2016/ceska-kinematografia-v-roku-2015>>, [cit. 8. 9. 2017].

Aleš Danielis, Česká kinematografie v roce 2016. *FilmSk* 18, 2017, č. 6.

Online: <<http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-6-2017/ceska-kinematografia-v-roku-2016>>, [cit. 8. 9. 2017].

Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 53–104. Online: <http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Aleš Danielis, Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Illuminace* 25, 2013, č. 2, s. 89–101. Online: <http://www.iluminace.cz/images/obsah/Illuminace_2_2013_danielis.pdf>, [cit. 8. 9. 2017].

Internetové odkazy:

Státní fond kinematografie
<http://fondkinematografie.cz/>

Unie filmových distributorů
<http://ufd.cz/>

Ministerstvo kultury ČR
<https://www.mkcr.cz/>

Kreativní Evropa Media

<http://www.mediadeskcz.eu/projekty/>

Asociace producentů v audiovizí

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

Asociace provozovatelů kin

<http://prokina.cz/>

Pro-Digi

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

MPAA

<http://www.mpa.org/>

NATO

<http://www.natoonline.org/about/>

DCI

<http://www.dcmovies.com/specification/>

Ministerstvo spravedlnosti ČR, Veřejný rejstřík a sbírka listin:

35 mm: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=295785&typ=UPLNY>

a <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=623968&typ=UPLNY>

A-Company: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=411048&typ=UPLNY>

AČFK: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=772428&typ=UPLNY>

Aerofilms: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=308645&typ=UPLNY>

Aeropolis: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=713650&typ=UPLNY>

APK Cinema Service: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=215775&typ=UPLNY>

AQS: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=500145&typ=UPLNY>

Artcam: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=533783&typ=UPLNY>

Atlantis: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=493125&typ=UPLNY>

Bioscop: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=539549&typ=UPLNY>

Bohemia MP: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=885641&typ=UPLNY>

Bontonfilm: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=283233&typ=UPLNY>

Centrální kino: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=72996&typ=UPLNY>

Cinema City: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=89886&typ=UPLNY>

Cinemart: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=416413&typ=UPLNY>

CineStar: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=421808&typ=UPLNY>

Falcon: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=447768&typ=UPLNY>

Film Europe: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=365150&typ=UPLNY>

Forum Film: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=695621&typ=UPLNY>

Freeman Entertainment: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=889145&typ=UPLNY>

Golden Apple: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=622595&typ=UPLNY>

Hollywood: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=433784&typ=UPLNY>

Indigo Film: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=885896&typ=UPLNY>

Intersonic: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=591587&typ=UPLNY>

Lucerna — Barrandov: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=534736&typ=UPLNY>

Magic Box: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=611366&typ=UPLNY>

Palace Cinemas: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=657226&typ=UPLNY>

Pannonia: <http://pannonia-entertainment.com/about-us/>

Premiere Cinemas: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=413880&typ=UPLNY>

Pro-Oko: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=757053&typ=UPLNY>

První veřejnoprávní: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=314918&typ=UPLNY>

SPI: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=536178&typ=UPLNY>

Společnost pro podporu a rozvoj kina Aero: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=745327&typ=UPLNY>

Union Film: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-osoba.vysledky?subjektId=464398&typ=UPLNY>

Verbascum: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=527068&typ=UPLNY>

Warner Bros: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=431805&typ=UPLNY>

Xtreme Cinemas: <https://or.justice.cz/ias/ui/rejstrik-firma.vysledky?subjektId=317696&typ=UPLNY>

Národní filmový archiv

<http://nfa.cz/cz/o-nas/historie/>

Citované filmy:

...a bude hůř (Petr Nikolaev, 2007), *Anděl páně 2* (Jiří Strach, 2016), *Anthropoid* (Sean Ellis, 2016), *Asterix a Obelix ve službách jejího veličenstva* (Astérix et Obélix: Au Service de Sa Majesté; Laurent Tirard, 2012), *Asterix a Olympijské hry* (Astérix aux jeux olympiques; Frédéric Forestier, Thomas Langmann, 2008), *Avatar* (James Cameron, 2009), *Babovřesky* (Zdeněk Troška, 2013), *Bathory* (Juraj Jakubisko, 2008), *Cesta na Měsíc 3D* (Fly Me to the Moon 3D; Ben Stassen, 2008), *Dítě Bridget Jonesové* (Bridget Jones's Baby; Sharon Maguire, 2016), *Doba ledová 3: Úsvit dinosaurů 3D* (Ice Age: Dawn of the Dinosaurs 3D; Carlos Saldanha, Mike Thurmeier, 2009), *Doba ledová 4: Země v pohybu* (Ice Age: Continental Drift; Steve Martino, Mike Thurmeier, 2012), *Dunkerk* (Dunkirk; Christopher Nolan, 2017), *Edith Piaf* (La Môme; Olivier Dahan, 2007), *Fakjů pane učiteli* (Fack ju Göhte, Bora Dagtekin, 2013), *Fakjů pane učiteli 2* (Fack ju Göhte 2, Bora Dagtekin, 2015), *Fantastická zvířata a kde je najít* (Fantastic Beasts and Where to Find Them; David Yates, 2016), *Goyovy přízraky* (Goza's Ghosts; Miloš Forman, 2006), *Gravitace* (Gravity; Alfonso Cuarón, 2013), *Harry Potter a Relikvie smrti — 1. část* (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1; David Yates, 2010), *Kajíněk* (Petr Ják ml., 2010), *Libáš jako bůh* (Marie Poledňáková, 2009), *Martan* (The Martian; Ridley Scott, 2015), *Mimoni* (Minions; Kyle Balda, Pierre Coffin, 2015), *Muži v naději* (Jiří Vejdělek, 2011), *Once* (John Carney, 2007), *Rychle a zběsile 6* (Fast & Furious 6; Justin Lin, 2013), *Rychle a zběsile 7* (Fast & Furious 7; James Wan, 2015), *Rychle a zběsile 8* (The Fate of the Furious; F. Gary Gray, 2017), *Shrek: Zvonec a konec* (Shrek Forever After; Mike Mitchell, 2010), *Tři bratři* (Jan Svěrák, 2014), *Vratné lahve* (Jan Svěrák, 2007), *Ženy v pokušení* (Jiří Vejdělek, 2010).

Aleš Danielis (1953)

Je programovým ředitelem společnosti Cinemart a působí jako profesor na Katedře produkce Filmové a televizní fakulty AMU. Zároveň působí ve vedení Unie filmových distributorů, kterou reprezentuje v představenstvu České filmové komory, a ve Filmové radě při ČFK. Je členem České filmové a televizní akademie a Evropské filmové akademie. Dříve publikoval informace o vývoji filmového trhu ve *Filmovém přehledu*, nyní občas komentuje otázky filmové distribuce v různých médiích. Po absolvování studia produkce na FAMU nastoupil již koncem sedmdesátých let do Ústřední půjčovny filmů a počátkem devadesátých let se účastnil její transformace na Lucernafilm. V letech 1994 až 2012 byl nejprve ředitelem Bontonfilmu a po jeho sloučení s Bonton Home Video ředitelem filmové distribuce Bontonfilmu. Ke konci roku 2012 odešel z Bontonfilmu do společnosti Cinemart. Aktuálně je členem Výboru SFK. Tři jeho studie o vývoji filmové distribuce v České republice vyšly v minulosti i v *Iluminaci*.

SUMMARY

Czech Film Distribution 2007–2016. A Decade of Change

Aleš Danielis

The study details the development of film distribution during the ten years marked by the shift from analogue to digital technology of projection. It extends a previous study by the author that described the period 1987–2006, covering the disintegration of state-owned film industry and its transformation to standard film distribution.

The first part of the presented study describes the development of various means of dissemination of audiovisual contents with the aim to put classical distribution in the context of other forms of distribution and emphasize that in the course of history its role in the structure of the whole system of dissemination of audiovisual contents has been transformed. The second aim of this chapter is to demonstrate that classical film distribution was forced to digitization by changes in film production, postproduction and other means of dissemination of audiovisual contents. Last but not least, the study shows that while in the past the competition for spectators occurred between classical film distribution and, e.g. television broadcasting, today the main competition occurs between classical linear television broadcasting and online distribution of audiovisual contents.

Subsequent description of the development of film distribution during these years details the legislative and social-political context, including subsidy policy of the state. It reveals that the subsidy policy helped the digitization of single-screen cinemas and created very good conditions for their development. However, at the same time it shows that state subventions focus mainly on the production of Czech audiovisual works, while the distribution of foreign art-house films is marginalized.

The subsequent chapter focuses on the process of digitization itself, detailing the change of the technology of projection in cinemas and media that allow transfer of audiovisual contents. Next part documents the development of frequentation of cinemas, their revenues and the structure of their offerings. The chapter reveals that the period under question saw a rise in the number of films entering distribution and in film attendance and increase in revenues. At the same time, however, it indicates some problems related to the diversification of offerings and frequentation of cinemas.

Furthermore, the study details how the digitization of cinemas changed the relations between distributors and cinema operators and describes the most successful distribution companies on the market during the last ten years, including some smaller companies with distinct offerings, as well as prominent companies of cinema operators. These include not only the chains of multiplexes that play a decisive role on the market but also selected operators of single-screen cinemas, the position of which is notable if we take into account the whole of Europe.

Apart from classical theatrical film distribution concentrated on multiplexes and single-screen cinemas, a wide range of alternative public screenings has been recently developing, for which the term event distribution was coined in recent years. A significant part of event distribution is formed by film festivals, which play a significant role especially in the dissemination of art-house films. However, festivals are not the only form of event distribution as other forms take place also in individual regions on various unique occasions.

The concluding part of the study explores further technological possibilities, other forms of dissemination and the influence of illegal forms of dissemination of audiovisual contents on the future development of distribution. The study includes a glossary of terms that are related to the development and present state of film distribution.

Eliška Pindáková

Možnosti financování českého celovečerního hraného filmu z pohledu tvůrců

Cílem této studie je zhodnotit možnosti financování současného českého celovečerního filmu určeného do kinodistribuce, a to z perspektivy tvůrců, konkrétněji režisérů a producentů. Toto téma částečně zpracovala *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, která vznikla v roce 2015 na zakázku Státního fondu kinematografie.¹⁾ Předkládaný text na tuto studii navazuje a rozvíjí ji s cílem podrobněji prozkoumat a popsat jednotlivé zdroje financování, a to včetně těch, kterým nebyla doposud věnována pozornost, jako jsou crowdfunding a sponzoring.

Zkoumat financování filmové výroby je důležité z několika důvodů. Analýza vychází z předpokladu, že způsob financování a instituce, které jsou do něj zapojené, ovlivňují výslednou podobu filmů. Porozumět struktuře zdrojů a jejich významu z pohledu tvůrců tak může přispět k lepšímu pochopení charakteru filmů, které v současné době v České republice vznikají. Perspektiva tvůrců také nezbytně odráží širší politicko-ekonomické postoje a procesy, k nimž v současné době dochází. Na jedné straně lze v evropském prostředí v oblasti médií pozorovat prosazování volné ruky trhu a s tím související privatizaci a deregulaci.²⁾ Na straně druhé pak stojí kritika těchto postojů, která zdůrazňuje, že principy volného trhu v oblasti médií omezují kreativitu, a proto je třeba přistupovat k umělecké tvorbě specifickým způsobem a podporovat ji z veřejných zdrojů.³⁾ Přehled, který tato studie nabízí, by tak mohl poskytnout zpětnou vazbu jednotlivým aktérům působícím v oblasti filmového průmyslu a veřejné správy a dalším institucím a jedincům, kteří mohou do filmové výroby z hlediska financování vstupovat.

1) Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf>, [cit. 7. 5. 2016].

2) Jonathan Hardy, *Critical Political Economy of the Media. An Introduction*. Routledge: Abingdon, Oxon and New York 2014, s. 58–60.

3) Viz např. Georgina Born, *Uncertain Vision. Birt, Dyke, and the Reinvention of the BBC*. London: Secker and Warburg 2004.

Studie si v tomto smyslu klade následující otázky: Jaké jsou nejběžnější zdroje financování současné české celovečerní filmové tvorby? Jak jsou jednotlivé zdroje dostupné? Jak jsou vnímané a nakolik jsou využitelné a využívány z perspektivy tvůrců?

Metodika řešení a vzorek dat

Protože se jedná o téma jen málo prozkoumané, byl zvolen explorativní kvalitativní výzkum realizovaný prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů. Výzkum se zaměřuje na dva typy otázek: Prvním typem jsou otázky vztahující se ke zkušenostem nebo chování,⁴⁾ tedy otázky týkající se financování konkrétního projektu, výše rozpočtu a skladby zdrojů, a pak také otázky týkající se respondentovy zkušenosti s různými typy zdrojů financování českých celovečerních filmů. Druhým typem jsou otázky vztahující se k názorům,⁵⁾ tedy otázky, které se týkají úvah respondentů o fungování financování filmu v ČR a názoru na budoucnost v této oblasti. Okruhy byly pro všechny respondenty stejné, otázky prvního typu však byly modifikovány podle daného respondenta. Celkem bylo učiněno 7 rozhovorů, každý trval 30–60 minut, byly nahrávány na diktafon a následné přepisy těchto rozhovorů byly konzultovány s respondenty. Výzkum je dle přání respondentů anonymní, účastníci výzkumu vystupují pod číslem a názvem profesí.

Vzorek respondentů byl vybrán metodou sněhové koule a vycházel ze *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Ta dělí filmové projekty do 4 kategorií: Komerční 2 (K2), Komerční 1 (K1), Artový 1 (A1) a Artový 2 (A2). Projekty typu K2 jsou financovány především soukromými televizemi, distributory a velkou součástí rozpočtu může být i product placement. Rozpočet se pohybuje v rozmezí 4–30 milionů Kč, dominuje žánr komedie a jedná se především o projekty, které jsou tvořené na zakázku toho, kdo film financuje. U projektů typu K1 pochází finanční podpora především od soukromých televizí, České televize, z product placementu, distributora a Státního fondu kinematografie (SFK), rozpočet je okolo 22–55 milionů Kč. Převládá žánr komedie a producerské projekty, kvalitativně je kategorie K1 nad K2. Filmy typu A1 jsou financovány skrze granty SFK, programu MEDIA, mezinárodní koprodukce atd., rozpočet má rozmezí 25–100 milionů Kč. Ze žánrů převládá drama, životopisné a historické filmy, jedná se o projekty režiséra a producenta. Poslední kategorie, A2, má finanční podporu především od SFK. Jedná se většinou o alternativní tvorbu, sociálně kritické filmy s rozpočtem mezi 5–25 miliony Kč, jde o projekt režiséra a producenta.⁶⁾ V předkládané studii jsou zastoupení respondenti z kategorie A1, A2 a K1. Původním cílem bylo sestavit vzorek respondentů tak, aby v něm byly obsaženy všechny uvedené kategorie. Metoda sněhové koule však nevedla k zahrnutí tvůrců skupiny K2, což vypovídá v jisté míře o jejím okrajovém postavení. Vzhledem ke specifičnosti financování projektů kategorie K2 (tedy nevyužívání systémů veřejné podpory s výjimkou filmových pobídek a rozsáhlé využívání product placemen-

4) Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál 2016, s. 154.

5) Tamtéž.

6) P. Szczepanik a kol., c. d.

tu)⁷⁾ byl respektován vzorek tak, jak se utvořil, s vědomím, že perspektiva jedné z kategorií v analýze zahrnuta nebude. Hodnocení jednotlivých zdrojů všemi respondenty bylo podobné, ale projevily se některé podstatné rozdíly mezi artovou tvorbou obecně (tedy A1 a A2) a komerční tvorbou. V daném vzorku jsou zastoupeni čtyři režiséři, jeden producent a dva respondenti, kteří vykonávají obě profese, tedy režisérkou i producentkou. Producenti byli do vzorku zahrnuti jako ti, kdo shánějí finance na film. Režiséři byli zahrnuti do vzorku proto, aby bylo možné zohlednit otázku, nakolik různé zdroje financování ovlivňují výsledné filmy. Vzorek byl sestaven tak, aby obsahoval debutanty i zkušené tvůrce. Jelikož jsou výsledky výzkumu anonymizovány, příspěvky daných tvůrců jsou označovány následujícím kódováním: Režisér 1: R1, Režisér 2: R2, Režisér 3: R3, Režisér 4: R4, Producent 1: P1, Producent/Režisér 1: P/R1, Producent/Režisér 2: P/R2.

Česká televize

Prvním významným zdrojem pro tvůrce v České republice je spolupráce s Českou televizí formou co-developmentu, koprodukce nebo odkoupení práv. Na svých webových stránkách věnuje značný prostor právě možnostem a podmínkám případné spolupráce s filmovými tvůrci a jejich projekty, neboť

ČT v souladu se zákonem č. 483/1991 Sb., o České televizi, ve znění pozdějších předpisů, naplňuje veřejnou službu v oblasti televizního vysílání mimo jiné tím, že v rámci svých možností podporuje českou filmovou tvorbu.⁸⁾

„Podpora se skládá z přímých interních a externích nákladů na výrobu pořadů. Externí náklady znamenají rozpočet v korunách reálně využitelných na volném trhu.“⁹⁾ Interní podpora neboli takzvané věcné plnění pak znamená výrobní zázemí a zapůjčení techniky. Česká televize pak figuruje i jako mediální partner projektu. Česká televize se od svého založení „podílela na vzniku více než dvou set snímků“¹⁰⁾ a „od roku 2008 [...] působí jako samostatný producent“.¹¹⁾ Na výrobě celovečerních hraných filmů se podílí v rámci „Nabídky distribučních filmů“¹²⁾ a prostřednictvím Filmové nadace.

V případě Nabídky distribučních filmů se filmový projekt předkládá Filmovému centru České televize. Podání žádosti není omezeno časem, lze tak učinit celoročně a projekt může předložit producentská skupina, ale i sám nezávislý producent. Projekty posuzuje Filmové centrum, rozhodnutí je zasláno do 60 dnů od doručení žádosti. Poslední slovo

7) Tamtéž.

8) Česká televize, Pro producenty. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-producenty/>>, [cit. 19. 5. 2016].

9) Pavel Hanuš, Financování České televize: kam ty peníze mizí? Česká televize. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/blogy/1253283-financovani-ceske-televize-kam-ty-penize-mizi/>>, [cit. 19. 5. 2016].

10) Česká televize, Místo, kde jsou filmy doma. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/filmy/>>, [cit. 2. 5. 2016].

11) Česká televize, Události ze světa filmu, úspěchy a ocenění. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/filmy/co-se-deje/?from=441&kapitola=11&id=6281>>, [cit. 3. 5. 2016].

12) Česká televize, Pro producenty, c. d.

ohledně přijetí či zamítnutí má opět Programová rada České televize.¹³⁾ Další formou podpory České televize je Filmová nadace, soutěž pro scenáristy v České republice. Jejím účelem je především podpora scenáristické přípravy pro český hraný film, ale také podpora vzdělávání v oblasti české filmové tvorby. „Zakladateli nadace jsou Barrandov Studio a energetická skupina innogy, hlavním partnerem je Česká televize.“¹⁴⁾ Filmová nadace jednou ročně vyhlásí uzávěrku (vždy se jedná o 28. 2.) „pro podávání žádostí o poskytnutí nadačního příspěvku v kategorii literární příprava celovečerních hraných filmů — dosud nerealizovaný scénář“.¹⁵⁾ Projekty jsou hodnoceny anonymně, výherce dostane nadační příspěvek ve výši 800 000 Kč. Hodnotitelem je Výbor nadace (nezávislí odborníci). K finanční odměně se váže i nefinanční závazek ze strany nadace, že se pokusí najít pro projekt uplatnění tím, že bude vyhledávat zájemce o realizaci daného snímku. S daným faktem ale souvisí i podmínka pro žadatele, neboť ten se zavazuje, že bude o koprodukcii přednostně jednat se společností innogy Česká republika a. s., Barrandov Studio a Českou televizí. Všechny instituce mají 3 měsíce na přijetí či odmítnutí nabídky.¹⁶⁾

Česká televize na svém webu v rámci archivu eviduje všechny podpořené filmy od roku 1992. Celkem zatím (tj. do srpna 2017) podpořila 391 filmů, což je v průměru přibližně 15 filmů ročně. Nejvíce projektů podpořila v roce 2014, jednalo se o 35 snímků. Nejméně to bylo v roce 1992, kdy se jednalo pouze o podporu jednoho filmu. Jako příklad podpory lze uvést snímky *PELÍŠKY* nebo *KOLJA*, z novějších projektů potom *KOBRY A UŽOVKY* (ty byly podpořeny i v rámci Filmové nadace) či *ANĎEL PÁNĚ 2*.¹⁷⁾

Zkušenosti respondentů se spoluprací s Českou televizí se dají popsat spíše jako negativní. I když si respondenti uvědomují, že tato veřejnoprávní instituce má v podpoře filmu nezastupitelné místo, přesto se jim nelíbí přístup ke tvůrcům, který často nazývají „zpátečnickým“ a příliš konzervativním. Prvním problémem je forma podpory. Respondenti by ocenili spíše výpomoc formou finančních prostředků než věcné plnění, které označují jako nevýhodné, protože většina má vlastní techniku a zázemí zařízení externě, mnohdy za výhodnějších podmínek, než které jim poskytne televize.

Finanční podporu bych od nich chtěl určitě. Jak na vývoj, tak na výrobu, to je důležitá položka. Věcné plnění, to ani nevím přesně, co nabízí, protože oni mají samozřejmě nějaká barvící studia nebo zvukovou postprodukcii, ale tohle všechno já mám nalezené externě, takže vlastně ani nevím, jaké věcné plnění poskytují na filmech. (R1)

Česká televize, jak je to ještě pořád otřesný socialistický podnik, tak ti dávají dva druhy peněz, interní a externí. Externí znamená opravdové, interní znamená, že ti půjčí vlastní kameru, střiznu, vlastní kapacity, a ty musí nějak finančně ohodnotit. Takže ty máš pocit, že ti na ten film dají čtyři miliony externích peněz, ale v reá-

13) Česká televize, Pro producenty, c. d.

14) Filmová nadace, O nadaci. Dostupné online: <http://filmovanadace.cz/o_nadaci>, [cit. 6. 10. 2017].

15) Tamtéž.

16) Filmová nadace, Pravidla pro poskytování nadačních příspěvků pro rok 2016. Dostupné online: <<http://filmovanadace.cz/informace-podpora>>, [cit. 3. 5. 2016].

17) Česká televize, Archiv spolupráce. Dostupné online: <<http://www.ceskatelivize.cz/filmy/archiv/#1992>>, [cit. 2. 5. 2016].

lu je to jinak. A to ti dávají věci, které třeba vůbec nepotřebuješ, protože je máš vlastní. (R2)

Respondenti vnímají Českou televizi jako velkou zkosnatělou instituci, která se sice snaží transformovat, ale nepříliš úspěšně, neboť za sebou táhne návyky z minulosti na rozdíl od komerčních televizí, které vznikly až po roce 1989, a tudíž se mohly inspirovat (ohledně organizace a fungování) u televizních stanic západních zemí. Byrokracie, která dle jejich názoru v České televizi vládne, se nejvíce odráží ve zdoluhavém procesu schvalování námětů. Přesto respondenti vyjádřili i určitou míru porozumění. Jsou ochotni připustit, že zdoluhavost procesu je důsledkem enormního počtu projektů, které Česká televize musí zpracovat.

Rozumím tomu, že ten enormní počet projektů, které Česká televize musí zpracovat, to už samo o sobě musí být náročné, takže nechci nikoho hodnotit, na druhou stranu, ty filmy tam leží nesmyslně dlouhou dobu, ta péče, která je jim věnovaná, podle mě není adekvátní. (R/P1)

Problém však vidí i jinde, a to především u volby projektu, na kterém se Česká televize bude podílet jako koproducent. Respondentům vadí přílišné zásahy do kreativního procesu jako takového, které směřují ke konzervativnějšímu pojetí filmu. Nejvíce tento přístup vadil tvůrcům, jejichž projekty byly vybrány ke spolupráci, ale pouze za podmínky přepracování projektu. Přesto respondenti o podporu České televize usilují, protože ji považují za velmi výhodného partnera.

S Českou televizí souvisí i soutěž Filmové nadace pro dosud nerealizovaný scénář. Svým způsobem se také jedná o formu podpory, výherce získává finanční odměnu, nicméně se zavazuje k přednostnímu jednání právě s Českou televizí, pokud se projekt rozhodne realizovat.¹⁸⁾ Z rozhovorů vyplynulo, že o účasti jsou z respondentů ochotni uvažovat především debutující tvůrci, zavedení tvůrci jsou vůči Filmové nadaci spíše skeptičtí. Jednalo se zejména o následnou svázanost s Českou televizí, pokud projekt zvítězí, což někteří respondenti považují za bonus, druzí naopak za nevýhodu, neboť nepřilíš vysoká finanční odměna podle nich nekompenzuje následný závazek vůči dané instituci. Také respondenti, kteří připravují projekt spíše komerčního ražení, mají názor na Filmovou nadaci spíše skeptický, neboť se domnívají, že divácký film s komerčním potenciálem nemá v této soutěži již předem šanci na úspěch: pokud do soutěže půjde projekt, u něhož je rozeznán výdělečný potenciál, s největší pravděpodobností neuspěje.

Komerční televize

Na rozdíl od České televize nemá žádná z komerčních televizních stanic na svých webových stránkách přesně vymezené podmínky spolupráce s tvůrci a informace o spolupráci

18) Filmová nadace, Pravidla pro poskytování nadačních příspěvků pro rok 2016. Dostupné online: <<http://filmovanadace.cz/informace-podpora>>, [cit. 3. 5. 2016].

nejdou snadno dostupné. Někteří respondenti zmínili, že si nejsou jistí, jak přesně partnerství s komerční televizí dosáhnout. Tato situace je dána i tím, že komerční televize celovečerní hrané filmy koprodukuje či financují oproti ČT jen v omezené míře.

Televize Nova vytváří jednak vlastní produkci, jednak se podílí na koprodukcí. V posledních letech se však koprodukční spolupráci nevěnovala a orientuje se spíše na odkup práv poté, co film vznikne. Dle svých webových stránek „formou produkce, koprodukce nebo předkupu televizních vysílacích práv umožnila natočení celé řady [...] snímků a podpořila tak místní filmovou tvorbu. Jednalo se například o filmy VRATNÉ LAHVE, ÚČASTNÍCI ZÁJEZDU, BOBULE, MEDVÍDEK, ROMÁN PRO ŽENY nebo MUŽI V NADĚJI.“¹⁹⁾ Televize Prima vstoupila do výroby celovečerních hraných filmů později, v roce 2013, koprodukovaním filmu MARTIN A VENUŠE.²⁰⁾ Společnost HBO se soustřeďuje na vlastní produkci, především v oblasti seriálové tvorby a minisérií.²¹⁾ Za jejich tvorbu v rámci České republiky zodpovídá kreativní producentka Tereza Polachová, která vybírá projekty a jejich volbu také obhájí v centrálním oddělení vlastní tvorby se sídlem v Londýně.²²⁾ Podílí se také na koprodukcí filmů, příkladem může být nový snímek POLEDNICE, u kterého HBO ve finále figurovala jako koproducent, ačkoli u tvůrčího procesu nebyla od počátku projektu.²³⁾ Koprodukce jako taková však není jejím primárním zaměřením, zůstává orientována především na vlastní produkci.

Výběr televizní koprodukce se odvíjí od zaměření daného projektu. Pokud je snímek komedií ze současnosti, je pravděpodobné, že tvůrce zvolí spolupráci s takovou televizí, která na daný žánr slyší a ve svém portfoliu podpořených snímků má filmy obdobného zaměření. Respondenti v rozhovorech většinou spojili žánr komedie právě s televizemi Prima a Nova. Na druhou stranu, v některých případech danou televizní stanici nechťeli oslovit, ačkoli třeba sami právě komedii natáčeli, protože se neztotožňovali s portfoliem tvorby těchto institucí. Také respondenti, kteří nepřipravují komedii, by o spolupráci s Novou či Primou spíše neuvažovali, především pokud mají jejich snímky festivalové ambice. Televizní stanice by nemusely na některé věci ve scénáři slyšet a mohly by chtít námět upravit tak, aby se přiblížil jejich portfoliu filmů. Pokud by spolupráce s danými institucemi byla dosažitelná, v zásadě by se jí respondenti nebránili. Sami si však nejsou jistí, jak přesně partnerství dosáhnout. Někdy spolupráce padá i na požadavcích dané instituce, jak uvádí jeden z respondentů:

19) Nova, TV Nova slaví 20 let od svého vzniku. Dostupné online: <<http://pressweb.nova.cz/clanek/tiskovezpravy/tv-nova-slavi-20-let-od-sveho-vzniku.html>>, [cit. 2. 5. 2016].

20) -mav-, Prima se chce pustit do filmových koprodukcí. *Mediaguru.cz*, 30. 1. 2013. Dostupné online: <<http://www.mediaguru.cz/aktuality/prima-se-chce-pustit-do-filmovych-koprodukcii/>>, [cit. 5. 2. 2016].

21) Ministerstvo spravedlnosti České republiky. HBO Europe s.r.o. *Sbírka listin*. Dostupné online: <<https://or.justice.cz/ias/ui/vypis-sl-detail?dokument=39804826&subjektId=451399&spis=118160>>, [cit. 2. 5. 2016].

22) Aleš Hudský, Tereza Polachová: V HBO děláme věci, které se vymykají normálu. *Strategie*, 28. 1. 2015. Dostupné online: <<http://strategie.e15.cz/rozhovor/tereza-polachova-v-hbo-delame-veci-ktere-se-vymykaji-normalu-1154027>>, [cit. 5. 2. 2016].

23) Martin Svoboda, Tvůrci Polednice: Filmař musí mít kinematografii nadrcenou. Češi to většinou vůbec neřeší. *Aktuálně*, 2. 12. 2015. Dostupné online: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/tvurci-polednice-spravny-filmar-musi-mit-kinematografii-nadr/r~db8e84407b4111e5b3730025900fea04/>>, [cit. 2. 5. 2016].

Kromě HBO jsme jednali snad se všemi. Většinou to nedopadlo, kvůli nesmyslným požadavkům. Jedna soukromá televize se dokonce rozhodla film koupit v případě, že v něm bude nějaká erotická scéna — což v případě pohádky není úplně dobrý postup. (R4)

Specifickým případem mezi soukromými televizními stanicemi je HBO. O spolupráci by stáli všichni respondenti, ale většina netuší, jak jí dosáhnout, pokud nemají patřičné konexe, jako například následující respondent:

Tak u nás je to Tereza Polachová, která dělala Hořící keř, a teď stojí vlastně za českou TERAPIÍ a PUSTINOU, rozhodně bych tedy šel za ní. Tady vždycky najdeš někoho, kdo někoho zná, takže mám představu, jakým způsobem ji kontaktovat, kdyby bylo třeba. (R1)

Tím, že se tato televizní stanice specializuje na vlastní televizní tvorbu a filmy produkuje jen poskrovnu, je velmi obtížné získat podporu pro svůj projekt. Ti respondenti, kteří nějakou zkušenost s HBO mají, doceňují především přístup k zaslaným námětům a následnou zpětnou vazbu. Někteří respondenti kupříkladu srovnávali přístup České televize a HBO, kdy do obou institucí zaslali svůj scénář a čekali na zpětnou vazbu. Od první instituce ji dostali v řádech měsíců, od HBO v řádech hodin. Respondenti tedy doceňují nejen kvalitu televize HBO a její tvorby, ale i přístup k filmařům a námětům obecně.

Státní fond kinematografie

Státní fond kinematografie v rámci své činnosti podporuje českou kinematografii, poskytuje filmové pobídky a spravuje audiovizuální poplatky, poplatky z vysílání reklam a správní poplatky dle zákona o audiovizi. Směřování a vývoj SFK jsou postaveny na dvou koncepcích, krátkodobé a dlouhodobé.²⁴⁾ V případě krátkodobé koncepce je délka trvání jeden rok. Prioritou této koncepce je poskytování podpory. Podpora je cílena na konkrétní okruhy a pro tvůrce je dosažitelná pomocí výzev, které jsou pravidelně vypisovány v rámci daných okruhů, a to vždy na konkrétní částku. Například na vývoj kinematografického díla bylo v roce 2016 vyčleněno 37 000 000 Kč, na výrobu pak 235 000 000 Kč.²⁵⁾

Dlouhodobá koncepce SFK je vytvořena na šestileté období, a to konkrétně na rozmezí let 2014 až 2019. Obsahuje strategické cíle a srovnává stav před rokem 2013 a nyní. Jedním z hlavních cílů této koncepce je kulturní rozvoj české kinematografie a její posílení na zahraničním trhu. SFK v rámci snahy o co nejvyšší kvalitu snímků uplatňuje pravidlo „více peněz na méně projektů“ a klade důraz na provázanost okruhů vývoje a výroby. Při alokaci prostředků se dle této koncepce zohledňuje, zda projekt díky podpoře SFK již pro-

24) Státní fond kinematografie, Statut Státního fondu kinematografie. Dostupné online: <<http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/statut%209-2014%20design.pdf>>, [cit. 10. 5. 2016].

25) Státní fond kinematografie, Krátkodobá koncepce. Dostupné online: <<http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/kratkodoba%20koncepte/2016/KK%202016%20texty.pdf>>, [cit. 10. 5. 2016].

šel scenáristickou a producentskou fází vývoje. Rada pak tyto projekty může přednostně (nikoli však automaticky) podpořit. Důsledný vývoj je v rámci koncepce považován za stěžejní fázi pro vznik kvalitního díla. SFK na základě této teze nově vypisuje dvě výzvy v rámci daného okruhu, a to na literární přípravu a producentský vývoj.²⁶⁾

SFK v současné době spravuje také filmové pobídky ve výši 20 procent z českých a některých mezinárodních uznatelných nákladů, program navržený Ministerstvem kultury ČR, jehož cílem je jednak propagace České republiky, jednak zvyšování možností rozvoje regionů především v oblasti zaměstnanosti a turismu.²⁷⁾ Nerozhoduje, zda se jedná o český nebo zahraniční projekt.²⁸⁾ Minimální uznatelné náklady jsou 15 000 000 Kč pro hraný a animovaný film, 3 000 000 Kč pro dokumentární snímky a 10 000 000 Kč na epizodu televizního seriálu.²⁹⁾ Příkladem vyplacené dotace za rok 2016 může být film MUZIKÁL ANEB CESTY KE ŠTĚSTÍ. Žadatelem byla společnost Lumiere Films s. r. o., uznatelné náklady byly ve výši 16 589 584 Kč a filmová pobídka byla vyplacena ve výši 3 317 916 Kč.³⁰⁾

Jak již bylo řečeno, krátkodobá koncepce SFK se soustřeďuje na poskytování podpory a vypisování výzev. Jednou z výzev je i relativně nový koncept podpory vývoje, který se dělí na literární přípravu a kompletní vývoj. Jak ukázala *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, filmaři tento krok velmi oceňují, neboť důslednou fází vývoje považují za stěžejní pro natočení kvalitního snímku.³¹⁾ Analýza rozhovorů tyto závěry potvrzuje. Respondenti docenují především prostor a čas pro sepsání scénáře, ale také tvůrčí svobodu a možnost vyvíjet námět bez přítomnosti producenta. Z čehož vyplývá, že scenáristé preferují žádání daného grantu v okruhu literární přípravy na sebe, nikoli na producenta.

Minulý rok jsem získal grant na vývoj ze státního fondu, ten jsem získal sám na sebe. Mám díky tomu velkou svobodu ve vývoji, v kontrole všeho, co bude, ve zkoumání různých cest, kterými se můžu ubírat. Tuhle svobodu bych možná mít nemusel, kdybych se hned ze začátku uvázal nějakému producentovi, který by ten grant podal za mě. Protože by vlastně ty peníze byly vázané na něj a už bychom se třeba nedomluvili na vyznění té věci. (R1)

Dostali jsme podporu z fondu na vývoj, 200 000 Kč, a já jsem mohla relativně v klidu napsat scénář, takže jsem neřešila ty producentské věci. Normálně je to celkem problém, protože producenti nechtějí investovat do příprav. (R/P2)

Samotná žádost fondu a její úspěch či neúspěch je závislý na několika faktorech. Jedním z nich může být i ten, že tvůrce by za sebou měl mít nějakého ručitele (zvlášť pokud

26) Státní fond kinematografie, Dlouhodobá koncepce. Dostupné online: <http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/dlouhodob%C3%A1_koncepce%20final%20design.pdf>, [cit. 10. 5. 2016].

27) Tamtéž. Bližší informace o podmínkách viz citované webové stránky.

28) Czech Film Commission, Kritéria a výše pobídky. Dostupné online: <<http://www.filmcommission.cz/cs/incentives/eligibility-and-amount/>>, [cit. 8. 5. 2016].

29) Czech Film Commission, Kritéria a výše pobídky. Dostupné online: <<http://www.filmcommission.cz/cs/incentives/eligibility-and-amount/>>, [cit. 8. 5. 2016].

30) Státní fond kinematografie, Seznamy. Dostupné online: <<http://fondkinematografie.cz/filmove-pobidky/seznamy.html>>, [cit. 8. 5. 2016].

31) P. Szczepek a kol., c. d.

jde o debut), producenta, který se zaručí, že má o daný projekt zájem, případně ho bude produkovat. Což je paradox, neboť grant na vývoj by měl být krokem k tvůrčí svobodě scenáristy a jeho nezávislosti na producentovi ve fázi vývoje. Průvodní dopis nebo ručení producenta při žádosti o grant jsou faktory, které od této myšlenky naopak projekt vzdalují.

[Jméno vedoucího společnosti, ve které R1 pracuje] mi pomohl při žádání o grant, napsal průvodní dopis, což se občas dělá, napsal to jako garant, že mám za sebou producenta, který má o ten projekt případně zájem, což je vždycky lepší, než kdybys tam šel bez ničeho, což byla mimochodem i výtka té mé původní žádosti, které to původně chybělo. (R1)

Rozhovory ukázaly, že nová forma fungování SFK sklízí většinou pozitivní ohlasy. Respondenti se vyjadřovali kladně, i když třeba zrovna jejich žádost o finanční podporu byla zamítnuta. Někteří respondenti navíc podotýkají, že právě první zamítnutí jim pomohlo při dalším žádání — díky zpětné vazbě od SFK se poučili z vlastních chyb a následně se jich vyvarovali.

Filmaři, kteří jsou zároveň producenty i režiséry, docenili, že při tomto formátu fungování SFK je možné, aby produkční společnost obdržela i tři podpory za rok na tři různé projekty. Respondenti se také shodli na tom, že SFK jim v mnohém vychází vstříc, především co se týká prodloužení lhůt. Vyplácení grantů je totiž většinou vázáno striktně na počáteční den natáčení, který se však díky různým okolnostem může změnit, tudíž prodloužení lhůty je pro projekt stěžejní. Filmaři tento nápomocný krok vnímají tak, že z pohledu instituce se vyplatí udělat drobné ústupky, hlavně když se projekt úspěšně dokončí a podpora nepřijde vniveč. Co se týče výše žádosti, respondenti většinou žádají více, než kolik doopravdy potřebují. Důvodem je obecně zažitý úzus, že žadatel málokdy dostane plnou částku.

Dle dlouhodobé koncepce se při alokaci finančních prostředků zohledňuje, když projekt prošel scenáristickou a producentskou fází vývoje s podporou SFK.

Žádáme prakticky všechno. Teď je ta strategie, že když fond ten film jednou podpoří, tak by s ním měl běžet celou dobu, to znamená, že když se podílejí na developmentu, tak pravděpodobně podpoří i výrobu a distribuci. A to se nám stalo třeba u [název filmu], že distribuci nakonec nepodpořili a my jsme to horko těžko pak platili z našich prostředků, naštěstí se to povedlo. Dostali jsme dva granty na výrobu. Jedno byla nenávratná půjčka, jedno vratná půjčka. Tam je přesný platební kalendář, který končí, že poslední peníze dostanete po vyúčtování. (P1)

I když SFK od roku 2012 zcela změnil své fungování a organizaci, najdou se respondenti, kterým současný koncept nevyhovuje. Argumentem je především minimální podpora snímků s komerčním zaměřením.

Vybral jsem si [jméno producenta], což je producent [jméno režiséra], dělal s ním [názvy filmů], všechno hity, které na sebe vydělaly. Můj film je žánrově podobný,

protože tyhle ty filmy, tenhle ten žánr komedie, to má hrozně těžké u fondu a u těchto zdrojů. Protože oni chtějí podporovat, ať už to znamená, co to znamená, hodnotné filmy, artové filmy, a když vidí něco, co na sebe může vydělat, tak to většinou nepodpoří. (R2)

I přes dané stanovisko se tento typ tvůrců nevzdává a zkouší žádat o podporu SFK s každým dalším projektem. Je třeba v této souvislosti zmínit, že SFK byl v minulosti v médiích často paradoxně kritizován právě za podporu komerčních filmů.³²⁾

Filmové pobídky představují pro české tvůrce dosti specifickou záležitost, neboť vyplácení pobídek je vázáno na výši rozpočtu. Stanovená výše rozpočtu dovolující využití filmových pobídek je pro některé projekty v českém prostředí příliš vysoká, nehledě k dalším podmínkám, které musí filmaři splnit, aby jim byla tato forma finanční podpory skutečně vyplacena. Respondenti o tuto formu podpory stojí, ale pro některé z nich je obtížně dosažitelná.

Eurimages a Kreativní Evropa

Fond Eurimages vznikl v roce 1989 a jeho smyslem je podpora evropského audiovizuálního průmyslu formou poskytování finančních prostředků na animované, dokumentární, ale především hrané evropské filmy. Celovečerní hraný film musí mít minimální délku 70 minut a na jeho výrobě se musí podílet alespoň dva koproducenti, a to ze dvou různých členských států.³³⁾

Projekty by v každé z koprodukujících zemí měly buď obdržet podporu z veřejných zdrojů, nebo mít předprodána práva k televiznímu uvedení díla, nebo mít s budoucími distributory sjednánu tzv. minimální záruku (minimum guarantee — nevratný kredit na licenční poplatky) či disponovat jakoukoli jinou finanční zárukou.³⁴⁾

Příkladem českého projektu, který byl fondem podpořen, je snímek *KLAUNI* režiséra Viktora Tauše. Získané finanční prostředky byly ve výši 210 000 €. Na filmu se koprodukčně kromě České republiky podílela i Slovenská republika, Lucembursko a Finsko.³⁵⁾

Nový program Evropské unie s názvem Kreativní Evropa (plánovaný na dobu let 2014–2020) se soustřeďuje na podporu kultury v různých odvětvích. Cílem programu je poskytovat finanční prostředky pro oblast výtvarného a scénického umění, literatury,

32) Viz např. Kamil Fila, Přeceněný projekt Filipa Renče dostal bezprecedentní podporu. *Respekt*, 4. 12. 2015. Dostupné online: <<https://www.respekt.cz/delnici-kultury/preceneny-projekt-filipa-rence-dostal-bezprecedentni-podporu>>, [cit. 5. 9. 2017].

33) Ministerstvo kultury České republiky, Eurimages. Dostupné online: <<https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>>, [cit. 7. 5. 2016].

34) Ministerstvo kultury České republiky, Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům. Dostupné online: <<https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>>, [cit. 7. 5. 2016].

35) Mediadesk, Eurimages podpoří 16 evropských koprodukcí. Dostupné online: <<http://www.mediadeskcz.eu/news/detail/455>>, [cit. 7. 5. 2016].

hudby, televize a filmu.³⁶⁾ Konkrétně na oblast filmu se zaměřuje dílčí program MEDIA. Žadatelé mají možnost využít při podávání žádosti síť informačních Kanceláří Kreativní Evropy, které mají své zastoupení v každé členské zemi. Žadající společnost by za sebou měla mít alespoň jeden vyprodukovaný a distribuovaný snímek.³⁷⁾ Z českých projektů lze jako příklad podpory programu Kreativní Evropa uvést snímek *ZKÁZA KRÁSOU*. Tento film úspěšně získal finanční prostředky pod hlavičkou společnosti Produkce Třeštíková v rámci žádosti týkající se podpory producentů, konkrétně oblasti vývoje.³⁸⁾ V rámci programu MEDIA je třeba zmínit ještě termín *slate funding*, což je populární dílčí program. Jeho princip je založen na podpoře skupin 3–5 projektů, které zaručí společnosti více systematickosti a především kontinuity ve vývoji.³⁹⁾ Není tedy myšlen jako podpora konkrétního projektu, ale spíše celé společnosti. Při opětovném žádání o tento typ podpory je pro producenty důležité, aby si dlouhodobě udržovali dobré renomé, a to tím, že většinu projektů (z těch 3–5 podpořených) zrealizují.⁴⁰⁾

Fondy Eurimages a Kreativní Evropa jsou zde pojednány společně. Sice si nejsou zcela podobné, ale respondenti se k nim vyjadřovali v drtivé většině případů v jedné odpovědi. Eurimages a MEDIA, stejně jako filmové pobídky, tvůrcům připadají atraktivní, ale jen velmi těžce dosažitelné. Především pro podmínky dvou zahraničních koproducentů ze dvou různých členských států (Eurimages)⁴¹⁾ a nutnosti mít za sebou producenta nebo produkční společnost, která má alespoň jeden vyprodukovaný a distribuovaný snímek (MEDIA).⁴²⁾ U Eurimages je to navíc i podmínka částečného zahraničního obsazení nebo zahraničních členů štábu. Celkově pro oba programy platí, že film má být srozumitelný i v zahraničí, jinými slovy, že má mít evropský charakter.⁴³⁾ Respondenti tyto podmínky považují za poměrně komplikované. Pokud tvůrce cílí svůj film na českého diváka, přichází tím o Eurimages, neboť snímek nebude dostatečně evropský. Když projekt není natolik výpravný, aby upotřebil i zahraniční produkci, Eurimages je opět z dosahu. Pokud za filmem nestojí společnost, která je aktivní v produkování nových projektů, pravděpodobně jí unikne MEDIA.

Většina respondentů řekla, že vlastně ani neví, jak tento systém funguje. Mají pouze informaci, že jde o složitý proces, který stejně obvykle končí zamítnutím — tudíž nemají zájem se touto formou podpory dále zabírat.

36) Kreativní Evropa, O programu Kreativní Evropa. Dostupné online: <<http://www.kreativnievropa.cz/cs/o-programu/>>, [cit. 7. 5. 2016].

37) Mediadesk, Podpora vývoje-jednotlivé projekty. Dostupné online: <<http://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/296>>, [cit. 7. 5. 2016].

38) Mediadesk, Development. Dostupné online: <<http://www.mediadeskcz.eu/project/detail/1?year=2014>>, [cit. 7. 5. 2016].

39) Jak uvádějí Stephen Greenwald a Paula Landryová, „Financování filmu je inherentně riskantní a financování jednoho filmu je nutně riskantnější než financování souboru (slate) nebo skupiny filmů.“ Stephen A. Greenwald — Paula Landry, *This Business of Film. A Practical Guide to Achieving Success in the Film Industry*. New York: Lone Eagle 2009, s. 47.

40) Petr Szczepanik a kol., c. d.

41) Ministerstvo kultury České republiky, Eurimages. Dostupné online: <<https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>>, [cit. 7. 5. 2016].

42) Mediadesk, Podpora vývoje — jednotlivé projekty. Dostupné online: <<http://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/296>>, [cit. 7. 5. 2016].

43) Ministerstvo kultury České republiky, Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům. Dostupné online: <<https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>>, [cit. 7. 5. 2016].

Samozřejmě existují respondenti, kteří této podpory dosáhli a mají s ní pozitivní zkušenost. Pozitivní ohlas mezi filmaři má především tzv. slate funding, tedy grant na vývoj 3–5 projektů. Větší částka peněz je sice podmíněna tím, že daný producent pak nesmí 2 roky žádat, ale výhodou je tvůrčí svoboda a kvalitnější vývoj. Producent si totiž díky grantu může dovolit realizovat jen ty nejkvalitnější projekty. Pro respondenty je pozitivním přínosem také možnost otestovat univerzálnost projektu, jinými slovy, jak velký mezinárodní potenciál daný příběh skýtá. Neboť právě univerzálnost je stěžejní částí žádosti o podporu.

Někteří respondenti jsou vůči programům Eurimages a Kreativní Evropa skeptičtí z jiných důvodů, než jaké byly výše uvedeny. Vadí jim například, že by do štábu či hereckého obsazení museli násilně dosadit cizince ze zemí, které film pomáhají koprodukovat.

Jestli jsem o tom uvažoval? [...] To já bych asi nerad. Rozhodně nechci herce ze zahraničí. Ale jestli to nějaký producent vymyslí tak, že to bude fungovat na place a nebude to na škodu, tak je to v pohodě. Jen si nepřeju lingvistické bariéry ve štábu při natáčení na place. (R2)

Respondenti se také obávají, že pokud někteří členové štábu budou přítomni ne kvůli vlastnímu zájmu o námět a daný projekt, ale pouze proto, aby plnili kvóty, může se to následně negativně podepsat na celém snímku.

Myslím si, že může být nebezpečné vybírat členy štábu na základě jiných kritérií, než že ten film chce dělat. Ono se to nezdá, ale i takový kameraman, když mu ten film přijde blbý a nechce ho dělat, tak jenom kvůli koprodukcí ho tam mít, pak se na tom filmu špatně projeví a to bych opravdu nerad, aby to mělo tuhle negativní daň. (R2)

Minimální garance distributora

Další z možností financování je předprodej filmu distributorovi. Většinou jde o podporu formou tzv. minimální garance, což je smluvená částka, kterou distributor poskytne producentovi před exploatací v kinech a dalších distribučních oknech. Respondenti ji považují za jeden ze stěžejních zdrojů financování filmu. Na druhou stranu se ale obávají, že distributor bude dalším subjektem, který bude zasahovat do kreativního procesu a výrazně tak omezí svobodu tvůrce. Záleží na samotné dohodě, ale obvykle platí: čím větší podpora, tím větší nároky ze strany distributora. Příklad od případu pak distributor může zasahovat do tvůrčího procesu třeba tím, že nechá opětovně přepsat scénář:

Scénář jsem dokončil. Už jsem i sehnal producenta, ale zaseklo se to na distribuci, protože distributor musí půjčit značnou část toho rozpočtu producentovi, takže se ten scénář ke mně vrátil, protože já jsem režisér/scenárista, takže ho teď přepisuju dle požadavků distributora. [...] Nemyslím si, že je to vždy ku prospěchu, je to delší proces, stejně jak já to mám teď s distributorem, se kterým musím válčit, je to prostě mít dalšího člověka na schvalování (R2)

Další problém může nastat se splácením minimální garance. Respondenti se shodli, že by film musel v kinech velmi výrazně propadnout, aby se minimální garance nesplatila, ale i to se může stát. Tvůrce má tak následně obavu, jak minimální garanci distributorovi splatí. O něco lepší, ale také ne zcela ideální situace nastane, když návštěvnost v kinech minimální garanci pokryje, ale více peněz film nevydělá a skončí „na nule“.

Producent mi ukázal rozpočet, no a největší část je půjčka od distributora, takže první peníze, které jdou z lístků, jdou na splacení této půjčky. (R2)

Teď jsme na nule. Přišlo 60 000 diváků, což jsem potřeboval pro to, aby se splatila minimální garance distributorovi, abychom zároveň my neměli v tom projektu už žádné vlastní prostředky, což se povedlo. (R/P1)

Soukromí investoři

Financování soukromými investory v oblasti celovečerního filmu není záležitostí ojedinělou, leč také ne zcela běžnou. Základním principem je provázanost producentů s konkrétními firmami, kdy investoři věří producentovi na základě portfolia filmů, na jejichž vzniku se podílel a jejichž dosavadní úspěch může být pro investora zárukou. Bude-li film úspěšný, pro investora to znamená dobrou reklamu, což je cílem sponzoringu. Cílem investora však může být i zisk. Z rozhovorů vyplynulo, že pokud film neuspěje při žádání o veřejnou podporu, může být soukromá investice i stěžejní částí rozpočtu, na které stojí i padá celý projekt.

Tento snímek je asi jeden z mála českých filmů, který je financovaný skrze soukromé investory. [...] Celá produkce [...] byla placená skrze soukromé investory, což si myslím, že není věc, se kterou se dá počítat do budoucna. Je velmi těžká záležitost přemluvit několik firem, které nemají s filmem nic společného, jenom to berou jako možnost se zviditelnit, výjimečně jsou to mecenášové, které baví investovat do umění. Je to taková disciplína, kterou člověk může absolvovat několikrát a potom ne že by ho to přestalo bavit, ale jakoby vyčerpá pomalu ty možnosti, které kolem sebe má. Ale mám štěstí, ti soukromí investoři, kteří s námi dělali na tom prvním filmu, s námi pokračovali i na ostatních. (R/P1)

Přesto se respondenti obávají, že někteří soukromí investoři budou chtít zasahovat do kreativního procesu a měnit projekt podle vlastní vize, která následně bude nahrávat propagaci investora. Respondenti jsou tedy při výběru investorů velmi pečliví — většinou spoléhají na volbu producenta, který volí investory dle svých předchozích zkušeností, což dává tvůrcům jistou garanci vhodné volby.

Product placement

Od roku 2010 je v České republice product placement povolen zákonem⁴⁴⁾ a má v audiovizuálním díle trojí formu. Buď je produkt pouze v záběru daného audiovizuálního díla, nebo jej některá postava užívá, případně se o daném produktu přímo hovoří.⁴⁵⁾ Product placement lze ještě dělit na aktivní a pasivní. Aktivní znamená otevřeně zpracovat tento marketingový nástroj do scénáře a v rámci daného díla rozvinout dějovou linku, která se bude týkat přímo daného produktu. Pasivní product placement je méně násilná forma, produkt je v díle umístěn především jako dekorace.⁴⁶⁾ Pro efektivnost dopadu bývá product placement zaměřen zejména na diváky ve věkovém rozmezí 15–25 let, kteří se nejlépe dokáží ztotožnit a identifikovat s hrdiny na filmovém plátně. Pro co nejlepší účinek je produkt vždy vyobrazen v pozitivním kontextu.⁴⁷⁾

Výrobci některých produktů využívají efekt product placementu v paralelních reklamních kampaních, takže např. během premiéry nového filmu o Jamesi Bondovi společnost Avon uvedla na trh speciální dámský parfém Bond Girl 007.⁴⁸⁾

O využití product placementu se uvažuje a rozhoduje většinou již při vývoji filmu, konkrétně při producentské přípravě scénáře na realizaci. I když je obvykle vynaložena velká snaha, aby product placement nenaboural původní záměry autora, ne vždy se to podaří. Neboť primární úsilí producenta je pokrýt náklady spojené s natáčením, a pokud je product placement jednou z hlavních složek rozpočtu, je pravděpodobné, že tím snímek bude ovlivněn. Zadavatelé totiž očekávají, že jejich výrobek bude ve filmu zřetelně představen, navíc v pozitivním kontextu. Řada podniků má vypracovaný postup, který filmařům přesně definuje a určuje, jakým způsobem je třeba dané produkty představit divákům.⁴⁹⁾

V rámci marketingových strategií se lze setkat také s tzv. obráceným product placementem. Product placement jako takový odkazuje na začlenění produktu do smyšleného světa počítačové hry, seriálu nebo filmu, zatímco obrácený product placement „přenáší fiktivní značku, vytvořenou původně do fiktivního prostředí, do reálného světa. Příkladem může být americký řetězec restaurací Bubba Gump Shrimp Co., který byl vytvořen na základě asociace s filmem Forrest Gump.“⁵⁰⁾

Reklama formou product placementu paradoxně sama moc dobrou pověst nemá. Respondenti ji většinou považují za nutné zlo, které sice může výrazně pomoci rozpočtu, ale za příliš vysokou cenu zesměšnění díla. Shodují se, že pokud by product placement ve svém díle chtěli užít, je třeba celou věc pojmut elegantně, s vkusem a velkou dávkou kreativity, aby výsledek nepůsobil křečovitě. Diváci by se cíleně zpracovávanému product pla-

44) Zákon č.132/2010 Sb., o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání a o změně některých zákonů (zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání). In: *Sbírka zákonů*. 13. 4. 2010.

45) Jana Příkrylová — Hana Jahodová, *Moderní marketingová komunikace*. Praha: Grada 2010, s. 256.

46) Product placement. *Mediaguru.cz*. Dostupné online: <<http://www.mediaguru.cz/medialni-slovník/product-placement/>>, [cit. 6. 5. 2016].

47) J. Příkrylová – H. Jahodová, c. d., s. 256.

48) Tamtéž.

49) Tamtéž, s. 257.

50) Tamtéž.

cementu měli smát, nikoli vysmívat. Což je problém právě českých tvůrců, kteří svým užíváním (někdy až nadužíváním) product placementu vystavují produkt spíše posměchu a s ním zároveň i samotný film. To je také jeden z důvodů, proč je názor tvůrců vůči product placementu tak skeptický. Nicméně i když toto stanovisko převládá, ne každý tvůrce je vůči této formě reklamy vyhraněný.

Aktivní je hrozný, otravný. Ale zase kde nejvíc ten aktivní funguje, to je komedie, což je můj žánr. Takže ty ho tam můžeš užít jako vtip, najednou to má funkci i v příběhu. Když v dramatu začneš žrát sušenky Bebe, tak je to nesmysl. Základ je, že všichni tvůrci nenávidí product placement, ale je to nutné zlo, film se musí z něčeho zaplatit. Je to realita filmové tvorby. Je to hodně na kontaktech producentů, ti mají s některými společnostmi dlouholetou zkušenost. (R2)

Někteří filmaři dokonce dopředu počítají s využitím product placementu a ve scénáři cíleně vytváří scény, které jsou tam jen a pouze za účelem zviditelnění daného produktu.

Dělal jsem s kamarádem přepis scénáře pro jednoho producenta, který je známý tím, že používá, až nadužívá product placement, že de facto mu ten product placement ty filmy vlastně financuje, navíc s podporou [název televize]. [...] Nastalo tam fatální nedorozumění, kdy my jsme bourali scény, které nám přišly, že absolutně nedávají smysl, a snažili jsme se o to, co jsme si mysleli, že po nás chce — ten příběh nějak narovnat a vystavět líp a srozumitelně. A pak jsme zjistili, že všechny ty scény nebo většina, které jsme eliminovali, byly ve skutečnosti připravené pro product placement. (R1)

Crowdfunding

Pojem crowdfunding označuje použití malých finančních obnosů od velkého počtu jedinců za účelem financování konkrétního nápadu, události nebo projektu. Crowdfunding využívá dosahu internetu a především sociálních sítí, jejichž prostřednictvím se snaží přilákat investory.⁵¹⁾ Pokud se podaří peníze vybrat, daný crowdfundingový portál si od autora projektu dle dohody vezme určitou výši procent z celkové částky (většinou se jedná o 9 %). Pokud se částka nevybere v určený čas a v plné výši, dosud vybrané příspěvky se pošlou zpět přispěvatelům a autor projektu nic nezíská. Zároveň však není nic dlužen danému portálu. V českém prostředí získal zatím nejvyšší částku prostřednictvím crowdfundingu film, konkrétně projekt *Trabantem napříč Tichomořím* (s finálním názvem *TRABANTEM AŽ DO POSLEDNÍHO DECHU*), který vybral 2 814 415 Kč na portálu Startovač. Původní požadovaná částka přitom byla 500 000 Kč.⁵²⁾ O nesouměřitelnosti s ostatními projekty

51) Investopedia, Crowdfunding. Dostupné online: <<http://www.investopedia.com/terms/c/crowdfunding.asp>>, [cit. 6. 5. 2016].

52) Aleš Černý, V českém crowdfundingu padl rekord. Dohromady se vybralo už 34 milionů. *Idnes.cz*, 16. 2. 2015. Dostupné online: <http://ekonomika.idnes.cz/nejuspesnejsi-projekty-ceskeho-crowdfundingu-flq-/ekonomika.aspx?c=A150215_164552_ekonomika_rny>, [cit. 7. 5. 2016].

svědčí i fakt, že na portálu HitHit drží rekord (v rámci filmové oblasti) projekt TAKOVĚJ BAREVNEJ OCAS LETÍCÍ KOMETY (film o skladateli a zpěvákovi skupiny Psí vojáci, Filipu Topolovi), jehož cílem byla částka 350 000 Kč, ale nakonec bylo vybráno 480 300 Kč.⁵³⁾

Crowdfundingové portály se v České republice těší velké popularitě. Jednak mezi kreativci, kteří je využívají k získávání finančních prostředků a propagaci, jednak mezi přispěvateli, kteří si za podporu mohou koupit originální odměnu vytvořenou na míru danému projektu. V rámci filmového prostředí je však názor na crowdfunding nejednoznačný. Crowdfunding není dle respondentů špatný nápad, ale na získání prostředků pro celovečerní film se nehodí. Výše dosažené podpory na takovém portálu by totiž byla poměrně zanedbatelná v rámci celkového rozpočtu (respondenti doslova označili výslednou částku za „kapku v moři“). O propagaci touto cestou se dá uvažovat jenom ve chvíli, kdy je na čem stavět a nejedná se o debutující tvůrce, a tím pádem novou značku. Respondenti se shodují na tom, že v oblasti filmu může mít úspěch fanouškovský projekt, který má základnu podporovatelů ještě před spuštěním kampaně. To byl i případ filmu TRABANTEM AŽ DO POSLEDNÍHO DECHU, jenž vládl silnou fanouškovskou základnou ještě před spuštěním kampaně.⁵⁴⁾

Ne, nikdy jsem o tom neuvažoval, podle mě to nefunguje. Nebo takhle, má to smysl u nějakých fanouškovských projektů, studentských věcí, případně v zahraničí, když někdo chce dělat adaptaci nějakého skvělého komiksu, kterou žádné studio nechce vzít, tak je to dobré. Ale dělat něco takového v rámci České republiky, nevíme. V rámci těch projektů, které děláme, by na to nebyl vůbec prostor. (R/P1)

Pokud se tvůrce rozhodne crowdfunding využít s cílem financovat část rozpočtu celovečerního filmu, příčinou je většinou nějaký problém, zpravidla ustrnutí projektu na mrtvém bodě. Ale i v takovém případě respondenti využití crowdfundingu pečlivě zvažují. Důvodem je i fakt, že pokud film nakonec nedokončí, peníze budou muset vrátet, čehož se většina filmařů obává. Takový vývoj může znamenat značnou komplikaci i pro filmaře jako soukromou osobu.

Přístup tvůrců k volbě finančních zdrojů

Na základě rozhovorů lze říci, že tvůrci filmů typu A1 a A2, tj. respondenti, kteří se zaměřují především na artovou tvorbu, preferují takové zdroje financování, které jim ponechají co největší uměleckou svobodu. Žádají proto o granty SFK, neboť ten podporu poskytuje, ale do kreativního procesu nezasahuje. Spolupráci s Českou televizí zvažují v této skupině zejména debutující tvůrci, kteří potřebují od ČT mediální podporu — musí však počítat s pravděpodobnými zásahy do kreativního procesu. Totéž platí pro minimální garanci distributora. Protože artoví tvůrci mají většinou festivalové ambice, odmítají jako

53) HitHit, Nejvíce vybraných peněz. Dostupné online: <<https://www.hithit.com/cs/search/mostSuccProjects/category/2/moneyPledged>>, [cit. 7. 5. 2016].

54) A. Černý, c. d.

zdroj komerční televize (výjimku tvoří HBO), které mají velmi specifická portfolia filmů a na festivalu by film z takového portfolia pravděpodobně neuspěl. Také se snaží vyhýbat použití product placementu. Přílišné nároky firmy nebo výrobce daného produktu by ve finále mohly film poškodit, především pokud se jedná o snímek s vážným tématem.

Mezi tvůrci typu K1 dominuje žánr komedie a obecně filmy, které mají za cíl vysokou diváckou účast. Umělecká svoboda není na prvním místě, proto se respondenti tohoto typu nebrání použití product placementu (především žánr komedie umožňuje kvalitnější práci s produktem — jeho vtipné zakomponování do děje nemusí film nikterak poškodit, ba právě naopak), zároveň jsou ochotni pracovat s komerčními televizemi, neboť jejich snímky většinou nemají festivalové ambice a mají daleko blíže k portfoliím filmů daných institucí. Jako další zdroj určitě bude využita minimální garance distributora (pokud má film divácký potenciál, je pravděpodobné, že distributor bude mít zájem do snímku investovat větší částku). S Českou televizí budou tvůrci typu K1 spolupracovat jen tehdy, pokud nebude možnost spolupracovat s televizí komerční. O granty SFK pak respondenti K1 žádají, ale předpokládají, že film s ambicí na vysokou návštěvnost podporu nedostane.

Závěr

Nejběžnějšími formami financování současného českého celovečerního filmu směřujícího do kinodistribuce jsou dle respondentů televizní koprodukce, podpora Státního fondu kinematografie včetně filmových pobídek a minimální garance distributora. Méně častými formami jsou pak investice soukromých investorů, crowdfunding a podpora z fondů Eurimages a MEDIA.

Všechny tyto zdroje jsou filmařům v České republice k dispozici, ovšem každý z nich má sadu podmínek, za kterých je reálně dosažitelný. Televizní koprodukce je podmíněna následnými závazky vůči dané instituci a také tím, zda filmař stojí o finanční podporu formou věcného plnění, či nikoli. Respondenti stojí o spolupráci s Českou televizí, bojí se však přílišných zásahů do kreativního procesu. Spolupráci s komerční televizí by se respondenti dle svých slov nebránili, někteří ale neví přesně, jak jí dosáhnout. Roli hraje i typ dané televize: tvůrci s festivalovými ambicemi nechtějí spolupracovat s televizí, která má ve svém portfoliu nenáročnou komedii apod. Všichni respondenti projevíli zájem o koprodukci s HBO, ale právě u ní bylo mezi respondenty nejmenší povědomí, jak jí dosáhnout.

Podporu od SFK dle respondentů pravděpodobně nedostane snímek s komerčním potenciálem a na filmové pobídky nedosáhnou filmaři s nižším rozpočtem. Nedávná reorganizace SFK byla respondenty ohodnocena veskrze kladně, ačkoli se liší pohled tvůrců komerčních projektů a filmařů, kteří točí snímky určené pro náročnějšího diváka. Ti první s SFK příliš spokojeni nejsou, neboť se domnívají, že na filmy s potenciálem výdělečnosti daná instituce nikdy nepřispěje. Druzí jsou spokojeni s tím, že SFK podporuje i projekty experimentálního ražení, protože experiment je podle nich nezbytný, aby se filmová tvorba posouvala kupředu. Fondy Eurimages a MEDIA jsou využívány minimálně kvůli obecně rozšířenému povědomí o (nejen) administrativní náročnosti celého procesu žádání.

Předprodej práv distributorovi formou minimální garance je pro tvůrce atraktivní, byť může s sebou přinést požadavky na změny díla a také nebezpečí, že se minimální garance

z promítání filmu v kinech nesplatí. Financování formou product placementu lze dle respondentů sjednat snadno, ovšem filmař musí počítat s tím, že firma, která produkt poskytuje, může mít velmi striktní podmínky pro zobrazení svého produktu ve filmu, což se může negativně podepsat na jeho celkovém vyznění. Soukromé investice je dle tvůrců těžké získat, závisí na producentovi a jeho kontaktech a jsou vázány na atraktivitu díla, případně zavedenost režiséra. Crowdfunding je dle tvůrců vhodný pro fanouškovské projekty, ale debutující tvůrci o něm neuvažují, protože takovou základnu zatím mít nemohou.

Eliška Pindáková (1994)

Studentka magisterského studia oboru Arts Management na Fakultě podnikohospodářské Vysoké školy ekonomické v Praze, v současné době na pobytu v rámci programu Erasmus na ESCP Europe Business School v Paříži.

(Adresa: elka.pin@seznam.cz)

Citované filmy:

Anděl páně 2 (Jiří Strach, 2016), *Bobule* (Tomáš Bařina, 2008), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Kobry a užovky* (Jan Prušinovský, 2015), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Zkáza krásou* (Helena Třeštková, 2016), *Martin a Venuše* (Jiří Chlumský, 2012), *Medvídek* (Jan Hřebejk, 2007), *Muzikál aneb Cesty ke štěstí* (Slobodanka Radun, 2016), *Muži v naději* (Jiří Vejdělek, 2011), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Polednice* (Jiří Sádek, 2016), *Román pro ženy* (Filip Renč, 2004), *Trabantem až do posledního dechu* (Dan Přibáň, 2016), *Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, 2006), *Vratné lahve* (Jan Svěrák, 2007), *Takovej barevnej ocas letící komety* (Václav Kučera, 2015).

SUMMARY

Financing of Czech Feature Films from the Perspective of Filmmakers**Eliška Pindáková**

The article presents sources of financing of contemporary Czech feature films and explores how filmmakers evaluate these sources. It follows the study of film development of Czech feature films by Petr Szczepanik published in 2015 and extends it by analysis of all sources, including those that have not been previously mentioned, especially sponsorship and crowdfunding. Individual sources are evaluated according to their suitability for those filmmakers who focus on the production of art house films on the one hand and those who focus on the production of more commercially oriented ones on the other.

Martin Kos

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění

Snímek PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921, Jan Stanislav Kolár) reprezentuje v kontextu výroby českého němého filmu poměrně ojedinělý přístup ke způsobu, jak vystavět filmový příběh. Radomír D. Kokeš ve své studii věnované poetice filmové produkce v českých zemích mezi lety 1911–1915 poznamenává, že snímky natočené v tomto období vycházely z mono-kauzální organizace vyprávění. Řídí ho silná výchozí příčina, na niž navazuje sled událostí a sleduje primárně jenom jednu linii akce.¹⁾ V těchto filmech tak povětšinou sledujeme lineární řetězec událostí v takovém pořadí, v jakém se odehrávají, bez výraznějších odboček nebo manipulace s časovými vztahy.

V následujícím období do roku 1922 už můžeme vysledovat směřování ke složitější konstrukci vyprávění. Filmaři stále častěji dělili pozornost mezi více dějových linií a v jejich snímcích se objevují pokusy se zprostředkováním událostí z minulosti. Andrea Stašková ve své diplomové práci uvádí, že v roce 1920 využívá sedm z celkově dvanácti dochovaných snímků vzpomínkové sekvence. Z produkce následujícího roku se zachovalo jedenáct snímků, přičemž flashback se objevuje v šesti z nich.²⁾ Práce s flashbacky se tak do roku 1921 stala poměrně standardizovanou praxí, k níž se filmaři ve svých dílech uchýlovali. Jako jedno z možných vysvětlení začleňování flashbacku do rejstříku kreativních řešení, k nimž se tvůrci obraceli, se jeví nástup nové filmařské generace po roce 1915. Jak tvrdí Kokeš, nastupující filmaři, mezi něž zařazuje vedle Jana S. Kolára třeba Karla Lama-

1) Radomír D. Kokeš, Poznámky k poetice filmů v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. *Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 331.

2) Údaje o počtu filmů využívajících flashback přejímám z bakalářské práce Andrey Staškové, která analyzovala subjektivitu v dochovaném korpusu snímků výroby hraného filmu na našem území do roku 1922. Srov. Andrea Stašková, *Probuzené vědomí: subjektivita v českém fikčním filmu do roku 1922*. Bakalářská práce (nepublikováno). Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2016, s. 29. Celkový počet dochovaných filmů v tomto období poté uveřejnil ve své diplomové práci Tomáš Lebeda, jenž se zabýval pohybem kamery v českém hraném filmu ve stejném období. Srov. Tomáš Lebeda, *Pohyb kamery v českém fikčním filmu do roku 1922: prostředek, postup, funkce*. Diplomová práce (nepublikováno). Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2016, s. 19.

če nebo Gustava Machatého, se na rozdíl od tvůrců předchozí generace profilevali primárně prací v kinematografii.³⁾ Skupina těchto tvůrců se tak do svých děl pokoušela dostávat postupy vysledované v zahraniční tvorbě, jako byl právě flashback. Ten se například v hollywoodské produkci podle Barryho Salta ustavil v roce 1913.⁴⁾

O PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT, jehož narativní výstavba do značné míry spoléhá na využití flashbacku, by v takové perspektivě šlo hovořit jako o příkladu standardizace vypravěčského postupu v rámci filmové výroby na našem území. Nicméně v takovém případě bychom získali velmi zjednodušený obrázek o postavení Kolárova snímku v kontextu tehdejší tvorby. PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT se totiž svou výstavbou a sofistikovaným použitím flashbacku výrazně vymyká normám dobové produkce, která s flashbackem pracuje o poznání méně kreativně. Ve filmu PRAŽŠTÍ ADAMITÉ (1917, Antonín Fencel) se například několikrát zopakují krátké záběry už dříve zobrazených událostí, jako je tomu třeba v okamžiku, kdy se hlavní postava snímku Šťovíček při odpolední procházce odtrhne od své manželky a míří k plovárně nacházející se poblíž. Fencel nejprve používá detail na Šťovíčkovu tváři, jenž následně střídá záběr na ženu koupající se ve vodě s využitím kruhové masky. Tento záběr se přitom už ve filmu objevil v okamžiku, kdy Šťovíček tuto ženu pozoroval během procházky dalekohledem. Zopakování už dříve použitého záběru funguje jako zprostředkování Šťovíčkovy vzpomínky, díky čemuž tento typ flashbacku pomáhá objasnit jeho myšlenkové pochody. V takovém případě flashback plní jako vsuvka primárně vysvětlující funkci, přičemž zastupuje mezititulky a nahrazuje jejich užití. V PROBUZENÉM SVĚDOMÍ (1919, Robert Zdráhal) se sice objevuje už poměrně výrazný flashback, nicméně i ten ve výstavbě díla plní především vysvětlovací funkci. Dostává se totiž do snímku až po vyvrcholení hlavní zápletky a objasňuje tajemství z minulosti, díky němuž hlavní padouch vydíral otce ústřední hrdinky.

Tvůrčí práce Jana Stanislava Kolára oproti tomu představuje ojedinělou tendenci v experimentování s narativní výstavbou díla, která vycházela zejména z pečlivé literární přípravy, v níž se Kolár soustředil hlavně na vyprávění.⁵⁾ Kolár systematicky rozvíjel na jedné straně práci s uvolňováním (resp. zatajováním) důležitých informací a vytvářením komplexních sítí vztahů mezi postavami ve fikčním světě. Na té druhé do značné míry spoléhal na prostředky umožňující odklon od lineárně vedeného vyprávění k důmyslnějšímu nakládání s časovými vztahy uvnitř syžetu. Zcela zásadním se pak pro Kolára stalo právě zapracování flashbacků do narativní výstavby filmů, v nichž plnily stěžejní funkce pro vývoj vyprávění.

Tento text se na ploše následujících stran pokusí především vysvětlit, jak Kolár k využití flashbacků přistupoval v podobě určitých tvůrčích rozhodnutí v rámci přípravy i natáčení a jakých účinků jejich prostřednictvím ve své tvorbě dosahoval. Bude přitom navazo-

3) R. D. Kokeš, Poznámky k poetice filmů v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce, s. 331.

4) Barry Salt, *Moving Into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starwood 2006, s. 31.

5) Lze se domnívat, že jedním z důvodů nevyužití plného potenciálu flashbacku při konstrukci vyprávění v dalších snímcích sledovaného období byla právě nedostatečná příprava scénáře, jak popisuje ve své studii Jan Trnka. Podle něj režiséři pracovali s formátem blízkým divadelní hře nebo literární povídce, případně jej rozpracovali na samostatné, libovolně přeskupitelné a v případě potřeby doplňované listky. Jan Trnka, Formování scénaristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg, *Iluminace* 28, 2016, č. 1 (101), s. 68.

vat zejména na poetologické uvažování o filmu, které dlouhodobě rozvíjí David Bordwell a jež shrnuje v knize *Poetics of Cinema*.⁶⁾ Do centra výzkumného zájmu se tak dostane primárně samotný film PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT, přičemž se analýza pokusí co nejpřesněji podchytit principy využití flashbacků, s jejichž pomocí se Kolár snažil dosáhnout určitých účinků. I přes primárně analytickou povahu, kdy je věnovaný veskrze jednomu konkrétnímu snímku, chce tento článek rovněž sledovat i historické proměny ve využití flashbacků napříč Kolárovou filmografií do roku 1921.⁷⁾ Ukážeme si proto nejprve několik rozličných strategií při užití flashbacku ve filmech DÁMA S MALOU NOŽKOU (1919, Jan Stanislav Kolár – Přemysl Pražský), KŘÍŽ U POTOKA (1921, Jan Stanislav Kolár) a OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921, Jan Stanislav Kolár – Karel Lamač) s doplňujícím příkladem předpokládaného výskytu flashbacku ve scénáři k nedochovanému filmu MRTVÍ ŽIJÍ (1922, Jan Stanislav Kolár).

Rozmanité přístupy k využití flashbacku

Patrně nejkonvenčněji se flashback projevuje ve filmu DÁMA S MALOU NOŽKOU, na němž se tvůrčím způsobem podíleli kolektivně Kolár společně s Přemyslem Pražským a Gustavem Machatým.⁸⁾ Ten sice plní primárně ilustrativní funkci, když nám jeho prostřednictvím snímek předvádí události, jež prožila v nedávné minulosti jedna z postav a nyní je převypravuje. Nadto ale jeho zakomponování do vyprávění funguje na dalších úrovních.

Snímek zprvu stojí na potřeštěném vyšetřování, které vede hlavní postava snímku Tom Machota, když se pokouší jako detektiv-amatér vyhledat odcizenou tašku s penězi svého přítele Archibalda. V průběhu pátrání však propadne kouzlu dámy (s malou nožkou), jíž původně pokládal za podezřelou z krádeže. Na počáteční, ryze pracovní detektivní vzorec se tak ve filmu napojuje milostná linie formující další směřování vyprávění. Kromě hlavního hrdiny a mladé slečny se v této linii navíc objevuje ještě postava dalšího dívčina nápadníka. Z obou mužů se tak stávají sokové v boji o přízeň atraktivní slečny a komplikuje se stav věcí ve fikčním světě. Neznámý rival totiž sice docházel za dámou ještě před tím, než se seznámila s Tomem, ale jejich poslední schůzku nečekaně ukončil s podivnou výmluvou. Kvůli tomu dívka už tolik nevěří věrohodnosti jeho úmyslů a pověří Toma, aby jako detektiv zjistil, co onen muž (o jehož podobě jej zpraví prostřednictvím ukázané fotografie) v inkriminovanou dobu prováděl.

O pár minut trvání projekce později se oba pánové setkávají v detektivově bytě, jelikož dívčin nápadník nečekaně vrací původně odcizenou tašku, jež se stala výchozím katalyzátorem narativního oblouku filmu. Zároveň Tomovi při dané příležitosti vypráví celou historii, která se k němu taška dostala. A právě tuto vzpomínku zprostředkovává snímek pomocí flashbacku. Sekvence se tak vrací k momentu, kdy Tomův rival kvapně opustil

6) David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008.

7) Tato studie se tak snaží vysvětlit některé rysy analytické i historické poetiky filmu, jak je představuje Bordwell. Srov. D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 11–23.

8) V případě DÁMY S MALOU NOŽKOU je problematické hovořit o přesném vymezení jednotlivých autorských pozic, jak jsem ukázal ve své diplomové práci. Srov. Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára*. Diplomová práce (nepublikováno). Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2017, s. 22–24.

dívku kvůli nočnímu flámu se svými přáteli. Následně končí zobrazením okamžiku, kterak chlapíka následujícího rána překvapí taška, která mu neočekávaně přistála na hlavě. Použitý flashback tak na první úrovni slouží jako ilustrace toho, o čem postava právě vypráví. V rámci příběhu jej však tvůrci využívají na další úrovni jako důmyslný způsob, jak uzavřít hned dva případy v Tomově vyšetřování — krádež tašky i počínání dívčina nápadníka. Navíc ustanovuje okolnosti vedoucí k závěrečnému vyvrcholení. Muž požádá Toma, aby vypátral svého neznámého soka, který se rovněž dvoří jeho dámě. Tím je samozřejmě sám detektiv-amatér, jenž tak využije nabídnuté situace a pomocí lsti se svého soupeře posléze zbaví.

Lze namítnout, že podobné funkce by ve vyprávění plnilo i pouhé setkání obou postav doplněné o mezititulky, které by z pohledu Tomova rivala shrnovaly uběhlé události a okolnosti nálezu odcizené tašky. Nicméně ilustrativní flashback zapadá do celkového rámce snímku. Ten totiž zejména v první polovině dosahuje komických účinků právě se samostatně stojícími vizuálními gagy, případně podříváním detektivního počínání hlavního hrdiny a jeho společníka. Flashback na tyto scény navazuje na obou úrovních. Jednak se oba případy uzavírají, aniž by se o ně Tom — v duchu předchozích detektivních (ne) úspěchů — jakýmkoliv způsobem zasloužil, jednak samotný způsob nálezu tašky využívá podobnou komiku jako předchozí gagy. Souběžně s ranním výsledkem nápadníkovy noční flámu totiž sledujeme i skutečného zloděje tašky, jak se raduje ze svého lupu a jak poté odhazuje už nepotřebné zavazadlo. Taška následně přistává na nápadníkově hlavě, na níž zůstává až do probuzení v závěru sekvence. Kromě dosažení komických účinků poté ještě flashback oproti pouhému využití mezititulků zesiluje antipatie k Tomovu rivalovi, jelikož vidíme jeho spokojený výraz, když odejde ze schůzky a potká své kumpány.

Zatímco v *DÁMĚ S MALOU NOŽKOU* funguje flashback primárně jako komická ilustrace vyprávění jedné z postav (byť s řadou dalších funkcí, jak jsme si ukázali), tak v dalším snímku se dva flashbacks stávají jedním ze základních kamenů narativní výstavby. Adaptace románu Karolíny Světlé *KŘÍŽ U POTOKA* s jejich pomocí upravuje původní látku, v níž se postupně odvíjejí příběhy tří milostných trojúhelníků spojených s rodinou Potockých, do výrazně odlišného tvaru.

Kolár zařazuje dva významné flashbacks motivované vyprávěním postav ve fikčním světě hned do úvodu filmu. Hlavní hrdinka Eva vyslechne od členů své rodiny dva příběhy z minulosti, které se různými způsoby vztahují k prokletí rodu Potockých. K prvnímu flashbacku přitom dochází prakticky okamžitě po zahájení projekce. V úvodní sekvenci se setkáváme pouze s postavami Evy a mlynáře, přičemž získáváme ještě základní představu o prostředí. Filmový prostor je v tomto případě velmi důležitý, protože motivuje první flashback. Mezititulek uvádí, že se postavy nacházejí v blízkosti kapličky, u níž Eva ve svém volném čase ráda sedává. A právě historii kapličky se věnuje následující flashback, který zprostředkovává mlynářovo vyprávění. Společně s Evou tak zjišťujeme, že kdysi jedna dívka opustila Mikeše Potockého pro jeho mladšího bratra, což Mikeš neunesl a oba milence zavraždil. Kapličku poté musel za trest postavit svýma holýma rukama.

Tato sekvence, která vysvětluje původ Evina oblíbeného místa, funguje ve snímku jako efektivní expozice. Film tímto způsobem ustavuje fikční svět s obecným nastavením postav a vytváří důležitý rámec pozdějšího dějového oblouku. Tento základní soubor informací posléze buduje prostor pro to, aby mohl následovat další, ještě rozsáhlejší návrat do

minulosti. Seznámení s rodinou Potockých totiž umožňuje hladký přechod k druhému flashbacku, jenž ukazuje vyprávění mlynářky o okolnostech dalšího milostného trojúhelníku a sebevraždy prabáby Potocké.

V něm snímek navazuje na naše znalosti z předchozí části (víme o dřívějším tragickém příběhu v rodu) a rozvíjí je. Zároveň ale oproti předešlému flashbacku pouze nevysvětluje děje a stavy věcí v minulosti, ale poskytuje rovněž informace důležité pro budoucí vývoj příběhu. Vzpomínková sekvence se primárně věnuje událostem vedoucím k momentu prokletí celého rodu ze strany prabáby, nicméně také v závěru ustavuje jedinou možnou podmínku zrušení celé kletby, které se stane zcela zásadní v budoucnosti. Mlynářka totiž prozrazuje, že kletba skutečně funguje (všichni Potočtí začnou do roka své ženy týrat a manželství se rozpadá) a že ji dokáže zlomit pouze žena schopná vydržet při svém muži i během toho nejhoršího. Snímek tak vyvolává otázku směrem do budoucnosti, jestli se taková dívka najde a dokáže kletbu zlomit. Tato otázka se posléze naváže na Evu, která si po vyslechnutí obou příběhů už v současnosti vezme za muže Štěpána Potockého. Jejím úkolem se tak poté stane vytrvat při svém manželovi během všech následujících těžkostí.

Signifikantní pozici zaujímají flashbacks i ve výstavbě OTRÁVENÉHO SVĚTLA, které Kolár spolurežisoval s Karlem Lamačem. Ve filmu se objevují hned na několika místech, naše pozornost se však zaměří na ten nejpodstatnější pro vývoj vyprávění. Pakliže v úvodu tohoto textu zaznělo, že Kolár na jedné straně spoléhal na sofistikovanou práci s distribucí informací či budováním sítě vztahů, a na té druhé rozvíjel strategie umožňující odklon od lineárně vedeného vyprávění, tak v případě OTRÁVENÉHO SVĚTLA se obě tyto roviny důmyslně proluly. Flashbacks v tomto filmu totiž slouží nejen k roztržštění časových vztahů, ale také se mezi nimi vytváří důležitá vazba z pohledu předání důležitých informací směrem k divákovi.

Hlavní zápletkou příběhu je krádež plánů nového vynálezu, který může změnit svět. Pomocí vychytralé lsti se jich ujme ústřední padouch Durk (pod falešnou identitou iluzionisty), kterého poté na vlastní pěst pronásleduje hlavní hrdina Bell společně s dcerou okradeného vynálezce. A jednu z nejdůležitějších stop v průběhu pátrání odkrývá ve snímku právě flashback. Bell na základě Durkových otisků prstů na místě činu zjistí, že by se pachatel měl nacházet ve vězení pod jménem Darken. Při návštěvě věznice poté strážé přivedou z cely muže, jenž skutečně vypadá jako pronásledovaný zloděj plánů, ten však má značně nepřítomný pohled a nereaguje na podněty okolí.

Po předvedení otupělého vězně začne ředitel věznice vzpomínat na důležitý incident v minulosti. Ředitel vysvětluje, že Darken utrpěl těžký úraz hlavy při nehodě během práce trestanců v lomu. Flashback motivovaný tímto vyprávěním ukazuje, jak vězeň přichází spolu s ostatními na pracoviště, nastává odstřel a následně z něj ostatní postavy odhazují haldu kamení. Při porovnání otisků z místa krádeže s těmi vězňovými ale zjišťujeme společně s Bellem, že se Darkenovi podařilo nějakým způsobem z trestnice uprchnout a trest si za něj odpykává k nerozeznání podobná osoba. Netušíme ale zatím, jak k této situaci došlo. Pro potřeby analýzy vyprávění je přitom podstatné, že nám flashback zprostředkovává vzpomínky z perspektivy postavy, jež se události přímo neúčastnila. Tímto způsobem nám snímek předkládá první neúplnou verzi toho, co přesně se během inkriminovaného momentu stalo. Buduje tak prostor pro samotný závěr, v němž se k tomuto okamžiku opět vrátí.

Bella následně dovede vyšetřování až do Durkova tajného doupěte, kde se spolu dostanou do rvačky. Padouch za pomoci svého komplice hlavního hrdinu přemůže, spoutá ho a vystaví takřka jisté smrti. Namíří na něj totiž žárovku s otráveným plynem uvnitř, která má každou chvíli explodovat. V posledním okamžiku však Bella zachrání bývalý Durkův kumpán, jenž se už odmítl podílet na nepravostech. Polepšený zločinec následně vysvětluje celou svoji historii spolupráce s Durkem, která započala už ve vězení během zlo duchova trestu. Snímek se tak prostřednictvím flashbacku opět vrací k události v lomu, tentokrát však z perspektivy přímo zúčastněného zločincova komplice. Vidíme proto, že Durk unikl pomocí vozíku na visuté dráze, zatímco v lomu byl nastrčen na místě „nehody“ Durkův prostoduchý bratr. Druhý flashback tak zpětně doplňuje a vysvětluje výrazné informační mezery, které v příběhu na základě první vzpomínky vznikly.

Velmi neotřelé využití flashbacku předpokládá scénář adaptace románu Karla DeWettera *MRTVÍ ŽIJÍ*, u něhož však bohužel pro ztrátu filmové kopie už nezjistíme, jestli k němu Kolár při natáčení skutečně přistoupil (a pokud ano, nakolik úspěšně). Podobně jako v případě *KŘÍŽE U POTOKA* se flashback stal prostředkem expozice, nicméně v podstatně menší míře. Románová předloha ve svém úvodu poměrně rozsáhle líčí vztahy mezi hlavním hrdinou Jakubem Hlohovským a jeho úhlavním nepřítelem Abelem Beerem. A to společně s okolnostmi, které vedly k tomu, že se Hlohovský musel po porážce při soudní rozepři vzdát svého domu v Beerův prospěch. Scénář filmu oproti románu předpokládá představení v jedné scéně, která šikovně kombinuje dvě časové linie:

- N 2. Jakub Hlohovský, pověstný zázračný ranlékař a lučebník prohrál dědický spor o svůj rodný dům, kolébku mnoha generací Hlohovských
Hlohovský těžce usedne a znovu přečítá řádky./ skoro 60letý
- N 3. /švabach/ a pravomocí rozsudku stává se dům majetkem Abela Beera.
zlomen přetře si rukama obličej./ 1/2 celek v pravém rohu Hlohovský./
Náhle ztemní ostatní část obrazu, zmizí pokoj Hlohovského a objeví se síň Abela Beera, Hlohovský zůstává nezměněn v obraze
5. cel. Pokoj Beerův. Abel Beer, mahagonovou skříňku před sebou,
Saul Krantz, s koženým pouzdem/vyjmutým brkem, mosazným starým kalamářem, dro-
bounkými vážkami a kostěnými miskami, mosazné okuláry na nose /zvětšovací sklíčko,
pergamenové papíry na úpisy/ sedí u téhož stolu nahrben v před, Šimon Tyc, obyčejný ob-
chodník. Beer drží podobný výměr v ruce a chechtav se čte, ukazuje prstem.
- Zvolna Soud zrušuje závěť svědčící Hlohovskému jako neplatnou a závěť staršího data, kterou pod-
pisy dosud žijících svědků Saula Krantze a Šimona Tyce, justici a jejich přísahou pravosti,
uznává ve prospěch Abela Beera, ustanoveného dědice.
6. Kout síně se stěmňuje a v témže okamžiku...
- N Hlohovský mluví:
Abeli Beere, jak a s temnými cestami jsi dospěl k tomuto křivému rozsudku.
7. cel. Pokoj Beerův změní se opět v Hlohovského. Vchází starý sluha Tobiáš. Přistoupí úskostlivě
ku stolu s otázkou, „tak jak to dopadlo, pane“?
- N Všecko, všecko je ztraceno, Tobiáší!⁹⁾

9) *Mrtví žijí* (Tajemný pražský doktor) — filmový scénář, 30 s. — stroj. kopie s rukopis. vpisky (poškozená), 1922. Národní filmový archiv (NFA), f. Kolár Jan Stanislav (1896–1973), k. 4.

Z ukázky je patrný odvážný pokus zakomponovat do filmového vyprávění flashback naprosto odlišným způsobem než v případech předchozích snímků. Tentokrát se přenesení do minulosti odehrává v jednom rámu, uvnitř kterého předpokládá změnu času i prostoru (pravděpodobně formou vykrývačky). Z hlediska výstavby expozice ve vztahu k původní pak znamená efektivní narativní zkratku, jak velmi rychle a přitom přehledně zavést základní vývojový vzorec, jenž se měl následně nenápadně rozvíjet napříč celým filmem.

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT — flashback jako klíčový postup výstavby

Příklady z těchto tří snímků a jednoho scénáře ukazují rozmanité způsoby, jakými Kolár využíval flashback k tříštění linearit při hře s výstavbou filmového díla. Nejpromyšlenější práci s touto vypravěčskou strategií v Kolárově kariéře však představuje bezesporu *PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT*. Tento film prezentuje v kontextu tehdejší tvorby na našem území zcela ojedinělý pokus v přístupu k subjektivitě a experimentování s narativní konstrukcí, jenž vycházel i z Kolárovy poučenosti tvorbou zahraničních kinematografií.¹⁰⁾ Následující odstavce se zaměří na rozsáhlý flashbackový blok, jenž v celkovém uspořádání filmu zastává jednu z klíčových rolí. Popíše strukturu a funkce, přičemž jej zasadí do celkového rámce příběhu a spolupráce s dalšími složkami díla.

Abychom se mohli dostat k samotnému využití flashbacku, je zapotřebí shrnout fabuli a vztahy mezi postavami uvnitř fikčního světa v mimořádně spleťtém příběhu. V této souvislosti nám může pomoci výsledování změn ve výstavbě příběhu mezi námětem spisovatele Karla Hlouchy a Kolárovým scénářem, jak je popisuje Jeanne Pommeau ve své zprávě z restaurování tohoto filmu. V případě Hlouchova námětu najde statkář Dražický ve staré knize cestu do černé věže a usne. Pod touto věží poté nalezne svého dávného předka Ješka, kterého podle návodu probudí z dlouholetého spánku. Ješek posléze vypráví svůj příběh spojený s tragickou smrtí jeho milované Aleny a přátelstvím s alchymistou Borrem, které vedly k jeho rozhodnutí nechat se uspat pomocí elixíru. Manželka Dražického připomíná Ješkovi jeho Alenu z minulosti, díky čemuž se do ní zamiluje. Záhy po vyprávění Ješek zjistí, že potřebuje vypít dávku elixíru každé tři dny, aby mohl žít dál. Dražický poté najde úkryt elixíru a zničí všechny láhve. Ješek, kterému zbývají poslední tři dny života, se rozhodne unést Dražického manželku do člunu na řece. V závěru vystřelí z kuše po Dražickém, který následně umírá. Vzápětí se ale probudí v pracovně, kde se dozví, že jeho manželka se ráno utopila po převrácení člunu. Šok z této zprávy poté Dražického znovu, tentokrát už doopravdy, usmrtí.¹¹⁾

Ve scénáři, od něhož se samotný snímek téměř neodklání, lze vypožorovat několik důležitých změn, které velmi pravděpodobně měl při procesu přípravy na svědomí Kolár. Tou nejvýraznější je přidání postavy souseda Bora, potomka onoho alchymisty z dávné

10) Ve své diplomové práci zmiňují některé Kolárovy inspirační zdroje, které (nejen) při vzpomínkových rozhovorech sám tvůrce přiznává. Jednalo se především o díla z dánské a německé filmové produkce, přičemž v souvislosti s *PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT* hovoří o PRAŽSKÉM STUDENTOVÍ Paula Wegenera a dánské sérii *HOMUNKULUS*. Zároveň ale poukazuje na obrovský vliv Davida Warka Griffitha — poznámku „à la Griffith“ můžeme konečně nalézt i přímo ve scénáři *PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT*. Srov. M. Kos, *První z vypravěčů*.

11) Jeanne Pommeau, *Restaurování filmu PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT*. *Iluminace* 26, 2014, č. 2 (94), s. 145.

minulosti, jenž je Dražického velkým soupeřem. Usiluje totiž o Dražického sídlo i manželku, kvůli čemuž se svého soka snaží zbavit. Zároveň na konci scénáře a filmu oproti Hlouchově námětu umírají ve snové realitě místo Dražického jeho soupeři Ješek s Borem, o jehož smrti se dozvídáme i po Dražického probuzení. Kromě těchto změn přidání nové postavy odráží Kolárovu tendenci budovat co nejkomplexnější síť vztahů mezi postavami uvnitř fikčního světa. Jak si ukážeme, tak právě flashback plní při konstrukci této sítě zcela zásadní úlohu.

Ve snímku se přitom Bor stává i katalyzátorem vyprávění. Využívá totiž Dražického sběratelskou zálibu a donese mu starobylou knihu z doby, kdy sídlo obývali Borovi předci, jako záminku, jak být nablízku jeho ženě Dagmar. Ta ho sice v minulosti odmítla (což ilustruje snímek drobným flashbackem), ale i tak se pokouší udržet se v její přízni. Dražický si však povšimne Borova nepřístojného chování v manželčině společnosti a vyhostí jej z domu se sdělením, že mu knihu vrátí následujícího dne. Večer téhož dne ale najde mezi dvěma slepenými listy cestu pod černou věž, kde nalezne svého uspaného předka.

Kolár v PŘÍCHOZÍM Z TEMNOT vystavěl neobyčejně komplikovanou síť vztahů mezi postavami a jednotlivými rovinami (subjektivní/reálný; přítomnost/minulost), mezi nimiž se snímek pohybuje. Naprosto klíčovým se přitom z tohoto hlediska stává extrémní flashbackový blok, k němuž dochází po předkově probuzení z dlouholetého spánku a váže se na jeho vyprávění o událostech z dávné historie. Z analytického pohledu je film fascinující nejenom množstvím motivů a prvků, které zavádí a vzájemně mezi sebou kombinuje, ale také samotným vnitřním uspořádáním.

Snímek dělí Ješkovo rozsáhlé vzpomínání do několika samostatných flashbacků, které pokaždé odděluje návratem do přítomnosti prostřednictvím záběru na vyprávějího Ješka. Členění velkého časového úseku do několika dílčích částí plní ve snímku hned několik funkcí — udržuje neustálou přehlednost vyprávění, vytváří rytmus celé sekvence a zároveň se záběry v přítomnosti stávají jasnými předěly vývojových fází příběhu z minulosti. Je potřeba zdůraznit, že i tato podoba uspořádání flashbacků je výsledkem Kolárový scénaristické práce už v procesu přípravy, která počítala s tímto členěním kvůli dosažení požadovaných účinků. Nejde o zpětně zvolená rozhodnutí při střihu v postprodukční fázi.

Celá signifikantní část začíná společnou snídání Dražického, Dagmar a Ješka poté, co oba muži opustili předchozí noci utajený úkryt pod černou věží. Dražický při jídle vyzve Ješka, aby manželům odvyprávěl svůj příběh. Jelikož se posléze pokaždé vracíme z minulosti právě do scény, v níž Ješek hovoří ke svým hostitelům, udržuje PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT základní přehled ve vyprávění. Dokážeme si bez problémů spojovat vztahy mezi záběry v minulosti a přítomnosti tak, abychom chápali, že jde stále o vyprávění z Ješkovy perspektivy. Zároveň se tím celá vzpomínková část výrazně dynamizuje. Všechny události odehrávající se v Ješkově vyprávění totiž nejsou díky tomu spojeny do jednoho dlouhého flashbacku, jenž by tak vyvstával ve struktuře snímku jako samostatně stojící dílčí celek. Pomocí střihů do současnosti film neustále připoutává dění v minulosti k vyprávění v přítomnosti a postupně je nenápadně vzájemně propojuje.

Především nám ale toto dělení pomáhá orientovat se ve vývoji vzpomínkového vyprávění a rozeznávat jeho jednotlivé důležité fáze a ustavené motivy potřebné k pozdějšímu rozvoji příběhu. Ješkovy vzpomínky jsou rozděleny do pěti částí, přičemž nám každá z nich prozradí jiný typ důležitých informací pro další vývoj vyprávění (jak v rudolfín-

ském období, tak v současnosti). Úvodní flashback funguje jako expozice celého příběhu uvnitř příběhu. Předně vytváří základní povědomí o časoprostorovém rámci, jenž je důležitý ze dvou důvodů. Ustanovuje samotné hradní sídlo, na němž v současnosti žijí Dražický s Dagmar. K němu se posléze snímek vrací v dalších částech flashbackového bloku a stává se také motivem sváru mezi Dražickými a Bory, k čemuž se ještě vrátíme později. Časové určení příběhu do rudolfínské doby poté připravuje prostor pro přítomnost podstatného alchymistického motivu. Zároveň ale ještě dostává do příběhu postavu Aleny a motiv milostného vztahu, který s ní Ješek udržoval. A rovněž Alena se stává důležitým prvkem, který později významně ovlivní další dění v přítomnosti. Mimo tohoto ustanoveného rámce je však vyprávění v prvním flashbacku poměrně statické bez jasnější představy, jak se bude příběh vyvíjet.

V následující části sledujeme, jak je Ješek povolán do Prahy, což má za důsledek jeho odloučení od Aleny. V novém prostředí se seznamuje s alchymistou Borrem poté, co mu během loupežného přepadení zachraňuje život. Mladík se se starcem posléze spřátelí a stane se jeho žákem v alchymistickém učení. Podobně jako první flashback i tento ještě pomáhá ustanovit některé postavy a vztahy mezi nimi. Kromě postav ale zavádí také narativně podstatný motiv alchymistického bádání, a to zejména v podobě existence elixíru uvádějícího osobu do stavu, v němž je možné přežít dlouhé věky. Borro přemlouvá svého žáka, aby se stal osobou, na níž bude moct vyzkoušet tento experiment. Snímek tak poprvé ozřejmuje okolnost, jak mohl Ješek vydržet ve sklepení tak dlouho. Nicméně vzhledem k milostnému poutu, jež mládence pojí s milovanou Alenou, v této části Borrovu nabídku jednoznačně odmítá. Tato nabídka přesto funguje jako prostředek, který podnítl vyprávění směrem kupředu.

Všechny ustanovené motivy se následně propojují v prostřední části flashbackového bloku. Alena totiž zkraje této části umírá na mor, což významně mění situaci mezi alchymistou a jeho žákem v souvislostech předchozího flashbacku a vysvětluje, proč nakonec Dražický našel Ješka ukrytého ve sklepení. Zároveň tento zavádí motiv tragicky ukončeného vztahu a poskytuje nám vodítka k očekávání budoucího vývoje v přítomnosti, kdy se Dražického příbuzný pokusí získat Dagmar pro sebe. To poté navíc zesiluje návrat do přítomné časové roviny při snídani. V ní Ješek své vyprávění doplňuje zmínkou, že si obě dívky byly podobné, a přitom věnuje Dagmar zamilovaný pohled. Zároveň tímto způsobem snímek navazuje na předchozí moment, kdy se muži dostali ze sklepení do hradu, a do značné míry jej vysvětluje. Po nalezení cesty zpátky na sídlo se Dražický šťastně shledá se svou manželkou, čemuž Ješek jenom přihlíží z dálky jako pozorovatel. Dagmar však následně omdlí, což motivuje cizincův příchod blíž k manželům. Pomocí magie se mu podaří Dagmar oživit, jakmile ji ale zahlédne, mezititulek zprostředkovává jeho překvapené zvolání: „Pro Bůh, Aleno!“ Díky flashbackovému bloku a zřejmé podobnosti obou žen tak nyní dokážeme tento moment mnohem lépe pochopit.¹²⁾

12) V dochované filmové kopii tento okamžik bohužel poněkud zaniká, jelikož v ní pravděpodobně chybí některé záběry, s kterými se ve scénáři původně počítalo a které by tento moment více zdůraznily. I samotný mezititulek se ve filmu prakticky jenom mihne. Tato scéna je pak příkladem uvědomělé práce s filmovými kotouči v kontextu tehdejší praxe uvádění v českých kinech, která většinou disponovala pouze jedním projektorem. Srov. M. Kos, *První z vypravěčů*.

Předkovo vyprávění ve čtvrté části následně iniciuje Dražického otázka, jak se vůbec ocitl v podzemí, kde ho po staletích našel a opět přivedl k životu. Ješek odpovídá, že místnost vznikla jako alchymistická kuchyně, v níž se nejprve pokoušel vzkřísit Alenu. Když se mu to ale nepodařilo, tak požádal svého učitele, aby připravil svůj magický elixír uvádějící člověka do mrtvolného stavu. Tento flashback tak plní primárně vysvětlující roli, která se tentokrát týká vzniku sklepení. Mimo to ale ještě zesiluje motiv tragické lásky, který podtrhuje marným soubojem se smrtí milované osoby. Návrat do prostředí hradu, v němž se celý flashbackový blok odehrává, je navíc velmi podstatný i pro vysvětlení Borrova jednání v poslední části.

V ní se celé Ješkovo vyprávění završuje vyličením realizace Borrova experimentu. Kromě rituálního obřadu, při němž se Ješek ve jménu lásky vydává vstříc temnotě (což ilustrují hrdinovy subjektivní představy, kdy se v rámu prostřednictvím dvojexpozice objevuje Alena), nám snímek předává ještě další vodítko, které se stane zásadním pro budoucí vývoj a závěrečné rozuzlení příběhu. Sledujeme totiž, jak starý alchymista bez učňova vědomí vkládá do regálu ve sklepení jakousi neznámou tekutinu v alchymistické baňce s malým notesem. Právě tato akce poté funguje jako další způsob přímého narativního propojení obou časových rovin, kdy událost v minulosti významně ovlivňuje akce v přítomnosti. Snímek se k Borrově konání poté vrací, když Ješek látku se vzkazem objeví. Tímto nálezem se ustanovuje podmínka, za jaké může dávný předek v současnosti přežít. Nadto ještě slouží jako způsob závěrečného rozuzlení, když Dražický učiní stejný objev a rozhodne se elixír zničit, čímž připraví svého příbuzného o naději na další žití. Zároveň snímek prostřednictvím Borrova nenápadného ukrytí látky se vzkazem pomáhá vysvětlit jeden z původních střetů mezi Dražickým a Borem o vlastnictví hradu. Stařec si totiž po zdařile dokončeném experimentu bezpochyby přivlastnil Ješkovo sídlo, což naznačuje, že jeho jednání nebylo motivováno pouze úmysly spojenými s magickými silami.

Jak předchozí odstavce naznačily, slouží Kolárovi rozsáhlý flashbackový blok kromě zavedení klíčových motivů a vybudování komplexní sítě vztahů mezi postavami také k utváření paralel mezi oběma časovými rovinami. Ješkovy vzpomínky z minulosti totiž zavádějí dvě postavy, které mají v současnosti své paralelní protějšky. Protože Alenu v minulosti stejně jako Dagmar v přítomnosti ztvárňuje Anny Ondráková a obě postavy z Borrova rodu hraje Vladimír Majer, daří se Kolárovi budovat mezi těmito postavami zřetelné souvislosti.

Prvotní konflikt mezi Borem a Dražickým je do značné míry potlačen do pozadí v přímé úměře k tomu, jak nabývá na důležitosti střet o Dagmar mezi oběma Dražickými. Po úvodní expozici, kdy se Bor pokouší oddělit Bohdana od Dagmar pomocí přinesené knihy a je následně vyhozen z hradu, očekáváme, že se bude rozvíjet především vzorec tohoto milostného trojúhelníku v podobě souboje mezi sousedem a dívčíným manželem. Naše očekávání jsou však zcela narušena, když se objevuje Ješek se svým příběhem z minulosti. Díky tomu, že si je Bohdanova manželka natolik podobná s Ješkovou milou, se paralela mezi nimi zpřítomňuje přímo ve fikčním světě a stává se hlavní hybnou silou ve vývoji snímku. Jak už bylo zmíněno, Ješek se do Dagmar zamiluje a snaží se jí zmocnit na úkor svého hostitele. Původní milostný trojúhelník je tak nahrazen trojúhelníkem novým. Druhou paralelou v příběhu je pak postava Bora a jeho alchymistického předka, která pod základním vývojovým milostným vzorcem rozvíjí podružnou linii o vlastnictví hradu.

Přidaná postava Bora tak obohacuje ústřední milostnou zápletku o další vrstvy, které jsou bohužel patrnější ve scénáři než v dochované kopii.¹³⁾

Závěr

Jak se pokusila tato studie prokázat, filmy Jana Stanislava Kolára se vyznačují promyšlenou narativní výstavbou, která se do značné míry opírá o hru s prostředky komplikujícími lineární strukturu vyprávění. Je to přitom především rozmanitý přístup k možnostem využití flashbacku a experimentování s jeho eventuálními funkcemi uvnitř filmového díla, který je v kontextu českého němého hraného filmu ojedinělý. Kolár tento přístup rozvíjel systematicky napříč svou tvorbou, neomezoval jeho použití například na jeden preferovaný žánr a nepřizpůsoboval mu nejen původní náměty, ale ani převzaté literární látky.

V DÁMĚ S MALOU NOŽKOU plní flashback i přes svou primární ilustrativní povahu několik dalších funkcí. Podřizuje se tak potřebám vyprávění, když se jeho prostřednictvím uzavírají dva otevřené případy nepřiliš schopného hlavního hrdiny a posouvá vyprávění směrem k finálnímu vyvrcholení. Zároveň zapadá do podvrtné strategie zesměšňování detektivní práce tohoto hrdiny a jeho pomocníka. A v neposlední řadě způsobem využitěho humoru navazuje na další komické scény ve snímku.

KŘÍŽI U POTOKA a MRTVÍ ŽIJÍ představují příklad transformace převzaté látky do filmové podoby, přičemž v obou případech je flashback důležitým nástrojem, jak vystavět úvodní expozici příběhu. Scénář filmu MRTVÍ ŽIJÍ předpokládá použití flashbacku jako způsobu, jak vytvořit efektivní narativní zkratku a zavést do příběhu signifikantní motivy, stavy věcí a vztahy mezi postavami. Pozoruhodný je přitom pokus o inovativní propojení dvou časoprostorových rovin uvnitř jednoho rámu. V KŘÍŽI U POTOKA jsou poté flashbacky podané jako vyprávění dvou částí tragické historie jednoho rodu, kterou vyslechne mladá dívka, z níž se posléze stává hlavní hrdinka třetí části v současnosti.

Dva flashbacky, které se vrací k jedné z nejdůležitějších událostí ve fikčním světě, se objevují v OTRÁVENÉM SVĚTLE. Ten první z pohledu nezúčastněného prostředníka sice při probíhajícím vyšetřování naznačuje některé okolnosti útěku ústředního padoucha z vězení, ve kterém si odpykával svůj trest. Nicméně až druhý flashback v závěru snímku, který motivuje přiznání zúčastněného zločineckého komplice, doplňuje důležité informační mezery ve fabuli.

PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT poté reprezentuje nejpromyšlenější přístup, jak využít flashback. Z něj se totiž stává klíčový nástroj při konstrukci extrémně spleťového příběhu o tajemném cizinci z minulosti, kterého hlavní hrdina přivedl v současnosti k životu. S jeho pomocí zavádí Kolár klíčové motivy pro budoucí vývoj a buduje vztahy mezi postavami. Ty se ve snímku objevují jednak v minulosti v podobě tragického milostného příběhu i interakcí mezi starým alchymistou a jeho učněm. V současnosti se jejich základem stávají dva mi-

13) V dochované filmové kopii tak například chybí pointa rvačky mezi Ješkem a Borem v samotném závěru snímku u člunu, při níž v Ješkově hlediskovém záběru narostly Borovi vousy jeho alchymistického předka. Ten se tak pod tímto subjektivním dojmem vypořádával i se svým učitelem z minulosti. Celkově z původní metráže 2 300 metrů chybí zhruba 600 metrů. Srov. J. Pommeau, Restaurování filmu Příchozí z temnot, s. 147.

lostné trojúhelníky, přičemž ten původní (Dražický–Dagmar–Bor) postupně nahrazuje úplně nový (Dražický–Dagmar–Ješek). Zároveň pomáhá vytvořit důležité paralely mezi postavami v minulosti a přítomnosti (Dagmar–Alena; Bor–Borro), které výraznou měrou ovlivňují směr vyprávění. Svorníkem všech těchto vztahů se přitom ve výstavbě PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT stává právě rozsáhlý flashbackový blok. Ten je navíc pozoruhodný i svým vnitřním uspořádáním, kdy každá z dílčích částí představuje jasně rozpoznatelnou vývojovou fázi. Každá z nich poté ustanovuje důležité motivy nebo zprostředkovává akce postav, zásadní pro následné směřování příběhu.

Ačkoliv se Kolárovy snímky z hlediska narativní poetiky vyznačují řadou dalších důležitých aspektů, kterým se tato studie nevěnovala, poskytla na ploše předchozích stran alespoň základní poznání o výstavbě PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT a uvedla možnosti použitých flashbacků společně s jejich funkcemi v ostatních filmech.

Citované filmy a scénáře

Dáma s malou nožkou (1919, Jan Stanislav Kolár – Přemysl Pražský), *Homunculus* (1916, Otto Rippert), *Kříž u potoka* (1921, Jan Stanislav Kolár), *Mrtví žijí* (1922, Jan Stanislav Kolár), *Otrávené světlo* (1921, Jan Stanislav Kolár – Karel Lamač), *Pražský student* (1913, Paul Wegener), *Pražští adamité* (1917, Antonín Fencel), *Probuzené svědomí* (1919, Robert Zdráhal) *Příchozí z temnot* (1921, Jan Stanislav Kolár).

Martin Kos (1991)

Působí jako doktorský student na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Masarykově univerzitě v Brně. Věnuje se historické poetice filmu, otázkám autorství a fungování filmařské komunity ve 20. letech 20. století se zaměřením na osobnost a kariéru Jana Stanislava Kolára.

SUMMARY

THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS.*Possibilities and Functions of the Flashback in the Narrative Construction***Martin Kos**

This analytical study describes possibilities and functions in the use of flashbacks in Jan Stanislav Kolar's films and situates them in the context of film production in the Czech lands until 1922. It argues that during this period, the flashback was a standard procedure, but Kolár represented a very unique tendency when experimenting with its use in the Czech environment. The analysis primarily focuses on the massive flashback of the *THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS* as an example of a sophisticated work with the distribution of information, through building of a complex network of relationships, parallels between the characters and through breaking of a linear narration. At the same time, it deals with the inner construction of this flashback in the context of recognizing its developmental phases and providing important guides to the story development. It also explains the use of flashbacks in other Kolár's films: Fulfilling several different functions beyond the primarily illustrative nature in *THE LADY WITH THE SMALL FOOT*; as a means of transformation of the substance being taken over and the construction of the exhibition in the case of *THE CROSS AT THE STREAM* and *THE DEAD ARE LIVING*; work with the perspective of a narrated event in the *THE POISONED LIGHT*.

Jindřiška Bláhová

Většina evropské produkce „necestuje“

Rozhovor s Andrew Higsonem

Představa evropského filmu zajímá filmové historiky dlouhodobě, ať už ve vztahu k Hollywoodu, k autorským filmovým vlnám nebo v poslední dekádě stále výrazněji k audiovizuální politice Evropské unie a kulturním průmyslům v rámci jednotlivých národních států. Evropský výzkumný projekt **Mediating Cultural Encounters through European Screens** (MeCETES) spadá do třetí kategorie. Týmy ze tří evropských univerzit — britské University v Yorku, dánské Univerzity v Kodani (profesor Ib Bondebjerg) a Vrije Universiteit v Bruselu (profesorka Caroline Pauwels) — od roku 2013 zkoumaly produkci, distribuci, kulturní politiku a publika evropských filmových a televizních dramát. Dánská část projektu se zaměřila na výzkum televize, britská na výzkum filmu a belgická se věnovala evropské audiovizuální politice. Projekt vedl profesor a filmový historik Andrew Higson.

Andrew Higson je v současnosti vedoucí Divadelní, filmové a televizní katedry na Univerzitě v Yorku, kam v roce 2009 přešel z prestižního filmového programu na University of East Anglia, kde působil od poloviny 80. let. Ve svém výzkumu se zabývá hlavně britskou kinematografií od rané éry do současnosti. Fenoménu tzv. heritage filmu se věnoval v monografii *English Heritage, English Cinema: The Costume Drama Since 1980* (Oxford University Press 2003). Otázku konstrukce národní identity prostřednictvím filmu zpracoval v knize *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford University Press 1995). S historikem Richardem Maltbym je spoluautorem antologie *'Film Europe' and 'Film America': Cinema, Commerce, and Cultural Exchange, 1920–1939* (University of Exeter Press 1999) mapující vztahy mezi Hollywoodem a Evropou. Jeho vlivná studie *'The Concept of National Cinema'* otištěná poprvé v časopise *Screen* v roce 1989 posunula teoretické i historické uvažování o „národní kinematografii“.

— — —

Jaké byly základní výzkumné otázky, s nimiž jste do projektu šli?

Primárně nás zajímalo, do jaké míry filmy a televizní dramatické seriály vyrobené v Evropě umožňují divákům v jiných evropských státech setkávat se prostřednictvím audiovize s jinou kulturou. Abychom byli schopní na otázku odpovědět, museli jsme rozumět tomu, co přesně se natáčí a jak — ve smyslu koprodukcí, financování, politiky. A co následně jde do televize, kino-distribuce, online distribuce a s jakým výsledkem.

Došli jsme k poněkud smutnému závěru, že ve skutečnosti se evropské publikum příliš nesesetkává s kulturou ostatních Evropanů prostřednictvím filmů a televize, protože většina toho, co se vyrobí, „necestuje“ mimo země svého původu. Co se filmu týče, cestuje omezená skupina děl, kterou tvoří: velkorozpočtové filmy v angličtině; middle-brow, středně-rozpočtové „pohodářské“ filmy (feel-good films); a nízkorozpočtové umělecké snímky, které směřují ke specializovanému publiku artových kin. Takže vlastně nic překvapivého, ale ten projekt nám umožnil zkoumat zcela konkrétně něco, co považujeme za důležité — evropskou kulturu, průmysl a politiku.

S jakými daty jste pracovali?

Uskutečnili jsme výzkum publika metodou skupinových diskuzí v Německu, Itálii, Bulharsku a Británii. V plánu je ještě Polsko a Belgie. Můj kolega Huw Jones, který měl výzkum na starosti, získal přístup k datům z Evropské audiovizuální observatoře, včetně statistik návštěvnosti a produkce napříč celou Evropou. Dal také dohromady databázi pětadvaceti tisíc filmů, které v Evropě vznikly za posledních patnáct let. U nich nás zajímaly hlavně výše rozpočtů a jak se jim následně dařilo v kinech. Z nich jsme pak určili dvacet nejúspěšnějších titulů. Shromáždili jsme i množství materiálů týkajících se evropské audiovizuální politiky, hlavně programu Media. Z daných dat pak byl Huw Jones schopný identifikovat rozmanité trendy.

Jaké hlavní trendy tedy výzkum odhalil?

Hodně z předpokladů a domněnek, s nimiž jsme do projektu vstupovali, se potvrdilo. Teď ale máme rozsáhlá data, abychom je podpořili empiricky. Například se ukázalo, že filmy s britskou investicí a natočené v angličtině dominují v žebříčcích návštěvnosti i mezi evropskými produkcemi. Nicméně to ale ve většině případů nejsou akční nebo rodinné filmy pod značkou James Bond nebo Harry Potter, kterým se nejvíc daří globálně, ale středněproudá dramata se středními rozpočty pod 100 milionů dolarů jako KRÁLOVA ŘEČ, MILIONÁŘ Z CHATRČE, DENÍK BRIDGET JONESOVÉ nebo MR. BEAN. Všechno jsou to filmy, které staví na schopnosti vyvolat u diváka dobrý pocit. Což platí i o francouzském hitu NEDOTKNUTELNÍ, jenž patří do skupiny nejúspěšnějších filmů za posledních patnáct let, který se vymyká z pravidla, že se daří většinou anglicky mluveným snímkům.

Druhé zjištění bylo o něco překvapivější — jasně se ukázalo, že jsou jednotlivé malé národní kinematografie výrazně odolné a životaschopné. Zjistili jsme, že řada malých národních kinematografií je schopná vyprodukovat dva až tři komerční hity ročně. Z pohledu Velké Británie se nezdálo možné, že by komerčně uspěly tituly vyrobené s poměrně nízkým rozpočtem. To se v Británii neděje. Takové malé filmy sice vznikají, ale nedostane se jim taková distribuce, která by je proměnila na britském trhu v hity. V řadě evropských zemí je to ale udržitelný model díky státní podpoře a daňovým úlevám.

Mluvíte o úspěšných filmech. Jaká kritéria úspěchu jste si vymezili?

Pracovali jsme s dvanácti tisíci filmy a mohli jsme vymyslet různé způsoby, jak úspěch měřit. Třeba kombinovat prodané lístky se skóre na serverech Rottentomatoes nebo IMDB. Nakonec jsme zvolili jako hlavní kritérium to, zda film prodal více jak milion lístků mimo zemi svého původu. Z těch dvanácti tisíc filmů jich za sledované období prodalo více jak milion lístků jen dvě stě a z většiny jde o filmy vyrobené v Británii financované americkými studií. Několik hitů má Francie a Německo. Vlastně je docela překvapivé zjištění, že těch opravdu úspěšných filmů je tak málo.

Skupina nejúspěšnějších filmů, které zmiňujete, není homogenní. Některé filmy vycházejí už z existující předlohy nebo jsou napojené na úspěšný televizní pořad. Za úspěchem druhých může stát výjimečná distribuční kampaň. Kromě toho, že jde o filmy stavící na „dobrém pocitu“, zjistili jste nějaký další důvod, proč se zrovna těmto filmům tak komerčně dařilo napříč evropskými trhy?

Faktor „dobrého pocitu“ vzešel z diskuzních skupin a týkal se middle-brow dramatu s průměrnými rozpočty, z nichž se staly runaway hity. V případě NEDOTKNUTELNÝCH diváci jako důvod uváděli, že dobrý pocit, který jim film přinesl, byl podpořený a zdůrazněný tím, že šlo o příběh podle skutečnosti. Obdobně to platí i pro KRÁLOVU ŘEČ. V obou případech jde o příběhy, které jsou příliš dobré na to, aby byly pravda, ale pravda jsou. Navíc, NEDOTKNUTELNÍ nabídli i sofistikované a jemné postavy, které nevycházely z lokálních nebo regionálních stereotypů, jež jsou nesrozumitelné mimo hranice Francie, jako v případě jiných, ve Francii úspěšných filmů jako VÍTEJTE VE VIDLÁKOVĚ (Bienvenue chez les Ch'tis, 2008), a které se zároveň liší od typů postav, jež nabízí hlavní proud akčních dobrodružných nebo rodinných filmů jako HARRY POTTER.

Zahrnuli jste do výzkumu vedle diváků i producenty nebo distributory?

Ano. Například jsme rozsáhle zpovídali producenty polského filmu IDA nebo britského producenta Tima Beavana ze společnosti Working Title Films.

Jaký je jejich pohled na to, co má šanci uspět v Evropě a „dobře cestovat“ mimo zemi původu?

Nemyslím, že by producenti KRÁLOVY ŘEČI, MILIONÁŘE Z CHATRČE, NEDOTKNUTELNÝCH nebo právě IDY čekali, že budou mít takový úspěch. Točili film, který chtěli udělat. Pravděpodobně neměli příliš konkrétní představu, co chtějí diváci vidět.

Ale konkrétně Working Title Films je přece společnost, která má jasný model a typ filmů, na které se zaměřuje s cílem oslovit co nejširší publikum.

Ano, v tomhle ohledu jsou výjimeční. Je to úzký, dobře fungující tým, který zaměstnává výrazné filmaře a podařilo se mu získat finanční zajištění od studia Universal, které Working Title Films vlastní, což mu umožňuje průběžně a plynule natáčet konkrétní typ filmů, jež mohou dobře distribuovat. A vědí jak. Jsou to obchodníci, kteří pracují v kreativním průmyslu. Jsou tedy kreativní, ale zároveň ekonomicky orientovaní. Vědí, že musí cílit na největší trh — tedy na trh globální. Nemyslím si, že chtějí být vnímáni jako britští producenti, ale jako globální producenti, kteří sídlí v Británii. Zároveň ale vědí, že určitý

typ příběhů umí vyprávět a chtějí vyprávět, a že to jsou náhodou příběhy spojené s Británií, protože britská kultura je to, co znají. Working Title Films jsou více producersky zaměřená společnost, kdy si producenti najímají režiséra na konkrétní projekt. Jinak pak pracuje třeba právě režisér IDY Pawel Pawlikowski, který si vyvíjí film od samého začátku. Je možné tvrdit, že čím je menší rozpočet, tím mají producenti a filmaři menší představu o publiku, které chtějí oslovit. Natáčejí filmy, které chtějí točit.

Koncept režiséra, jenž točí film, který chce točit, bez ohledu na potenciální publikum, je spojený s romantickou vizí umělce. Nicméně i filmy více autorské mají své producenty, kteří musejí chtít, aby ten film nakonec někdo viděl.

Pokud zůstaneme u případu IDY, pak bych neřekl, že Pawel Pawlikowski nemá žádnou představu o publiku, ale že každý z jeho týmu má na věc jiný pohled. Mluvili jsme s jeho polským i dánským producentem i s distributory, kteří snímek uvedli v Británii a v Dánsku. IDA byla koprodukce a o koprodukcích jsme zjistili, že jsou často oportunistické. Hledáte nějakého vhodného partnera, abyste dosáhli na extra zdroje, a jednoduše se jeden koproducent zrovna hodí na to, co potřebujete. Tak to bylo i u IDY. Každý z producentů tak měl nějakou vlastní představu a bylo zřejmé, že tam vládlo jisté napětí. Ale nemyslím si, že by se snažili natočit film s cílem uspět celoevropsky. Točili malý film pro artová kina. Což s sebou samozřejmě nese jistou představu o publiku, ale jak pečlivě a konkrétně si svá publika definují a jak moc je mají na mysli během natáčení, to už je jiná věc.

Co se televizní produkce v Evropě týče, největší úspěch a pozornost zaznamenaly v uplynulé dekádě dánské seriály, kterým se podařilo překročit hranice a iniciovat globální trend noirových krimi. Identifikoval dánský tým výzkumníků nějaký aspekt tamní filmové a televizní politiky, který by se dal aplikovat jako formule na úspěch jinde?

Identifikovali řadu faktorů, které umožnily „nordickému noiru“ dobře cestovat za hranice Dánska. Mezi nimi byly například zacílená pozornost věnovaná vývoji příběhu nebo soudržnost a kontinuita produkčního týmu vytvořeného v dánské veřejné televizi DR. Do jisté míry stavěli na britských a amerických produkčních metodách, ale aktuálně zpětně ovlivňují to, jak se produkují televizní pořady v Británii. Neobjevili jsme ale žádný kreativní „balíček“, který by se dal úspěšně transponovat jinde. Šlo spíše o produkční okolnosti.

Podle mě v současnosti nejvíce pomáhají audiovizuálnímu průmyslu kreativní, městské nebo regionální huby. Místa, kde existuje podpora obsahu prostřednictvím investic, která přitáhne produkce zvenčí. Zároveň tam funguje studio, což je případ Prahy nebo třeba Belfastu, kde vzniká seriál HRA O TRŮNY. V neposlední řadě musí být na místě dostatek vyškolených pracovníků v oboru. Huby přitom nejsou otázkou národní, ale městské nebo regionální politiky.

Koprodukce jsou zásadním trendem současné filmové produkce. Stejně jako zvýšený „přeshraniční“ pohyb tvůrců. Dává ještě vůbec smysl z pohledu filmového historika v této konstelaci mluvit — nad rámec ideologických nebo praktických důvodů týkajících se rétoriky o národní identitě nebo získávání financí z národních zdrojů — o „národní kinematografii“?

Do projektu jsem vstupoval s přesvědčením, že hlavním tématem i modelem bude transnacionalita. Že se vše bude točit kolem koprodukcí a pohybu přes hranice. Ke svému

překvapení jsem si nicméně uvědomil, že národní je stále důležité. Aktuálně se v řadě evropských států zvedla vlna nacionalistických pravicových hnutí, jejímž ozvukem je i odchod Británie z EU. Takže na politické rovině národní rozhodně nezmizelo. Kosmopolitní, univerzitně vzdělaní lidé ze střední třídy chtějí stále věřit na smysluplnou myšlenku velké Evropy a transnacionality, ale je evidentní, že národní rezonuje politicky. A nakonec i v případě filmu. V Evropě vznikají filmy, o nichž jsem nikdy neslyšel, protože nevycestují mimo hranice své země, a ty je možné považovat za národní kinematografii.

Ideologické důvody pro nacionalismus jsou jasné, ale není pro chápání vývoje a dějin kinematografie termín „národní“ méně produktivní než třeba regionální?

Netvrdím, že transnacionální není důležité stejně jako národní. Je. Například ve Skandinávii je to klíčový koncept. Transnacionální a národní jsou ruku v ruce. Ale jako někdo, kdo propagoval myšlenku transnacionality a odklonění se od národního, jsem si uvědomil, že národní má své místo. Nemůžeme to popřít. Nemůžeme se toho zbavit teoretizováním. Ve vztahu k institucím, politice a financování je národní stále podstatné.

Ve vztahu k národní kinematografii jste kdysi představil koncept, že národní kinematografie se zásadně utváří i na rovině divácké recepce. Pokud se na filmy vyrobené v dané zemi nikdo v té zemi nedívá, pak o nich nelze mluvit jako o národní kinematografii. Což souvisí s otázkou širší kulturní politiky a financování — do jakých filmů investovat veřejné zdroje a proč. Někdo by mohl namítnout, že díky velkorysému systému státní podpory kinematografie v řadě evropských zemí vzniká nadprodukce filmů, které nikdo neuvidí, a že je to problém.

Rozhodně. Natačí se více filmů, než které mohou být úspěšně distribuovány. Na lokální, národní nebo evropské úrovni většina státní podpory směřuje k produkci a nejvíce se o ní mluví. Ale EU se snaží systematicky podporovat i distribuci prostřednictvím programu Media a Kreativní Evropa. A to samé se děje na národní úrovni. V Británii například existuje distribuční fond pod Britským filmovým institutem (BFI). Náš výzkum ukázal, že je ve srovnání s programem Media efektivnější ve smyslu uplatnění veřejných zdrojů. Orientuje se totiž více na tituly, které mají šanci uspět u diváků. Zatímco program Media podporuje filmy, které pravděpodobně nikdy nevydělají peníze a je možné tvrdit, že je to plýtvání. Ale také je možné tvrdit, že se díky tomu dostanou dva filmy, které by jinak nikdo neviděl, k divákům.

Otázka je, jestli je taková politika minimálního publika opodstatněná.

Jednou z hlavních výzev pro ty, kteří vytváří audiovizuální politiku, je právě, jak podporovat filmy, jež mají smysl pro široké spektrum diváků a které budou zároveň chtít distributoři opravdu uvádět do kin. Ne všechny filmy mohou být úspěšné. Jako producent nemůžete vyrobit pokaždé hit. Ale zároveň je šokující, že je možné si postavit živnost na využívání různých možností veřejného financování a vyrábět filmy, u nichž je producentům evidentně jedno, jestli je někdo uvidí, nebo ne, protože producent už pokryl své náklady.

Máte pocit, že evropský film je nad-financovaný?

To bych neřekl. Ale veřejné zdroje jsou někdy rozdělovány a distribuovány méně opatrně a promyšleně, než jak by mohly být. Překvapuje mě, že v malých zemích vznikají filmy, které uvidí opravdu jen málo diváků, ale stále vznikají další.

Zůstaneme-li u diváků, změnily se za období, kterému jste se věnovali ve výzkumu, divácké návyky chození do kina?

V tomto ohledu se děly dvě věci zároveň. Na jednu stranu narůstají možnosti, jak sledovat film mimo kino, a zároveň v místech s nízkou kinofikací stoupá počet pláten díky multiplexům. Diváků v kinech tak neubývá ani po nástupu VOD a streamování. To by naznačovalo, že situace je stabilní a že se divácké návyky nijak dramaticky nezměnily.

Podle některých statistik návštěvnost v kinech dokonce za posledních pět let stoupla. Přinesl váš výzkum nějaká zjištění ohledně skladby diváků, kteří chodí do kina?

Myslím, že se nic zásadního nezměnilo. Jen je třeba si uvědomit, že diváci v kinech jsou specifická skupina. Většina z nich chodí do kina jednou do roka. V Británii pak třeba aktuálně sílí trend zájmu producentů o starší publikum. Například *BÁJEČNÝ HOTEL MARRIGOLD* se stal hitem a získal určitý kultovní statut díky televiznímu uvedení a sledování online. Další producenti se na základě tohoto úspěchu pouští do podobných typů filmů.

Online uvádění a nástup společností jako Netflix či Amazon jsou největší změnou posledních let. Jak podle vašeho výzkumu přítomnost takových firem změnila postoj a strategie producentů a distributorů?

Existuje jen málo veřejně přístupných dat týkajících se online společností jako Netflix nebo Amazon. Dostat se k nim je obtížné. To bylo na projektu frustrující. Proto jsme se při výzkumu online distribuce zaměřili na menší společnosti a online platformy jako BBC iPlayer nebo BFI Player a mluvili s novými gatekeepery, kterými jsou agregátoři obsahu. Cílem bylo zjistit, jak uvažují o filmové produkci. Objevily se dva základní trendy. Na rovině nízko- a mikrorozpočtových filmů se hodně mluví o přímé distribuci — tedy distribuci, při níž se producent obejde bez distributora, ale zůstane závislý na jiném typu gatekeepera v podobě distribučního poradce, který mu umožní snímek prodat — a distribuci zcela ve vlastní režii. Filmaři nízkorozpočtových filmů jsou z té druhé cesty nadšení, ale neviděli jsme téměř žádné důkazy, že by to fungovalo udržitelně. Druhým tématem je uvedení ve formátu day and date, tedy premiéra v kinech i online ve stejný den. Což ale stále ani zdaleka není rutinní záležitost. Jde spíše o ojedinělé případy. Evropská unie se snaží zúžit nebo úplně zrušit prodlevy mezi uvedením v kinech a online nebo DVD, ale malé firmy se tomu brání. A ani velké americké společnosti nejsou dvakrát nadšené. Bude tak hodně zajímavé sledovat, kam se situace vyvine a jak to promění divácké návyky.

Z VOD se stal životaschopný byznys

Rozhovor s Ondřejem Kulhánkem

Ondřej Kulhánek absolvoval produkci na FAMU, předtím studoval na Filozofické fakultě UK obor Filmová studia. Jeho specializací byla vždy distribuce, akvizice a marketing. Distribuční kariéru zahájil ve společnosti SPI, kde byl zodpovědný za českou pobočku, kino a home entertainment distribuci. Při svém následném působení v televizi Nova pak byl zodpovědný za spuštění první SVOD (subscription video on demand) služby v České republice, Voyo. Od roku 2012 pracuje ve společnosti Bontonfilm, kde má na starost oblast kino a digitální distribuce, jeden ze zásadních strategických pilířů celé společnosti. Bontonfilm patří k nejsilnějším hráčům v oblasti VOD distribuce, disponuje největší VOD knihovnou v České republice a na Slovensku a spolupracuje se všemi klíčovými lokálními a zahraničními VOD hráči. Ondřej Kulhánek se dlouhodobě angažuje v radě Unie filmových distributorů (UFD), přednáší na téma VOD distribuce a filmového marketingu na FAMU a VŠE a účastní se také odborných konferencí a seminářů na toto téma.¹⁾

— — —

Když pro nás Marta Lamperová napsala v roce 2013 článek o VOD službách, byla nabídka filmů na VOD portálech omezená a velké společnosti jako Hulu a Netflix nechtěly vstupovat na evropský trh kvůli různým legislativám, jazykům a distribučním sítím v jednotlivých zemích.²⁾ Co se od té doby změnilo?

Z pohledu digitální distribuce VOD se dost zásadně změnil celý ekosystém. Lídrem a určujícím hráčem na celosvětovém VOD trhu je Netflix. VOD nebylo v roce 2013 obecně až tak preferovanou variantou konzumace audiovizuálního obsahu, ale postupně i u nás začala tato možnost snadného přístupu k oblíbenému obsahu jasně dominovat. Rozrostly se VOD služby provozované nadnárodními společnostmi i tuzemskými subjekty, ať už jde o velké mediální domy, velké korporace, jednotlivé poskytovatele IPTV (internet protocol television) nebo samostatné služby, jako je třeba Banaxi či Obbod. Vznikla velká škála platforem, které fungují buď samostatně, nebo v rámci balíků služeb poskytovaných jednotlivými operátory, například UPC nebo O2. Z VOD se stal životaschopný byznys, který generuje velmi

1) V rozhovoru vědomě ponecháváme autentický slovník respondenta odrážející zvyklosti profesní mluvy — pozn. red.

2) Marta Lamperová, Video on Demand: Nachádzame sa v experimentálnej fáze. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s. 103–109. Online: <http://www.iluminace.cz/images/obsah/Iluminace_2_2013_lamperova.pdf>, [cit. 26. 7. 2017].

zajímavé částky a postupně kompenzuje klesající trh s fyzickými nosiči.

U nás sice chybí nějaká nezávislá oborová organizace, která by sbírala data o trhu od jednotlivých služeb, ale z našich vlastních čísel a poměru našeho obsahu se domníváme, že výkon trhu může být na úrovni 450 milionů korun za rok 2016, přičemž trh s fyzickými nosiči za stejné období odhadujeme přibližně na jednu miliardu. To je výrazný posun v porovnání s rokem 2013, kdy VOD trh představoval jen nepatrný zlomek objemu trhu s fyzickými nosiči.

Jsou dnes lidé ochotnější platit za VOD?

Ten trend asi není tak dynamický, jak bychom si ideálně přáli, ale ochota platit roste ruku v ruce s počtem a rozmanitostí nabídky služeb. Čím je služba pohodlnější a pro uživatele zajímavější, tím roste i ochota platit za obsah. Pořád je samozřejmě problémem pirátství, se kterým bojujeme dlouhodobě. Když se služba dobře postaví, pečujeme o komunikaci se zákazníkem, má nějakou dramaturgickou a obsahovou strategii, která reaguje na preference diváků, tak se dokáže uživit. To se týká třeba lokálního Voya a My Prime od UPC. Ale i mezinárodní hráči jako Netflix jsou schopní vygenerovat zajímavá čísla a získat platící diváky přesto, že jsou pro ně Čechy a Slovensko velmi okrajová teritoria.

Které služby mají dobře vybudovanou komunikaci se zákazníkem a dramaturgii?

Určitě je to „nováček“ Voyo, který má v nabídce téměř kompletní současnou lokální nezávislou produkci a nabízí i další přidané služby, třeba streaming televizních kanálů, záznamy a přímé sportovní přenosy. Pro diváka televize Nova je takhle komunikace velmi dobře nakombinovaná a funguje. Určitě je to i My Prime od UPC, který

stabilně generuje dobrá čísla a na českém trhu patří k dominantním hráčům. I jim se daří získat a dobře zkombinovat obsah. Jsou to nezávislé české, ale i zahraniční filmy a seriály hollywoodských studií, což je pro diváky atraktivní kombinace. To byly příklady SVOD služeb. Co se týká TVOD (transactional video on demand), z pohledu výkonu a šíře nabídky filmů je jedničkou videotéka O2. Ta nakupuje obsah přímo od distributorů i hollywoodských studií a má dobře pokrytý i zbytek trhu. Je vidět, že zákazníci jejich uživatelské prostředí a obsahovou nabídku velmi oceňují.

Pak funguje dlouhodobě iTunes, zahraniční zastupce. iTunes má samozřejmě hardwarový limit — například bez Apple mobilního zařízení si divák nic nepustí (to neplatí pro televizní a další aplikace). Jejich nabídka je ale takřka kompletní. V ČR jsou vedle nás další dva přímí agregátoři, to znamená, že s nimi máme přímou smlouvu a dokážeme na tuto platformu nahrávat obsah napřímo.³⁾ iTunes nabízí zahraniční filmy od hollywoodských i velkých nezávislých studií a postupně projeví zájem i o lokální nezávislý obsah, ke kterému by se kvůli roztříštěnosti evropského trhu sami dostávali obtížně. ANDĚL PÁNĚ 2, který byl v kinech velkým hitem, pro nás na iTunes v tuhle chvíli boří rekordy. Výkon tohoto filmu se jen na této jedné konkrétní službě pohybuje v řádech statisíců, takže to je určitě další příklad dobře fungující služby.

Z novějších služeb stojí za povšimnutí Obbod, který je postavený jako samostatný produkt bez dalšího přidaného servisu, třeba dat nebo lineární televize. Majitel Kamil Ouška zvolil jako strategii tvorbu speciálního exkluzivního obsahu, který má tuto službu diferencovat od ostatních — a tím je jejich úspěšný seriál VYŠEHRAD a další věci, které připravují.

3) Pozn. redakce: Bontonfilm má licence k samostatnému šíření svých filmů (tedy titulů, k nimž nakoupili práva na online distribuci) na platformě iTunes. To prakticky znamená, že na iTunes svůj obsah umísťují sami v režimu „přímé agregace“, který Bontonfilmu zaručuje kontrolu nad nasazením, pricingem (v rámci relativně vysokých cenových hladin iTunes), marketingem, promo akcemi, v omezené míře i nad grafickým řešením produktové stránky.

Jaká je role distribučních společností na VOD trhu?

Ve většině případů drží distributor licenci i na tento segment práv. Nicméně každá kategorie obsahu má svá specifika. V případě lokální tvorby ve většině případů chceme v době, kdy uzavíráme licenční distribuční smlouvu, mít VOD práva exkluzivně. Jsou případy, kdy se producenti nechtějí zbavovat práv vzhledem k tomu, jak rychle se prostředí mění, a chtějí mít otevřený prostor do budoucna, kdyby přišel nějaký nový hráč. Ale v absolutní většině případů jdou jednání přes nás, a je to tak jednodušší. My máme obrovskou knihovnu digitálních zdrojů a je lepší vyjednávat se silou 1500 filmů v zádech (což je aktuální digitální knihovna Bontonfilmu), než prodávat jeden konkrétní film nebo několik málo filmů. Co se týká nezávislého segmentu, na filmových trzích se standardně nakupují veškerá práva, takže na danou dobu nám náleží exkluzivní licence k distribuci daného obsahu ve všech distribučních oknech. Jen velmi zřídka se stane, že se někdo domluví na mezinárodní smlouvě třeba s Amazonem nebo Netflixem. A pak jsou studiové filmy, které nikdo nezastupuje, studia prodávají obsah přímo.

My v první řadě podporujeme všechny služby, které legálně nabízejí obsah prostřednictvím VOD platform. Pro nás je každá nově vzniklá služba dobrou zprávou a velkým benefitem pro celý trh a pro edukaci, protože, jak jsem říkal na začátku, čím větší a uživatelsky přívětivější bude nabídka, tím větší bude ochota platit a konzumovat VOD služby. Knihovnu, kterou máme k dispozici, se snažíme službám nabídnout a nějak ji zmonetizovat. Ale naše činnost není jen takto mechanická. Snažíme se službám pomáhat v tom, že zjišťujeme, jak jsou nastavené, jaký je jejich divák, jaké má preference. A podle toho jsme schopni na klíč filmy akvírovat, což se nám docela osvědčilo. Jednotlivé služby mají kupodivu hodně odlišné uživatelské báze, a tomu se snažíme přizpůsobovat naši akviziční strategii.

Zcela samostatnou oblastí je pak produkce projektů, filmů nebo seriálů na zakázku, tvorba ex-

kluzivního obsahu po vzoru Netflixu, Amazonu a dalších, čemuž se věnuje v našem prostředí třeba již zmíněný Obbod, ale i služby AVOD (advertising video on demand) jako Stream a Playtvák, které chtějí takto produkovat obsah, jenž bude dostupný jen na jejich platformě.

Když mluvíme o VOD službě jako producentovi, na festivalu v Cannes vyvolaly kontroverzi filmy, které produkoval Netflix, protože nebyly uvedeny ve francouzské kinodistribuci. Jak pohlížíš na tuto kauzu?

Před dvěma lety se Netflix účastnil festivalů v Berlíně a Sundance a už tam začali dost razantně tlačit vizi, že sice nakoupí všechna práva, ale nebudou respektovat klasické holdbacky v životním cyklu filmu. Jinými slovy, premiéra na Netflixu je pro ně primární — nakoupí film, uvedou ho nejdříve na Netflixu, ale nemají problém s tím, když bude paralelně uveden na DVD, v kině, v televizi a podobně. To samozřejmě celou filmařskou komunitu vyděsilo a vznikla panika, co se bude dít. Zatím se ale neděje nic zásadního. Producenti a sales agenti pořád upřednostňují prodej filmů klasickým distributorům, kteří zachovávají výjimečnost kina, a tím maximalizují výnosy z daného projektu, což by Netflix nebyl schopen.

Jinak se z pohledu akvizice nic zásadního nestalo. Netflix nabízí své produkty jednotlivým hráčům a snaží se naopak i věci nakupovat na svoji platformu. Ale pořád je tu srážka dvou světů a bude ještě minimálně pět let trvat, než v této oblasti dojde k něčemu zásadnímu, i když dlouhodobě pozorujeme zkracování distribučních oken a holdbacků.

Co se týká letošního ročníku Cannes, Pedro Almodóvar se nechal slyšet, že je pro něj problém dát ocenění filmu, který vůbec nebyl uveden v kině. A i sám festival změnil pravidla pro budoucí ročníky tak, že nebude možné dát do soutěže film, který neprošel klasickou distribuční cestou počínající kinem. Oproti tomu tam Will Smith vyjádřil konzumentský pohled na věc, protože Netflix doma používají jeho děti a díky němu se

podívají na filmy z 50. nebo 60. let, které by nikde jinde neviděly. Z mého pohledu je to bouře ve sklenici vody. Netflix je vynikající služba a vynikající producent obsahu, který splňuje nejnáročnější kritéria high-quality televize, a v tomhle ohledu bude do vývoje promlouvat. A je to dobře, protože je ukázkovým příkladem producenta, který skvěle naslouchá svému divákovi a vyrábí pro něj maximálně relevantní obsah. Je otázka, jak se bude vyrovnávat s podobnými překážkami, které mu někdo postaví do cesty, a jestli mu bude stát za to, aby se účastnil filmových soutěží, odnášel si ceny a přizpůsobil tomu svoji distribuční strategii. Já si osobně myslím, že se to nestane a že se spíš spokojí s televizními cenami, jako jsou Emmy a BAFTA.

Jaká je aktuální situace s day and date release?

To je něco, co bych já subjektivně se svou profesní zkušeností velmi uvítal. Myslím, že všechny formy distribuce, ať je to kino, nosič nebo digitální distribuce, za které divák platí, mohou jít ruku v ruce. Jsem přesvědčený, že každá forma konzumace má své vlastní publikum, které se vzájemně nekanibalizuje. Lidé jsou buď zvyklí sledovat televizi, nebo chodí pravidelně do kina nebo přes smart televizi a nějakou online službu sledují filmy doma na velké obrazovce. Ale nevyberou si ten prostor na základě toho, že jim film nabídneme někde dříve a někde později. Z tvrdých dat je zřejmé, že se tak neděje. Takže já bych hlasoval pro to, aby distribuční okna neexistovala — s možnou jedinou výjimkou, a tou je kino. To je křehčí a z toho důvodu by si možná zasloužilo exkluzivitu, ale rozumnou a smysluplnou, což jsou pro mě osobně maximálně dva měsíce.

Dnes jsme ale v situaci, kdy většina provozovatelů kin po distributorovi požaduje holdback čtyř měsíců pro kinouvedení, což je doba, po kterou nelze projekt distribuovat nikde jinde, a dále už je

to na uvážení distributora. V Bontonfilmu děláme maximum pro to, abychom holdbacky zkracovali a filmy dostávali k divákům v dalších kanálech co nejdříve. Týká se to ale pouze placených kanálů. Jiná věc je uvedení ve volně šířené televizi a službách, jako je Stream, Playtvák a klasický AVOD, kde divák nemusí za obsah platit. V tomto kontextu se snažíme zachovávat všem placeným kanálům exkluzivitu uvedení a určitou dobu hájení. Prioritou jsou pro nás placené formy konzumace obsahu a ty logicky upřednostňujeme i v rámci naší distribuční strategie před formami, kdy divák za obsah přímo neplatí.

Co se týká day and date release, poslední pokusy v českém prostředí se vždy týkaly velmi malých filmů, které se nemusely trápit tím, že by multiplexům musely garantovat čtyřměsíční okno. Šlo o filmy s nižším komerčním potenciálem, spíš arthousevé a festivalové věci, s distribuční strategií zaměřenou na jednosálová kina, artová kina a filmové kluby, které tu podmínku, aby se film neobjevoval v dalších kanálech, neměly. Ale v případě mainstreamového filmu s komerčním potenciálem se to neděje, a to ani v Americe a v okolních zemích.

Uvažovalo se o projektu Screening Room, v jehož rámci by si diváci mohli zaplatit 50 dolarů za streaming filmu do domácnosti v době, kdy je promítán v běžné kinodistribuci. Postavili se za něj třeba Martin Scorsese, Peter Jackson a Steven Spielberg.⁴⁾ Vyvíjí se to nějak?

Za tím stál také zakladatel Napsteru, největší pirátské sítě na nelegální stahování hudby. Podle posledních informací, které mám k dispozici, je ten projekt odsouzený k nezdaru, protože to přirozeně naráželo na obavy všech možných zúčastněných hráčů, hlavně hollywoodských, jak by taková služba byla zabezpečena, jak by mohl někdo garantovat, že ty věci neuniknou okamžitě do pi-

4) Brent Lang, Peter Jackson Says Screening Room Grows the Movie Business. *Variety* 2016 (13. 3.). Online: <<http://variety.com/2016/film/news/peter-jackson-screening-room-sean-parker-1201728990/>>, [cit. 26. 7. 2017].

rátského prostoru a nebudou během jednoho dne rozkradené. To byl první problém, který mě napadnul, už když se o tom začalo asi před rokem a půl mluvit. Čistě akademicky je to zajímavý nápad, ale myslím, že začíná a končí s obrovským rizikem zpirátění a nedostatečným řešením ochrany.

Pak je tu projekt jednotného digitálního trhu, o kterém se neustále mluví.

To jsme zrovna dneska řešili v Unii filmových distributorů. Co vím za sebe, první návrh rozpořoval z hlediska teritoriality základní pilíře autorského práva a chtěl uměle vytvořit nový systém, který by opravdu výrazně poškodil jednotlivé evropské kinematografie. Z tohoto původního návrhu moc nezbylo díky souvislému tlaku všech filmových profesních organizací napříč Evropou, hlavně díky tlaku Francie, tehdy ještě Velké Británie a Německa a velkých producentů. Podařilo se jim vysvětlit politické reprezentaci, že to není nejlepší varianta, jak podporovat evropský film obecně i jednotlivé lokální hráče.

Vývoj není uzavřený, neustále se pracuje na nějaké variantě, jak by se tahle myšlenka mohla uvést v život. Ale původní návrh se osekal na přijatelnější verzi. Mluví se o portabilitě, která by měla umožnit použití konkrétní VOD služby i během cestování a pobytu v jiném evropském státě. To není problém, VOD služby to umí a v okamžiku, kdy budou mít takto upravené licence a dostanou svolení od licensorů, tak je to jen o jednoduchém technickém nastavení. Vždy je tam důležitá podmínka prokázání země původu. Systém rozezná, že žijí v České republice, podle nějakého identifikátoru typu platební karty, a pak budu schopný daný obsah konzumovat i v jiné evropské zemi.

Ta myšlenka portability ale představuje velký problém pro televizní broadcastery. Tady si myslím, že je hysterie na místě. V Cannes se to teď hodně řešilo a hodně broadcasterů a jejich profesních organizací se proti tomu staví a intenzivně se to řeší.

To znamená, že by bylo možné televizní kanál vysílaný v jednom evropském státě sledovat i v jiném státě?

Princip portability by měl být aplikovatelný i v oblasti televizního vysílání, kde je ale obrovský problém konkrétně třeba se sportovními přenosy, s právy, cenou těch práv, licenčními podmínkami a tak dále.

Návrh pořad ještě nenabyl finálního tvaru. Bavíme se o myšlenkách a vizích — ze začátku byla nějaká koncepce, existovala pětiletá strategie, jak princip single digital marketu naplnit. Postupně se otevírají veřejné diskuze, do nichž vstupuje zpětná vazba od jednotlivých organizací a profesionálů v daném oboru. Pak se tato koncepce v průběhu času mění, reflektují se v ní relevantní připomínky odborné veřejnosti a vytváří se nová verze a takhle se to postupně posouvá. Já v téhle situaci nechci hádat, kde to skončí a v jaké podobě. Ale oproti původní verzi to opravdu doznalo zásadních změn k lepšímu, řekl bych, pro celý filmový průmysl.

Vraťme se k nabídce VOD služeb. Byla řeč o tom, že Netflix určuje trend českého VOD trhu. Zatím ale nemá české titulky. Chystají se v tomto ohledu nějaké změny?

Ono už se to trochu napravilo, některé věci už mají lokalizované. Spolupracují s profesionálními studii, která jim dodávají titulky, a dokonce nabízejí možnost, aby sis sám otituloval film. Takže za nějaký honorář jsou schopní zvýšit množství lokalizovaných pořadů v české, potažmo slovenské nabídce. Ale pravda je, že to dlouho nedělali. Jsou k dispozici na trhu od ledna 2016 a skoro celý rok se tím nezabývali. Pro ně to byl test. Zjistili, jestli je o službu zájem a kolik lidí ji bude využívat. Ale přirozeně na hierarchii priorit šli teritorium po teritorium a přednost měla ta teritoria, která jsou pro ně silnější, zajímavější a mají větší potenciál. Ve středoevropském a východoevropském měřítku začali z pochopitelných důvodů nejprve lokalizovat Polsko a Turecko, protože velikost těch trhů je pro ně nejzajímavější. A teď už

se začínají soustředit i na menší státy, jako je třeba náš desetimilionový trh. Začínají pořady lokalizovat a začínají se také zajímat o vlastní přímou akvizici pořadů s omezenou licencí pouze pro Českou republiku. V jejich nabídce se objevil první český film, LÍDA BAAROVÁ. My jsme s nimi v kontaktu už přibližně dva a půl roku a vysílali signály, že by měli zájem o akvizici filmů s licencí výhradně pro český trh, ale přirozeně je zatím zajímaly spíše panevropské smlouvy nebo přinejmenším smlouvy pokrývající vícero zemí, i kdyby to měl být třeba region střední či východní Evropy. Tohle se změnilo letos během MFF v Berlíně, kde se změnil tým lidí, kteří jsou alokováni čistě na akvizici pro střední a východní Evropu. Zazněly jasné signály, že už je zajímavá Česká republika samostatně. Také pochopili, že není snadné se k něčemu dostat a že pokud mají být zajímavou službou pro lokální publikum, tak nemůžou ignorovat lokální produkci, přičemž bez nás by se k ní nedostali. V současné době již finišujeme za nás první dohodu a brzy se tak námi zastupovaný obsah objeví v nabídce Netflixu.

Jinak Polsko bylo jedním z prvních trhů, kde jihoafrická společnost Naspers rozjela VOD službu ShowMax. Zajímavé je, že Netflix zpočátku porazili, protože se zaměřili opravdu na to, co chce polský divák konzumovat.

O Netflixu se ví, že sbírá hodně dat o svých uživateli, ale nikde je nezveřejňuje tak, jako třeba Unie filmových distributorů zveřejňuje údaje o návštěvnosti filmů a kin. Představuje to problém?

Já to jako problém nevnímám a osobně si myslím, že mají absolutní právo dělat si s těmi daty, co uznají za vhodné. Je to jejich obrovská přidaná hodnota a konkurenční výhoda, kterou musejí patřičně využívat. Že ta data nesdílejí s někým dalším, je podle mě naprosto v pořádku. Přirovnal bych to k tomu, co se děje na úrovni multiplexů, které mají své věrnostní programy, mají své exit polly, tracking lidí při nákupech a tak dále. Také disponují obrovským množstvím dat a také je s nikým nesdílejí, protože je to jejich business

intelligence, ze které vyvozují strategické posuny ve svém směřování. S tím já problém nemám.

Na Netflixu je zajímavá jiná věc, jež s tímto souvisí. Nedávno nám při diskuzi vysvětlovali, jak se celá jejich contentová strategie (ať už vlastní výroba či akvizice) přetřansformovala. Už tolik nelpí na sledování standardních akvizičních, contentových parametrů: jaký je rozpočet, kdo to natočil, co má za sebou, jaký je jeho kredit, jaké je obsazení a samozřejmě žánr. Z těchto parametrů se běžně vytváří estimace potenciálu contentu při developmentu či akvizici samotné. A oni zjistili, když to zjednoduším, že lidem jde o příběh. S nadsázkou je jim jedno, jestli je to mexická, americká nebo německá produkce a jestli jsou tam více nebo méně známí herci. Důležité jsou úplně jiné věci. Data, která jsou schopni vyhodnocovat z veškeré divácké konzumace na své platformě, jim ukazují „recepty“ na úspěšné příběhy, kterým by se měli věnovat. Ve svých seriálech samozřejmě mají známé tváře, ale není to celé vystavěné jen a pouze na nějakém highlightu — herci, tvůrci, který přitáhne diváky, jak je tomu často v klasické kinodistribuci. Vlastně se tak vrací k podstatě vyprávění a příběhu, který se opět stává středobodem jejich obsahové strategie.

Jaký obsah je tedy na VOD službách vyhledávaný?

Jak jsem zmiňoval, každá služba cílí na svého konzumenta. U Voya je to divák televize Nova. U UPC je to typicky rodina s rodiči, kterým je okolo 35 let, a menšími dětmi. Podle této segmentace se odvíjí i obsahová preference a poptávka. U SVOD služeb, třeba Voya a UPC, fungují skvěle rodinné pořady, české komedie a komedie obecně a lokální tvorba, která se ale setkává s velkým ohlasem napříč všemi službami. A fungují skvěle i akční filmy, obsah pro mužské publikum. U TVODu je to samozřejmě individuální, ale kdybychom se zaměřili na žánry, tak dobře fungují horory, thrillery a akční filmy, které naopak v kinech patří k nejrizikovějším žánrům, protože se setkávají s nejmenším zájmem. V kinech není

snadné promítat thrillery nebo akční filmy a dosáhnout zajímavých finančních výsledků.

Dalo by se říci, že je nabídka VOD služeb dostatečně široká, vezmeme-li v úvahu spektrum filmů od blockbusterů přes mainstream až po artové filmy?

Když děláme výzkumy s lidmi, kteří filmy konzumují ilegálně, tak argumentují tím, že prostě nemají službu, kde by měli tak bohatý výběr. Ale když jdeš do jakéhokoliv nákupního centra, tam také nemáš úplně stoprocentní výběr. Je tam zboží od nějakých dodavatelů, jsou tam nějaké výrobky. Ani na největším e-shopu není neomezený a dokonalý sortiment vyhovující potřebám všech zákazníků. Pořád je to nějakým způsobem omezené, a tak to funguje i v případě filmů. Bohužel je tu ten problém, že existuje jeden velký imaginární obchod, což jsou všechna pirátská úložiště, kde je opravdu cokoli zdarma a v nejlepší kvalitě. A tyhle dvě kategorie budou vždycky nesrovnatelné. Ale z mého pohledu je nabídka na jednotlivých službách velmi zajímavá a silná, a pokud je člověk filmový nebo seriálový fanoušek, tak lokální a zahraniční služby mají co nabídnout, s tím, že každá ta služba se nějak profiluje. U Voya se dlouhodobě setkáváme s určitým stereotypem — lidé předpokládají, že tam není nic jiného než „nováček“ seriály a tvorba. Když se tam podívají a zjistí, že tam jsou k dispozici tisíce zajímavých filmů, začnou na tu službu nahlížet úplně jinak. U O2 videotéky je v podstatě kompletní nabídka, a kromě několika studií se tam za pár měsíců objeví všechno, co běží v kinech. U Netflixu je to samozřejmě primárně jejich produkce, protože to je zase jejich pilíř strategie vlastní originální tvorby. A u UPC je to co nejširší variace tak, aby si tam jakýkoliv divák mohl najít to své. Nesoustředí se jen na úspěšné žánry, ale na vše od festivalových, artových filmů až po komerčně silné filmy a blockbustery. Myslím, že VOD služby ten vějíř žánrového rozsahu krásně kopírují.

Co se týká pirátství, připravuje se nějaká změna v české legislativě?

My se snažíme změnu prosadit, ale stát zatím jednoduše nechrání subjekty, které podnikají v audiovizí, a autory. Děje se dokonce pravý opak, ministerstvo průmyslu a obchodu se jednoznačně brání jakékoliv regulaci například internetu. Částečně to chápou, ale nerozumím tomu, že je u nás dlouhodobě pošlapáváno ústavní právo vlastnické a majetkové. Že jako subjekt, který investuje velké kapacity kreativní, lidské, ale i finanční do nějakého produktu, nemám jistotu, že si ten produkt s pomocí státu dokážu stoprocentně ochránit a nabízet ho jenom tam, kde chci.

Legislativa je nedostatečná a má různé interpretace. Existuje taková interpretace, že když něco stáhneš a máš povědomí, že je to ilegální obsah, tak už se podílíš na něčem ilegálním. Otázka je, jak to uživatel dokáže rozlišit. Určitě je ilegální, když film vezmeš a bez licence ho někam nahraješ. To je trestně stíhatelné a je to nepochybné porušení zákona. Chybí ale jakýkoliv instrument, který by lidi dopouštějící se třeba i opakovaného ilegálního stahování a konzumace ilegálního obsahu upozorňoval na to, že dělají něco špatně, a který by je případně dokázal varovat: děláš to poprvé, podruhé, potřetí a jestli to budeš dělat dál, budeme ti muset zablokovat internetové připojení nebo omezit data. Na západě je to realitou nebo se o to v minulosti minimálně někdo pokoušel.

Služby, které nabízejí z devadesáti devíti procent kradený obsah, ho nemusejí samy monitorovat a kontrolovat. Ale měly by mít povinnost uvést v život nějaké nástroje, které vlastníkům práv dají možnost plně kontrolovat distribuci a případně i předem znemožňovat nahrávání takového obsahu. Mluvím o tom, co nabízí třeba Google přes YouTube. Tam jsme jako Bontonfilm certifikovaným partnerem Googlu, máme svůj Content ID, nahrajeme si tam obsah, ke kterému vlastníme exkluzivní licenci, a předem zabráníme jakýmkoliv dalším uživatelům, aby tam zkusili nahrát stejný obsah. O tom v současné době probíhá diskuze a z našeho hlediska je to nástroj, který lze jednoduše uvést v život. Implementací

tohoto řešení lze úkolovat všechny provozovatele služeb informačních společností, všechna úložiště tak, aby nikoliv ex post, ale předem umožňovali kontrolu nad ilegálně šířeným obsahem. Pokud se to podaří, tak nepotřebujeme zásadní legislativní změnu. Potřebujeme technologické řešení, které budou provozovatelé muset implementovat, aby nám tuhle možnost dali.

Teď se konkrétně řeší směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu,⁵⁾ která se zaměřuje na země s pomalejší a laxnější protipirátskou ochranou, mezi které nepochybně patří i Česká republika. Měla by je donutit, aby se inspirovaly západními zeměmi a aby došlo k výraznějšímu posunu. Diskutovalo se o tom, že by se část úložišť měla vyjmout z kategorie bezpečného přístavu („safe harbor“), kde nejsou zodpovědní vůbec za nic, nemají povinnost monitorovat, regulovat a cenzurovat. Ta problematika je široká, protože se do toho míchá svoboda přístupu k informacím, svoboda projevu, strach z cenzury a regulace internetu jako takového a negativní dopad na business legálních služeb. To jsou nepochybně oprávněné obavy. Ale řešení, které jsem před chvílí popsal, by mohlo fungovat. Já netvrdím, že bychom měli po všech úložištích chytit, aby sama regulovala, monitorovala a hledala, kde je legální a nelegální obsah, protože čistě procesně a prakticky je to extrémní nálož práce. Řešení vidím ve zmíněném Content ID jako nástroji, který přenáší odpovědnost i na nás jakožto producenty a vlastníky licence, kteří se mají sami starat o to, aby nelegální obsah nebyl na úložištích k dispozici.

Náš rozhovor se týká aktuálních trendů v oblasti VOD. Opomněli jsme něco důležitého?

Zajímavý je hlavně nárůst VOD v posledních několika málo letech. Mezi roky 2015 a 2016 došlo k nárůstu o 65 procent, rok před tím dokonce o 70 procent. To jsou všechno slibná čísla a trend

je jednoznačně růstový. Nicméně pořád očekáváme skokový nárůst. Abychom výkon trhu s fyzickými nosiči nejen dohnali, ale přeskočili ho a vrátili se ideálně na čísla, která fyzické nosiče generovaly před pěti a více lety. Myslím si, že k tomu dojde v průběhu dvou nebo tří let. V některých zahraničních zemích už se tenhle přerod udál a digitální prodej tam výrazně dominuje nad trhem s fyzickými nosiči a neustále se to více a více překlápá ve prospěch digitální distribuce.

Je také zajímavé sledovat sílu jednotlivých segmentů. EST (electronic sell-through) je nejméně žádaná forma VOD, protože ji nabízí jen málo služeb, například Google Play, iTunes a Banaxi. Podíl tohoto segmentu na trhu je pod deseti procenty. TVOD je žádanější a má zajímavější čísla. Můj odhad je, že TVOD má podíl na trhu okolo 25 procent, ale jsou to jen naše interní odhady dle našich interních statistik. Trhu jednoznačně dominuje SVOD. To se netýká jen České republiky, ale i zahraničí. A je tomu tak proto, že Netflix, který má přes sto milionů domácností uživatelů na celém světě, neustále roste, neustále zvyšuje své investice do obsahu. Nedávno se zavázali k tomu, že dají do výroby a částečně i akvizice pět miliard dolarů, z toho jedna miliarda je alokována na evropské pořady. Pak je tu Amazon, který koupil pořad THE GRAND TOUR. Když byla oznámena suma, za kterou ten pořad koupili od BBC, tak všichni kroutili očima. A teď je to pro ně nejvýdělečnější pořad. I šéf BBC se nechal slyšet, že přijít o tenhle pořad byla jeho obrovská manažerská chyba.

Lídři trhu tedy vysílají významné signály a přirozeně to na sebe efektem sněhové koule nabaluje zájem dalších firem, dalších mediálních skupin a korporací, které také chtějí mít svůj silný SVOD konkurující Netflixu. Viasat v severských zemích, Maxdome v Německu. V Nizozemsku, Velké Británii a dalších zemích se najde několik hráčů, kteří jsou schopní konkurovat Netflixu, prát se mezi

5) Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu, dokument COM(2016) 593 final.

sebou o diváky a najít si své místo na slunci. Nizozemsko je v tomhle ohledu extrémní, tam mají průměrně pět placených služeb na domácnost, což samozřejmě souvisí s makroekonomickými čísly, životní úrovní, HDP a tak dále. Tohle všechno ukazuje, kam se služby budou vyvíjet. Čím dál víc je vidět to, co bylo zřejmé už před pěti lety: že divák chce být ve středu dění a chce se rozhodovat sám o tom, kde a kdy bude konzumovat svůj oblíbený obsah, bez ohledu na limitující a předem nadefinovaný program, který mu někdo vnutí. A když se to namixuje s uživatelsky přívětivým produktem, službou, dobrým a relevantním obsahem, ze kterého si může vybírat, tak je to pro něj atraktivní a rád zaplatí.

Jan Hanzlík

Českomoravské filmové ústředí na cestě k centralizaci českého filmovnictví

V druhé polovině 30. let kinematografická obec již disponovala několika významnými etablovanými svazy, které spojovaly filmovou výrobu a distribuci (Svaz filmového průmyslu a obchodu čs., Sdružení filmového dovozu a obchodu v RČS, Svaz filmové výroby v RČS, Ústřední svaz kinematografů v ČSR, Čs. filmová unie aj.).¹⁾ V této době došlo také k zintenzivnění aktivit subjektů, které většinou stály mimo samotný filmový průmysl v oblasti zvelebování filmové tvorby a filmové kultury (Filmové studio, Čs. filmová společnost, Masarykův lidovýchovní ústav atd.). V době založení Mezinárodní filmové komory (1933) se rozvinuly zahraniční aktivity českých filmových svazů. Proměňoval se také vztah státu ke kinematografii jako nástroji vzdělávání a nositelce kulturních hodnot a také nepopiratelného

propagačního a propagandistického potenciálu. Od roku 1935 pravidelně zasedal ministerský Filmový poradní sbor.²⁾ Při ministerstvech obchodu, školství a později propagandy vznikaly samostatné sekce či referáty zabývající se otázkami kinematografie.

Jedním z aktuálních témat českého filmového průmyslu druhé poloviny 30. let byla centralizace jeho svazových struktur.³⁾ Významnou roli v uvažování hrály zahraniční vzory, především navenek velmi úspěšný a moderní model centralizované kinematografie třetí říše, včetně Říšské filmové komory a aktivit, které vedly k ustavení Mezinárodní filmové komory.⁴⁾ Nelze pominout ani obrovský vliv obecné společensko-politické situace v Československu 30. let. Stát reagoval na světovou hospodářskou krizi vlnou státních in-

1) Srov. např.: Marek Laštovka a kol., *Pražské spolky. Soupis pražských spolků na základě úředních evidencí z let 1895–1990*. Praha: Scriptorium 1998.

2) Srov. např.: Gernot Heiss – Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno: Národní filmový archiv — Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu — PVS Verleger 2003, s. 303–319.

3) K tématu centralizačních tendencí, příprav a existenci Českomoravského filmového ústředí více viz: Tereza Czesany Dvořáková, *Idea filmové komory a Českomoravské filmové ústředí. Politika a každodennost českého filmového průmyslu v době protektorátu*. Praha: KFS FF UK 2011 [disertační práce].

4) *Der Internationale Filmkongress Berlin 1935. Seine Organisation und seine Ergebnisse*. Berlin: Reichsfilmkammer 1935; Wolfram Werner, *Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern: Bestand R 56*. Koblenz: Bundesarchiv 1987.

tervencí a monopolizačních tendencí v některých odvětvích průmyslu. Existence druhé republiky motivaci po sjednocení filmového oboru ještě zvýšila, a to i pod vlivem všeobecné proklamace jednoty a zvyšování řídicí role státu.

V prosinci 1938 se rozdrobené svazy kinematografů sjednotily v nově založeném Ústředním sboru kinematografů v zemi České a Moravsko-slezské. Orgán se pokusil zavést první centrální opatření v oblasti kin — hrací řád pro Prahu a povinnou sbírku Národní pomoci. Narážel však na problém nedostatečné autority vůči jednotlivým kinům a nedostatek nástrojů vymahatelnosti svých nařízení. Filmový obor ve spolupráci s kompetentními úřady pokračoval v přípravě legislativních změn v kinematografii. Vedle návrhu osnovy vládního nařízení o kinematografických licencích, jenž by řešil letitý problém s propachtováváním, se jednalo o návrh vládního nařízení o Filmové komoře.⁵⁾ Plány zůstaly kvůli brzkému zániku státního útvaru v teoretické rovině.

S nastolením protektorátu Čechy a Morava začala okupační správa za pomoci českých autorit se sladováním českého hospodářství s řízeným hospodářstvím Třetí říše. Cílem nebylo jeho kopírování, ale přizpůsobení německým potřebám. Centralizaci urychlovalo zabavování majetku Němci, a to i na úkor českého nežidovského majetku.⁶⁾ Česká kinematografie byla napříště podřízena svrchované moci referátu filmu při kulturně-politickém oddělení Úřadu říšského protektora. Na půdě tohoto úřadu vznikl již v létě 1939 podrobný plán filmové politiky na území protektorátu, který obsahoval mimo jiné úvahu o vzniku filmové komory pod německým vlivem.⁷⁾ Další subjekt, který se po nějakou dobu

snažil převzít kompetenci nad českou kinematografií, byla Kulturní rada Národního souručenství. I české filmové kruhy se v prvním roce trvání protektorátu intenzivně pokoušely vybudovat svou zastřešující instituci. Tuto touhu však zároveň musely přizpůsobovat politické realitě doby a proces provázelo mnoho organizačních a personálních změn. Již 16. května 1939 vzniklo neformální lobbistické uskupení Ústředí filmového oboru, jehož členy bylo pět zástupců filmových svazů.

V červenci 1939 jmenovaly jednotlivé svazy na přání Úřadu říšského protektora tzv. plnomocníky filmového oboru za jednotlivé sekce filmového odvětví. Plnomocníci se pravidelně scházeli a vydávali oběžníky. Aktivita byla detailně kontrolována německou stranou a tzv. Aussenstelle sídlila ve společných prostorách orgánu a dalších svazů. Dne 22. srpna 1939 podepsali plnomocníci smlouvu, na jejímž základě bylo ustaveno Filmové ústředí v Čechách a na Moravě. Filmové ústředí sice stále nemělo stabilní institucionální základnu a nedisponovalo ani vrchnostenskou pravomocí, mělo však k dispozici vlastní finanční prostředky, vytvořilo vlastní hierarchické struktury a zaměstnalo první úředníky. Také chod Filmového ústředí v Čechách a na Moravě byl dozorován německou stranou, Němci navíc obsadili některé funkce. Pod nový orgán byl převeden také Árijský rejstřík filmového oboru v Čechách a na Moravě. Filmové ústředí v Čechách a na Moravě vydalo řadu regulačních opatření.

Filmové ústředí v Čechách a na Moravě bylo 7. listopadu 1939 podpisem dodatku smlouvy mezi jednotlivými svazy přejmenováno na Výbor plnomocníků filmového oboru v Čechách a na

5) Edice návrhu Vládního nařízení o Filmové komoře in: Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: FFUK 2016, s. 512–520.

6) Mj.: Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003; Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinematografie*. München: edition text + kritik 2008; Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1939–1945*. Praha: Filmový kurýr 1946.

7) Edice materiálu Filmová politika v Čechách a na Moravě. In: Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 132–138 [německy]; a také: Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Praha: FFUK 2016 [česky] s. 509–511.

Moravě. V rámci této transformace, k níž nedošlo na popud německé strany, ale kvůli řešení kontroverzí s Kulturní radou Národního souručenství, byla realizována také faktická fúze dosud existujícího sdružení plnomocníků filmového oboru s Filmovým ústředím v Čechách a na Moravě. Výbor plnomocníků, jehož vnitřní struktura nápadně připomínala Říšskou filmovou komoru, ještě zintenzivnil regulační a normotvorné zásahy do podnikání jednotlivých subjektů filmového oboru, a to přesto, že ani tento orgán neměl stabilní institucionální základnu ani legální pravomoc cokoliv členům svazů nařizovat.⁸⁾

Chybějící institucionální zázemí našel orgán v dubnu 1940, kdy změnou stanov a vedení stávajícího spolku Filmové studio došlo ke spojení aktivit Výboru plnomocníků s aktivitami Filmového studia. V čele staronového spolku stanuli dosavadní funkcionáři Výboru plnomocníků, název spolku se vzápětí změnil z Filmového studia na Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. Mezi nejdůležitější aktivity filmových svazů v prvním roce existence protektorátu Čechy a Morava patřila jednání o schválení zákonné normy o filmové komoře a stále častější zásahy do činnosti jednotlivých členů formou nařízení či vyhlášek. Návrh vládního nařízení o filmové komoře z jara 1939 schválen nebyl, další koncept vládního nařízení o zřízení filmové komory, který Výbor plnomocníků filmového oboru předložil koncem roku 1939, předal vládě čerstvě jmenovaný zvláštní pověřenec pro filmové věci JUDr. Viktor Martin a schvalovací proces byl zastaven v únoru 1940.

Filmové ústředí pro Čechy a Moravu bylo organizováno v sedmi odborech podle jednotlivých odvětví filmového průmyslu (ateliéry, laboratoře, výroba celovečerních filmů, výroba krátkých filmů, distribuce, kina, filmoví pracovníci) a sedmi odborných oddělení. Regulační opatření, která

orgány filmových svazů prosazovaly, se týkala každodenního provozu filmové výroby, obchodu i kin. Jednalo se jak o drobná opatření, tak o komplexní návrhy a koordinační koncepty, jakými byla nařízení s cílem vyváženějšího uvádění českých premiér, hrací řády pro velká města a připravovaný výrobní plán, který měl zajistit rovnoměrné a hospodárné využití ateliérů. Do čela filmových svazů se dostal Emil Sirotek, který kolem sebe vybudoval fungující skupinu spolupracovníků, mezi nimiž nalezneme tajemníka JUDr. Jaroslava Leisera, Karla Feixe, Ladislava Koldu, Otakara Mudrocha, Václava Binovce, Rudofa Bláhu a další.

Významnými projekty Filmového ústředí byla organizace první přehlídky národní kinematografie Filmové žně ve Zlíně v červenci 1940,⁹⁾ projekt filmové školy, vydávání časopisu *Filmový kurýr* a listů *Filmové kartotéky*, příprava filmového slovníku, charitativní a společenské akce aj. Období Filmového ústředí pro Čechy a Moravu je ale také spjato s narůstajícími intervencemi okupačních složek do české kinematografie. Od září 1940 podléhala všechna písemná nařízení a oběžníky Filmového ústředí pro Čechy a Moravu předběžnému schválení okupačních složek a v témže měsíci byla založena Úřadu říšského protektora podřízená Distribuční komise při Filmovém ústředí, jejímž úkolem měly být zásahy do chodu obchodu s filmem a uváděním v kinech. Koncem roku 1940 byli zástupci výroby a Filmového ústředí okupanty informováni o povinné koncentraci filmových produkčních společností do několika málo firem a výrobních středisek a o dalším limitu počtu nových českých filmů. V polovině prosince 1940 schválili funkcionáři Filmového ústředí změnu stanov, která umožnila přímé členství jednotlivých společností a osob filmového průmyslu ve Filmovém ústředí a toto

8) *Filmová ročenka Výboru plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě 1940*. Praha: Filmový kurýr, b. d. [1939].

9) Karel Smrž (red.), *Filmové žně 1940*. B. m. [Praha – Zlín]: Filmové ústředí pro Čechy a Moravu 1940; *Pořad Filmových žní pořádaných Filmovým ústředím pro Čechy a Moravu ve dnech 3.–7. července 1940 ve Zlíně*. [Program filmové přehlídky. Knihovna NFA, sign. 25].

členství bylo vyhlášeno za povinné.¹⁰⁾ Jednotlivé svazy filmového průmyslu předaly většinu svých kompetencí, svou činnost utlumily, ale zatím nezanikaly. Zaměstnanci svazů přešli do struktur Filmového ústředí.

Dne 26. října 1940 vzniklo na základě nařízení říšského protektora **Českomoravské filmové ústředí**. Toto nařízení bylo vydáno bez vědomí protektorátní vlády a českých filmových kruhů. Nařízení bylo zveřejněno až o několik měsíců později, v únoru 1941, kdy také došlo k faktickému založení svrchované veřejnoprávní korporace s rozsáhlými pravomocemi nad kinematografií protektorátu Čechy a Morava. Důvody zpoždění nejsou zcela jasné, můžeme ale předpokládat, že v době mezi říjnem 1940 a únorem 1941 probíhala jednání říšských a protektorátních německých orgánů o tom, zda bude protektorátní kinematografie organizována pod Říšskou filmovou komorou, nebo samostatně.

Struktura organizace a její kompetence byly inspirovány Říšskou filmovou komorou. Základními odděleními Ústředí se staly presidium, jednatelství a ústřední správa. Důležitou součástí struktury byly čtyři hlavní odborové skupiny: filmová výroba, obchod s filmem, kinematografie a filmoví tvůrčí pracovníci. Předsedou ústředí byl jmenován Čech Emil Sirotek, od roku 1943 vystřídaný Františkem Bláhou. Místopředsedou (náměstkem předsedy) se stal Němec Karl Schulz, od listopadu 1942 pak Georg Poxleitner. Zastoupení ve funkcích vedoucích odborových skupin, jednotlivých referentů i poradních orgánů Ústředí mělo ctít paritní národnostní princip, to znamená, že většina těchto funkcí měla mít českého i německého zástupce. Ne všechny funkce ovšem byly Němci s úspěchem obsazeny. Jakési nadvedení Českomoravského filmového ústředí leželo v rukách Wilhelma Söhnela a jeho Spojovací ústředny Říšského protektora při Českomoravském filmovém ústředí. Českomoravské filmové ústředí bylo silně personálně a organizačně napo-

jeno na další německé subjekty filmového dohledu, Filmprüfstelle a Filmtreuhandstelle. Cenzorský orgán Filmprüfstelle sídlil v kancelářích Ústředí a oba subjekty spojovalo několik společných hospodářských aktivit. Správa arizovaného majetku Filmtreuhandstelle byla v rámci Českomoravského filmového ústředí v roce 1942 dokonce likvidována a Ústředí přejalo část jejích pravomocí.

Českomoravské filmové ústředí bylo financováno především z členských příspěvků. Jednotlivé projekty Ústředí, které bylo možno zahrnout do povolených aktivit protektorátní vlády na poli filmu (podpora filmové tvorby a příslušných orgánů), byly štědře subvencovány protektorátní vládou. Rozpočet korporace se pohyboval mezi 6 miliony v prvních letech existence a 12 miliony v roce 1945. V posledních měsících války se podařilo Ústředí nakročit ke změně systému ministerských subvencí na financování vybraných aktivit z Fondu na podporu filmovnictví, do něhož by plynuly prostředky ze zvláštního příplatku z každé prodané vstupenky. Tento poměrně revoluční plán, který by zajistil dostatečný a na výkyvech státního rozpočtu a štedrosti politiků nezávislý zdroj prostředků pro český film, padl se zestátněním československého filmu.

Pravomoci Českomoravského filmového ústředí byly široké a výkon vrchnostenské moci byl vy-mahatelný i pod pohrůžkou disciplinárních trestů či trestněprávního řízení. Členství v organizaci bylo pro všechny filmové podniky a jednotlivé filmové tvůrčí pracovníky povinné. Ústředí fungovalo jako nástroj pro výkon kulturní politiky okupantů. Hráló klíčovou roli v zavedení razantních omezení počtu aktivních subjektů ve filmové výrobě, distribuci a částečně i mezi filmovými tvůrčími pracovníky. Tyto změny na druhou stranu přinesly stabilizaci oboru, protože na trhu zůstaly pouze větší a silné podniky. Autoritativně, prostřednictvím nařízení, sdělení a oznámení, proměňovala korporace každodennost národní ki-

10) *Filmová ročenka Filmového ústředí pro Čechy a Moravu 1941*. Praha: Filmový kurýr 1940.

nematografie. Nejvíce dílčích změn se týkalo biografů, které se musely podřídit desítkám až stovek opatření, jednotnými cenami vstupného počínaje a omezením prodeje cukrovinek v době totální války konče.¹¹⁾ Rostla také kontrolní role organizace. Agenda různých kontrolních evidencí dosahovala postupně mamutích rozměrů.

Zvláštní kapitolou jsou vlastní majetkové a organizační vstupy Ústředí do Českomoravské kinematografické společnosti a distribuční firmy Kosmosfilm. Českomoravská kinematografická společnost, jejíž vznik Ústředí iniciovalo a jejíž majetkové podíly stoprocentně vlastnilo, spravovala více než 60 % protektorátních kin bývalých spolků Sokol, Orel a dalších. Díky vzniku Kinospolečnosti se tato kina v drtivé většině podařilo zachránit před privatizací do rukou říšských občanů. Kosmosfilm sdružil menší likvidované distribuční společnosti. Ústředí v tomto případě do společnosti nevstoupilo majetkově, ale organizačně. Jednatelům byl zástupce Českomoravského filmového ústředí.

Vedle restriktivních opatření se Českomoravské filmové ústředí podílelo na rozvoji aktivit, které vedly k zvyšování úrovně české filmové tvorby a ke kultivaci české filmové kultury. Ústředí pod sebou postupně centralizovalo Filmové studio, Sbor filmových lektorů a Filmový poradní sbor. Obsah jejich činnosti byl dále rozvíjen. Poskytlo zázemí pro vývoj filmové látky a filmovou dramaturgii, zároveň se zasloužilo o několikanásobný růst ministerských subvencí do české filmové výroby. Reorganizovalo finanční návratnost v celém odvětví a rovnoměrné rozdělení prostředků mezi kina, obchod a výrobu. Zasadilo se o snížení daňové zátěže kin a mnoha dalšími

dílčími jednáními a opatřeními pomáhalo zlepšovat podmínky filmových podnikatelů i pracovníků. Ústředí zorganizovalo druhý ročník filmové přehlídky Filmové žně,¹²⁾ pořádalo společenské a charitativní večery, prosadilo založení filmového archivu¹³⁾ a s tím související veřejné oborové knihovny, rozvíjelo publikační činnost a velmi výrazně se angažovalo ve vzdělávání filmových pracovníků.

Období protektorátu Čechy a Morava připravilo půdu pro zestátnění československé kinematografie. A Českomoravské filmové ústředí bylo sice oficiálním zástupcem okupační moci, do svého širokého spektra aktivit však stačilo zahrnout i ilegální úvahy a posléze přípravy poválečného uspořádání československé kinematografie. Šlo především o angažmá Emila Sirotky a také o ideové, administrativní a organizační zázemí, které instituce poskytl.¹⁴⁾ V květnu 1945 bylo k činnosti Národního výboru filmových pracovníků zcela spontánně využito majetku Českomoravského filmového ústředí.

Řízení a posléze likvidaci korporace převzal Svaz filmových pracovníků. Poválečná kinematografie navázala v překvapivě velkém množství aktivit na plány a činnost Českomoravského filmového ústředí (FAMU, Filmový umělecký sbor FIUS, Filmový technický sbor FITES, Filmový ústav, Čs. filmové nakladatelství aj.). V srpnu 1947 zapůjčili likvidátoři Ústředí z majetku likvidované korporace peníze na organizaci Mezinárodního kongresu v Mariánských Lázních.

Archivní fond Českomoravské filmové ústředí byl převzat Československým státním filmem spolu se soupisem pořízeným 23. září 1949. Skládá se z 51 kartonů a 17 samostatně uložených

11) Jednotlivá nařízení Českomoravského filmového ústředí byla zveřejňována formou oběžníků a také v tištěném periodiku *Věstník Českomoravského filmového ústředí* (1941–1945).

12) Karel Smrž (red.), *Druhé filmové žně ve Zlíně pořádané od 29. července do 2. srpna 1941 Českomoravským filmovým ústředím ve Zlíně*. B. m. [Praha — Zlín]: Českomoravské filmové ústředí 1941; Tereza Czesany Dvořáková, *Třináct minut protektorátní idylly. Reportáž z Filmových žní 1941 a co v ní není*. In: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca — ÚSTR 2009, s. 174–185.

13) Pavel Zeman, *Idea filmového archivu v Čechách*. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 43–59.

14) Jak byl znárodněn čs. film [série rozhovorů]. *Film a doba* 11, 1965, č. 2–5 a 12, s. 70–79, 125–135, 180–188, 242–243, 620–624.

knih. Fond byl zpracováván se zohledněním původní registratury. Do fondu jsou částečně začleněny také písemnosti spjaté s činností ideových předchůdců ČMFÚ, jako jsou Svaz výrobců kulturních a propagačních filmů, Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, Výbor plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě, Hospodářská skupina filmové výroby Ústředního svazu průmyslu a obchodu pro Čechy a Moravu, Sbor filmových lektorů či Československá filmová unie. Materiály těchto předchůdců dokládají jejich činnost bezprostředně předcházející působnosti ČMFÚ, včetně pokusů o reorganizaci filmového průmyslu.

Mezi dokumenty, které vznikly přímo z činnosti ČMFÚ, nalezneme stanovy organizace, personální a mzdové záležitosti či evidenci korespondence. Ve fondu jsou dále uloženy dokumenty vzniklé z celé škály činností různých oborových skupin ČMFÚ, jako byla organizace filmových půjčoven, kin anebo filmových tvůrčích pracovníků. Důležitým pramenem jsou materiály vzniklé z činnosti oborové skupiny pro výrobu filmů. Zde je uložena mimo jiné korespondence s Ministerstvem lidové osvěty o finanční podpoře kinematografie. Nalezneme tu také složky připravovaných filmů. Mezi důležité dokumenty patří též árijský rejstřík zaměstnanců ČMFÚ, ale také všech zaměstnanců filmového odboru. Důležité informace přináší rozsáhlá korespondence Spojovací ústředny a fragmenty dokumentů Filmprüfstelle a Filmtreuhandstelle. Archivní fond se bohužel dochoval pouze fragmentárně.¹⁵⁾

Tereza Cz Dvořáková

15) Pro další informace o fondu viz: Tereza Czesany Dvořáková – Marcela Týřová – Marie Klokánová – Petr Hasan: Českomoravské filmové ústředí ([1920]) 1940–1945 (1955). Inventář. Praha: NFA 2016. Dostupné na WWW: < <http://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/03/CMFU.pdf> >, [cit. 14. 6. 2017].

Československé legie pohledem filmových kamer

Filmové aktivity Památníku osvobození a Masarykova lidovýchovného ústavu

V souvislosti se stým výročí bitvy u Zborova, jednoho z mezníků vedoucích ke vzniku samostatné Československé republiky, se ze strany odborné i širší veřejnosti znásobila vlna zájmu o autentické filmové záznamy z prostředí našich legií i o reportáže z četných legionářských slavností v době první republiky. Bitva u Zborova, která se odehrála 2. července 1917 v rámci velké letní Kerenského ofenzívy, představovala nejvýraznější úspěch československých legionářů a stala se jedním ze stěžejních pilířů nově nabytého národního sebevědomí i platformou pro rozmach legionářského kultu, panujícího v meziválečné ČSR. Vítězství u Zborova znamenalo přijetí československých jednotek coby spojenců dohodových mocností a akceptování požadavku na vytvoření samostatného národního státu. Význam bitvy dokládá i skutečnost, že v době první republiky byl 2. červenec pokládán za druhý nejvýznamnější státní svátek po 28. říjnu.

Páteř Masarykovy budoucí armády se začala formovat téměř současně, nicméně nezávisle na několika bojištích první světové války. Rota Nazdar vznikla v rámci francouzské cizinecké legie 31. srpna 1914. Předchůdce ruských československých legií, tzv. Česká družina, byla zřízena prakticky vzápětí po vypuknutí války 12. srpna 1914 a následně, 20. srpna, schválila její existenci vo-

jenská rada složená z krajanských spolků. Původně čítala 720 dobrovolníků, v průběhu války se rozrostla v legii s více než 60 tisíci muži. Další dobrovolnické vojenské jednotky se tvořily v Itálii, Srbsku, Spojených státech, Kanadě a v menším měřítku i na dalších světových bojištích.

Významným počinem v oblasti filmové dokumentace v rámci východní fronty bylo založení Uměleckého oddělení štábu 1. střelecké divize v březnu 1917, které se následně transformovalo v Umělecko-literární statistickou komisi 1. divize (UMLIST). Úlohou komise bylo shromažďování písemných a zejména obrazových materiálů, týkajících se působení legií na ruském území. Mezi její aktivity, kromě fotografické dokumentace, patřilo od podzimu 1917 i natáčení filmových záběrů vlastní filmovou kamerou. Zasluhou legionářů a časem i jejich pomocníků z americké organizace YMCA, kteří zajistili filmovou techniku, kamery, filmovou surovinu a v polních podmínkách zakládali filmové laboratoře, bylo na naše území postupně dopraveno přes 5000 metrů filmových negativů pořízených na frontách první světové války. Nejpočetnější skupinu filmů, odpovídající nejpočetnějšímu a nejproslulejšímu dobrovolnickému vojsku, představují právě snímky z legií v teritoriu Ruska a vznikajícího Sovětského svazu.

Pořizování filmových záznamů z frontových linií mělo v té době řadu technických a bezpečnostních omezení. Natočené scény „přímých“ bojů byly zřídka kdy obrazem autentické události, mnohem častěji se předkamerová realita aranžovala ex post s úmyslem nafilmovat pokud možno nejpůsobivější obrazy. Pohledu dnešního diváka pochopitelně neunikne nízký stupeň jejich hodnotovosti. Práci s kamerou v té době limitovala nejen její rozměrnost a imobilita, ale také komplikované ruční ovládání a omezená délka kazet s filmovou surovinou. Nejinak tomu bylo v případě filmařů působících v československých legiích. Tato skutečnost se přirozeně odrážela i ve volbě témat. Proto se setkáváme především se záběry z vojenských slavností, přehlídek, pohřbů a jiných pietních aktů. Kamery častěji zaznamenávaly aktivity v zázemí, všední život vojáků, sportovní klání, sokolská cvičení. Z bojových akcí se filmovaly spíše přesuny jednotek, případně život v zákopech v klidových fázích, než dění na bitevních polích. Válečná realita rovněž neposkytovala prostor promyšlené režijní koncepci. Záběry pořízené legionáři se tak vyznačovaly spíše dokumentačním charakterem. Do podoby filmových snímků byly sestavovány posléze, v kontextu československého poválečného filmu, v němž záhy začaly sloužit k propagaci ideje vzniku samostatného československého státu.

K předním prvorepublikovým výrobním stříhových filmů z legionářského prostředí se řadí Památník osvobození v Praze a firma Čsl. armáda na Rusi při Kanceláři Masarykova lidovévých ústavu. Předchůdce Památníku osvobození, Památník odboje, neboli tzv. umělecký sbor při Ministerstvu národní obrany (MNO), byl zřízen již v květnu 1919, tedy o rok dříve, než byly z Ruska staženy poslední transporty československého vojska. Instituce byla pověřena shromažďováním a archivací písemných a hmotných památek na československý odboj v období 1. světové války i veškerých obrazových — fotografických i filmo-

vých materiálů, za nimiž stály aktivity československých legií, a jejich exploataci směrem k veřejnosti. V souvislosti s rozrůstáním sbírek, spojeným zejména s návratem legionářů z Ruska, bylo přikročeno k transformaci poradního sboru na jedno z oddělení MNO a nakonec k založení samostatné instituce Archiv legií. 28. října 1929 pak byla tato instituce a další příbuzné odbory MNO, Archiv národního osvobození a Vojenský archiv sdruženy v jediný vědecký ústav s novým názvem Památník osvobození.

V rámci své činnosti realizoval Památník osvobození řadu stříhových, kulturně výchovných filmových snímků. Z dochovaných záznamů Censurního sboru kinematografického vyplývá, že mezi lety 1923–1937 vzniklo v uvedené výrobně nejméně 15 snímků s legionářskou tematikou, z nichž se ve sbírkách Národního filmového archivu v současnosti nalézají pouze 3 v plné délce a rozsahu. Vzácnou výjimku reprezentuje dlouhometrážní stříhový snímek ČESKOSLOVENŠTÍ DOBROVOLNÍCI VE SVĚTOVÉ VÁLCE 1914–1918,¹⁾ vytvořený roku 1934 z autentických filmových záběrů válečných kameramanů z Ruska, Francie, Itálie i Spojených států. Film je uveden symbolickými záběry ilustrujícími vypuknutí válečného konfliktu a prostřednictvím motivu mobilizace postupně představuje jeho nejvýznamnější aktéry. Českoslovenští legionáři jsou zachyceni při slavnostní přísaze v Kyjevě a při přísaze rotý Nazdar ve francouzském Bayonne. Důležitou složkou děje jsou sekvence z válečného bojiště u Terron-Vouziers. V další části se objevují významní politici a vojenští hodnostáři navštěvující československé jednotky. Italský král Viktor Emanuel III. pozoruje přísahu československých dobrovolníků v Padově po skončení války, generál Milan Rastislav Štefánik navštěvuje Jekatěrinburg, Tomáš Garrigue Masaryk francouzské legionáře v Darney a sleduje vojenskou přehlídku v italské Battaglii. Následující materiál zobrazuje Masaryka při návratu do vlasti koncem roku 1918. Největší

1) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 115, sign. č. 1035/34.

pozornost věnuje snímek působení československých legionářů na transsibiřské magistrále. Vojáci jsou zachyceni zejména při odpočinku a rekreačním sportu či při údržbě a opravách železničních tratí. Závěr patří záznamu přesunu jednotek vlakem do Irkutsku a pobytu legionářů v Chicagu a Washingtonu.

Podobnou koncepcí se vykazoval film *ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT*,²⁾ realizovaný již roku 1923. Bohužel jediným svědectvím o jeho existenci zůstává dochovaný cenzurní list s vypsáním úvodními titulky a mezititulky. Film v celkem devíti dílech seznamoval diváka s legionářskou problematikou v celé její komplexnosti. První díl zachycoval počátky, vývoj a úspěchy československého odboje od samého vypuknutí války. Mezi nejstarší obrazové záznamy se řadí záběry zrodu české roty Nazdar ve Francii a svěcení praporu České družiny na Sofijském náměstí v Kyjevě 28. září 1914. Historický úvod byl opatřen slovenskými mezititulky s dobově nevyhnutelným vlasteneckým patosem: „Tisíc rokov trvala noc ľudu slovenského v putách maďarských.“, „Podobne ponure týčil sa nad Čechami prízrak Bielej Hory, odkiaľ vzišiel národu tristoročný útlak a potupa, zlovolné pánsťvo Habsburkov.“ Druhý díl se věnoval situaci po ruské revoluci v březnu 1917, která znamenala otevření zajateckých táborů a následný vznik československého armádního sboru, sestávajícího z osmi pěších pluků, dvou dělostřeleckých brigád a dvou záložních pluků. Ve třetí části byl divácký zájem přenesen na italskou frontu. Zachycena byla vojenská slavnost, při níž plukovník Milan Rastislav Štefánik odevzdal prapor veliteli československé armády, generálu Grazianimu. Zákulisí francouzských legií je zaznamenáno ve filmových obrazech z návštěvy T. G. Masaryka v československém vojenském táboře v Darney. Titulky oslavovaly úspěchy našich legií v bitvách na bojištích západní fronty, u Arasu, na Somně, u Verdunu, Vouziers a u Terrou, v Itálii na Piavě, u Monte Grappa a Doss

Alta. V tomto kontextu byl zmíněn i neblahý osud 42 zajatých italských legionářů, popravených za údajné zběhnutí v italské Barbareně.

Čtvrtý díl zachycoval boje s bolševiky a postup legionářských jednotek do prostoru Jekatěrinburk a Čeljabinsk. Další sekvence byly natočeny během zimních bojů v pralesích Uralu. Díl pátý byl věnovaný popisu situace po obsazení Sibíře a Uralu československými jednotkami a reakcím spojenců, kteří vypravili do Vladivostoku vlastní vojska na důkaz souhlasu s vytvořením nové protiněmecké fronty na východě. Filmaři zde nasnímali defilé Francouzů a Japonců před československým štábem ve Vladivostoku. V dalších záběrech pak byla zachycena budova štábu generála Radoly Gajdy v Irkutsku. Šestý díl se nesl v pietním duchu, vzdával hold padlým spolubojovníkům, zaznamenal pohřeb legionáře padlého při dobývání Vladivostoku, pohřeb 21 vojáků z ussurijské fronty a všiml si vybudovaných pomníků (plukovníku Ušakovi v Kansku, pomník v Nižne Udinsku, obětem bojů na magistrále roku 1919 v Irkutsku, padlým v bojích o Kultuk na Bajkale). Závěr této části byl doplněn o dokumentaci činnosti 1. československé nemocnice v Čeljabinsku.

Další díl se zaměřil na události po skončení války, kdy brestlitevská mírová dohoda paradoxně zkomplikovala život československým legiím. Po zániku východní fronty koncem ledna 1918 bylo československé vojsko v Rusku prohlášeno za část — dosud de facto neexistující — československé armády ve Francii. Kvůli neprůchodnosti Evropy byla se sovětskou stranou uzavřena smlouva o ústupu československých legií přes Vladivostok do Francie. Československé jednotky ovládly Transsibiřskou magistrálu a pokusily se i o znovutevření západní fronty. Osmá část se obracela k záznamům volnočasových aktivit ruských legionářů. Kamery zachycovaly sokolské slavnosti a cvičení v Irkutsku, cvičení v rámci oslav 3. divize v Krasnojarsku a rozličné kulturní

2) NA, f. Cenzurní sbor kinematografický, k. 39, sign. č. 926/30.

akce, divadelní představení či koncerty. Rozsáhlou sekvencí tvořila ukázka z rytmické básně „Pád tyрана“. Závěrečný díl filmu patřil návratu legionářů z Vladivostoku do Prahy. Poslední záběry zaznamenávaly evakuační vlaky, lodě Amerika a President Grant v přístavu a zastávky ve Washingtonu a Chicagu.

Další nedochovaný dlouhometrážní film KOLEM SVĚTA S ČSL. LEGIONÁŘI,³⁾ realizovaný roku 1930, představoval kroniku týchž událostí, od vypuknutí války přes vznik francouzských a ruských legií, záznam života na frontě, putování napříč Sibiří, obranu transsibiřské magistrály až po návrat ruských legionářů z Vladivostoku přes Japonsko a Spojené státy do Prahy. A do třetice opět postrádaný snímek ZA ČESKOSLOVENSKOU REPUBLIKU⁴⁾ se vykazoval velice podobným obsahem, oproti předchozímu navíc zahrnoval záznam pobytu Tomáše Garrigua Masaryka v Rusku a ve Francii a záběry z převratu 28. října 1918 v Praze.

Vzácné historické snímky obsahuje jeden z mála v kompletní podobě dochovaných filmů, stříhový snímek ČESKOSLOVENSKÉ VOJSKO VE FRANCII⁵⁾ z roku 1931. Dokumentuje činnost českých a slovenských legionářů ve Francii za první světové války. V obraze je například zachyceno sídlo Československé vlády na Rue Bonaparte v Paříži, přísaha 21. střeleckého pluku s předáním praporu města Paříže. Zajímavé jsou pohledy do vojenského tábora v Camp Betelecu, na činnost polní kuchyně a kovárny. Poutavé filmové sekvence vznikly během vojenských přehlídek československých jednotek. Kamera zachytila i francouzského prezidenta Raymonda Poincaré, vyznamenávajícího české a slovenské vojáky na přehlídce vítězných spojeneckých vojsk.

Památce italských legií byl věnovaný ojedinělý, opět bohužel nedochovaný snímek ČESKOSLO-

VENSKÉ VOJSKO V ITÁLII.⁶⁾ Situace na italské frontě byla z hlediska dobrovolníků komplikovaná absencí krajanských spolků v zemi, neobeznámeností našich vojáků s místní realitou, stejně jako politickým přestupem Itálie z Trojspolku na stranu Dohody. Základem československé vojenské jednotky byl polovojenský spolek válečných zajatců s názvem Československý dobrovolnický sbor, vytvořený v lednu 1917. Až v říjnu 1917 se z původních několika dobrovolnických oddílů konstituovalo 12 rot a teprve 21. dubna 1918 byla parafována smlouva mezi italskou vládou a Československou národní radou o vzniku legií v Itálii. Film ČESKOSLOVENSKÉ VOJSKO V ITÁLII prostředkoval události z anonymních italských bojišť a průběh několika vojenských defilé, z nichž nejvýznamnější byla slavnostní přehlídka československého armádního sboru v Padově za účasti italského krále Viktora Emanuela III.

Obsah filmu Z POBYTU T. G. MASARYKA ZA HRANICEMI A NÁVRAT PRESIDENTA T. G. MASARYKA DO VLASTI⁷⁾ tvořila autentická obrazová zpravodajství z pobytu Tomáše Garrigua Masaryka v Kyjevě, jeho uvítání v amerických městech Chicagu a Clevelandu, záběry z návštěv tábora francouzských legií v Darney a italských v Battaglii u Padovy. Závěr reprezentovaly filmové obrazy příjezdu z exilu do Československa v druhé polovině prosince roku 1918. V obraze byly použity záběry prezidentových zastávek v Horním Dvořišti, ve Veselí-Mezimostí, v Táboře a slavnostní přivítání na dnešním Hlavním nádraží v Praze.

V roce 1929, u příležitosti desátého výročí úmrtí generála Milana Rastislava Štefánika vznikly v Památníku osvobození tři filmové snímky. Film O HRDINSKÉM ŽIVOTĚ A TRAGICKÉ SMRTI GENERÁLA M. R. ŠTEFÁNICA⁸⁾ byl sestaven z ar-

3) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 46, sign. č. 1923/30, k. 158, č. 160/37.

4) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 159, sign. č. 282/37.

5) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 69, sign. č. 1629/31., k. 159, č. 283/37.

6) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 158, č. 155/37, původní cenzura sign. č. 2343/27.

7) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 158, č. 154/37, původní cenzura sign. č. 30/22.

8) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 33, sign. č. 2668/29, k. 123, sign. č. 408/35.

chivních materiálů propojených Štefánikovou osobností. Za nejstarší záběry, na nichž byl zachycen, lze považovat záznam vojenské slavnosti odevzdání praporu veliteli československých legií, italskému generálu Andreovi Grazzianimu. Další sekvence líčily Štefánikovy vojenské mise do Itálie, Rumunska, Ruska a zpět do Itálie. Posléze, v kontextu československého filmu, byly tyto cenné historické snímky doplněny zachycením Štefánikova pohřbu a slavnostního odhalení mohyly na místě leteckého neštěstí 4.–6. května 1923. Následující obsáhlé filmové sekvence ukazovaly legionářské poutě k desátému výročí generálova skonu, včetně tryzny 4. května 1929 na Staroměstském náměstí. Na velmi podobném dramaturgickém půdorysu byl vybudovaný snímek *PAMÁTKA GENERÁLA M. R. ŠTEFÁNÍKA*.⁹⁾ I zde se divák setkává s řadou pietních slavností konaných 4.–6. května 1923. Kamery snímaly Štefáníkův pohřeb v Bratislavě a na Bradle, slavnostní odhalení mohyly ve Vajnorech, přehlídku bratislavské posádky před ministrem národní obrany Františkem Udržalem. Tyto autentické záznamy opět doplňovala retrospektiva Štefánikova života. S podobným tématem pracoval film s názvem *PIETNÍ VZPOMÍNKA NA BRADLE DESÁTEHO VÝROČÍ TRAGICKE SMRTI PRVNÍHO MINISTRA N. O. GENERÁLA M. R. ŠTEFÁNÍKA*,¹⁰⁾ který kromě události z úvodního titulku obsahoval taktéž slavnostní tryznu 4. května 1929 na Staroměstském náměstí v Praze.

Mezi dochované snímky výroby Památník osvobození patří záznam význačného pietního aktu, dokumentární film s názvem *PŘEVOZ OSTATKŮ DVOU LEGIONÁŘSKÝCH HRDINŮ PLUKOVNÍKA ŠVECE A PODPLUKOVNÍKA VAŠÁTKY Z DALEKÉ SIBÍŘE DO VLASTI PO 15 LETECH*¹¹⁾

z roku 1933. Pietní průvod k uctění památky dvou významných důstojníků československých legií Josefa Jiřího Švece a Karla Vašátky, kteří zahynuli na ruské frontě, se uskutečnil 1. října 1933. Film sleduje průvod tvořený rakvemi s exhumovanými ostatky obou legionářů, významnými politickými osobnostmi a početnými skupinami legionářů, vojáků, četnictva, Sokola i skautů mířící k Památníku osvobození na Vítkově. Naopak k nedochovaným titulům řadíme snímky *ODHALENÍ PAMĚTNÍ DESKY PLK. J. J. ŠVECOVI NA JEHO RODNÉM DOMĚ V ČENKOVĚ NA MORAVĚ DNE 15. KVĚTNA 1921*¹²⁾ a *SLAVNOSTNÍ ODEVZDÁNÍ KOPIE HISTORICKÉHO PRAPORU 5. PLUKU T. G. MASARYKA V DEN BITVY U ZBOROVA 2. ČERVENCE 1929*.¹³⁾

Rozsáhlý projekt výroby Čsl. Armáda na Rusi při Kanceláři Masarykova lidovévchného ústavu z roku 1923 představoval v dobovém kontextu zcela unikátní soubor cestopisných filmových materiálů, pořízených během návratu legionářů z Vladivostoku do Evropy. Pod zastřešujícím titulem *NAPŘÍČ VÝCHODNÍ ASÍ* zahrnoval 9 krátkometrážních snímků s podtituly *RUSKÝ OSTROV, VLADIVOSTOK A OKOLÍ, ČÍNA, CHARBIN A MUKDEN, PEKING, Z NÁBOŽENSKÉ ČÍNY, HANKAU, PO STOPÁCH ČÍNSKÝCH CÍSAŘŮ, JAPONSKO*.¹⁴⁾ Podobné téma, patrně s dílčím použitím identických záběrů, zpracovával film stejného názvu *NAPŘÍČ VÝCHODNÍ ASÍ*¹⁵⁾, který ovšem realizovala druhá výroba, tedy Památník osvobození o 14 let později. Tento cestopisný snímek byl vytvořen z materiálů pořízených kameramany J. Pavlíkem, Štěncem, Benešem a Lexou na Kamčatce, v Petropavlovsku, Vladivostoku, na japonských ostrovech Kinšin, v Tokiu, Kyotu a okolí. Další záběry zachycovaly památky a život v městě Muk-

9) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 21, sign. č. 815/29; k. 158, sign. č. 157/37.

10) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 30, sign. č. 2074/29; k. 158, sign. č. 152/37.

11) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 101, sign. č. 1222/33.

12) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 101, sign. č. 1221/33.

13) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 46, sign. č. 1924/30; k. 158, sign. č. 156/37.

14) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 159, sign. č. 284/37. Původně schváleno 3. 9. 1923.

15) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 158, sign. č. 159/37.

den v Manžudsku a čínských městech Charbin, Peking, Nanking a Šanghaj. Tyto vzácné dokumenty jsou v současnosti považované za nedochované.

Poslední dokumentární snímky s tématem československých legií jsou datované rokem 1937. Následovaly známé mnichovské události konce září následujícího roku. Legionářská tradice se postupně dostala na index tabuizovaných témat a další dva režimy ji decimovaly dlouhé půl století. Řada záběrů a celých sekvencí, které byly několikrát „recyklované“ ve filmech instituce Památník osvobození, se bohudík dochovala a nyní v nesestavené formě tvoří součást fondu zpravodajského filmu do roku 1945 NFA. Vzhledem k jejich fragmentární povaze, opakovanému výskytu v různých kontextech a zejména pro absenci úvodních titulků a mezititulků je prozatím nelze definitivně přiřadit ke konkrétním titulům.

Bohdana Kerbachová

Od restrikcí k aktivní kulturní politice

Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: FF UK 2016.

Nikdo, kdo se seriózně zabývá dějinami kinematografie, se nemůže vyhnout tomu, aby se alespoň částečně dotkl vztahu kinematografie a státu, protože jakákoliv podnikatelská aktivita musí podléhat nějakým pravidlům vymezeným aktuálně platnými zákony. V recenzované publikaci *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* se filmový historik a pedagog Ivan Klimeš věnuje právě otázkám, které naznačuje už sám název knihy. Problematika vztahů státního aparátu s kinematografií se prolíná autorovým badatelským zájmem dlouhodobě napříč předchozími téměř třemi dekádami — první vlastní text, který se věnoval národně obranným tendencím ve filmech z protektorátu Čechy a Morava, byl otištěn už v prvním čísle prvního ročníku *Iluminace* z roku 1989.¹⁾ V následujících letech autor publikoval v různých sbornících nebo periodikách celou řadu studií, jejichž společným jmenovatelem jsou slova jako stát, národ nebo kulturní politika. Recenzovaná publikace představuje symbolické vyvrcholení Klimešova dlouhodobého badatelského zájmu: spojuje dohromady v jeden celek poznatky získané dlouholetým výzkumem doplněné o edici archivních materiálů.

Kniha se skládá ze čtyř základních tematických

bloků, které jsou uspořádané chronologicky, a opisují proto i problematiku státního uspořádání českých zemí — od dob Rakouska-Uherska přes problémy, jimž čelila kinematografie v meziválečném Československu ve 20. a později i ve 30. letech, až po organizaci filmového oboru v období protektorátu Čechy a Morava. Různé politické režimy se pochopitelně musely vyrovnávat s živelně se rozvíjícím médiem a s tím souvisejícími výzvami — v období habsburské monarchie se kinematograf jako nový druh zábavy potýkal s nevráživostí vůči sobě samému. Dobové úřady jej vnímaly jako nízkou, pouťovou atrakci a zaujaly k němu relativně restriktivní postoj, což v důsledku omezovalo rozvoj kinofikace. Komplikace přetrvaly do doby meziválečného Československa, kdy se ze strany filmových profesionálů opakovaně ozývaly hlasy volající po nezbytné novelizaci legislativního rámce pro provozování biografů a podpoře domácí filmové produkce. Po vleklých kompetenčních sporech tehdejších ministerstev však diskuze vyplynuly do ztracena a kinematografisté se i nadále potýkali s restriktivním přístupem vůči svému podnikání. Pouze diskutovaná podpora filmové výroby se dočkala alespoň nějaké reálné podoby na za-

1) Ivan Klimeš. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 53–77.

čátku 30. let. Nejprve byl roku 1932 uveden do praxe kontingentní systém, ten ale o tři roky později nahradil systém registrační. Současně s registračním systémem vznikl i Filmový poradní sbor, který rozděloval výrobcům finanční podporu. Zásadní změny legislativního rámce kinematografie nastaly až s příchodem německé okupace, kdy se filmové dění dostávalo pod kontrolu protektorátních úřadů. Zestátnění kinematografie po skončení druhé světové války tvoří spíše symbolické zakončení předešlé éry, předkládaná publikace se mu ale nijak zevrubněji nevěnuje.

Vzhledem ke komplikovanému vývoji a situaci v českých zemích na konci 19. a v první polovině 20. století se už jenom samotná definice tématu ukazuje jako poměrně problematická a každý z možných přístupů v sobě skrývá určitá úskalí. Dokonce i sousloví „české země“, které si nese publikace ve svém titulu, není významově zcela přesné. Pojem ve svém historickém užítí zahrnoval země Koruny české, tedy nikoliv Slovensko a Podkarpatskou Rus — právě o nich se Klimeš ve svém textu zmiňuje v souvislosti s odlišností právního rámce, podle kterého byla řízená kinematografická představení za první republiky.²⁾ Při snaze o definici nemůžeme jen tak snadno vycházet ze státních hranic jako například u Francie nebo Německa. V době před první světovou válkou žádný samostatný stát neexistoval. Omezující by bylo i zabývat se českou kinematografií z hlediska etnického. Ve své práci Ivan Klimeš píše o kinematografii v českých zemích a snaží se jít proti směru starší filmové historické literatury, která takovou perspektivu obvykle uplatňovala — ať už se jednalo o publikaci *Náš film* Luboše Bartoška vydanou roku 1985, staré *Dějiny filmu* Karla Smrže z počátku 30. let a další publikace nebo články, které vycházely v tisku už od dob meziválečného Československa.³⁾ Podobné texty obvykle prezentovaly svůj výzkum jako kontinu-

ální evoluci českého filmu od skromných počátků po zavedené průmyslové odvětví. Zaostřením na to, co bylo označované jako „české“, se tak v minulosti z heterogenního celku vydělovala úzká skupina filmařů, jež vyhovovala národnostně propagačním potřebám utvářet zvláštní pozici českého národa — vznikala tudíž záměrně neúplný obraz o celkovém stavu soudobé kinematografie v českých zemích. Vzhledem k různorodé povaze tohoto prostoru ve zkoumaných padesáti letech taková perspektiva omezuje šířku záběru filmové historického bádání. Už od dob prvních představení české země tvořily jakousi křížovatku, kde se mísily vlivy ze všech různých směrů, ať už ve smyslu pronikání cizích podnikatelů s jejich vlastními biografy nebo ovlivňování filmového stylu zdejší produkce. Ve filmovém podnikání se kromě etnických Čechů aktivizovala řada osob dalších národností jak v sudetském pohraničí, tak i v Praze. Soudobý trh byl prakticky ovládnut distributory, kteří sídlili za hranicemi českých zemí. Eliminace německého etnika ve starších filmově-historických pracích je v situaci nastalé po skončení druhé světové války svým způsobem pochopitelná, nicméně v dnešní době si takový přístup zcela určitě zaslouží důkladnou revizi. Je nutné podotknout, že podobné snahy ve velké míře komplikuje i zcela zásadní nedostatek pramenů, o výpovědích očitých svědků ani nemluvě. Stejným komplikacím musel čelit také Ivan Klimeš při získávání pramenů pro svou vlastní práci. Především pak pro rakousko-uherské období, kdy vzhledem ke vztahům s Vídní byla řada materiálů uložena v zahraničních archivech, někdy i v soukromých rukách.

Pokud se zabýváme něčím tak širokým, jako je kinematografie a stát, nezbytně si musíme položit otázku, co všechno vlastně patří do jejich vzájemných vztahů. Podle úvodu má vztah státu a kinematografie „tolik podob, kolik podob má zasaho-

2) Viz kapitola 2 v recenzované knize.

3) Např. Anon., *Od kolébky stále výš*. Praha: Čefis, 1935; Otto Rádl, 35 let českého filmu. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 22, s. 3.

vání státu do života občana“. Zasahuje do všech možných oblastí, které si pod takto obecně nastavenou definicí lze vůbec představit — od propagandy přes rámec pro podnikání až třeba po politicky motivované preference v mezinárodním obchodě. Kniha neaspiruje na postižení všech možných rovin, jichž se stát mohl dotýkat — taková snaha by vzhledem k bezbřehosti tématu musela zákonitě ztroskotat, na druhou stranu si klade ambice „nastínit celkový obraz“ těchto vztahů. Taková definice příliš konkrétně nevypovídá o hlavní argumentační linii knihy — jaký je tedy pomyslný příběh, který se kniha snaží potenciálnímu čtenáři odvyprávět? Patrně nejpřesnější by bylo konstatovat, že jde o analýzu proměňujícího se pohledu státního aparátu na film.

Při zvolené tematické šířce záběru knihy by bylo velmi těžké udržet po celou dobu pozornost na jednu konkrétní otázku, jež by se prolínala všemi etapami vývoje současně. Intenzita vztahů se státem se proměňovala a akcentovala různé problémy odlišných kinematografických odvětví. Jestliže se v prvních dvou dekáдах dlouhodobě usilovalo o vytvoření legislativy, jež by podporovala stabilní rozvoj sítě kin, ve 30. letech se objevily nové otázky spojené s nástupem zvukového filmu — jazykové a ekonomicko-hospodářské. Autor se proto musí neustále přesouvat od jednoho možného druhu problému k druhému napříč několika různorodými etapami vývoje. Obsahově proto kniha představuje spíše oddělené sondy do dílčích problémů — jejich vzájemná provázanost zůstává často jen na nejobecnější rovině vztahu kinematografie a státu. Kapitoly jsou obvykle vedené z různých perspektiv, což je mimo jiné ovlivněno skutečností, že velká část z nich už v minulosti v nějaké jiné formě vyšla tiskem.⁴⁾ Výsledkem je dojem výrazné fragmentárnosti a nesourodosti předloženého textu. Důvody můžeme spatřovat v již zmíněném problému široké definice toho, co obnáší zkoumaný vztah kinematogra-

fie se státem. Stopy státních zásahů jednak nalezneme v mnoha oblastech, a jednak je autor omezen tématy, která právě vládnou dobovému diskursu, a nemůže proto zkoumat problém, jenž nebyl pro danou dobu aktuální. Logicky se tak do jisté míry nabourává celistvost argumentační struktury, která by se dala čekat, pokud bychom knihu označili jako monografii.

Strukturní a tematickou různorodost textu ještě podporují podkapitoly nazývané „Exkurzy“, které se objevují na koncích hlavních kapitol. Tematicky se pak tvoří odbočky, jež se odchyľují od ostatního textu. Kapitola věnovaná rakouskému státu je v tomto ohledu nejvíc nesourodá — její první polovina se věnuje legislativním problémům, následuje podkapitola „Děti v brlohu“ o ohrožení mravní výchovy mladistvých návštěvou biografu a kinematografie za první světové války. Celý blok uzavírá exkurz „C. a K. tableaux vivants“, který pojednává spíš o tradici živých obrazů a způsobu zobrazování císaře Františka Josefa I. než o tématech probíraných ve většině kapitol. S podobnými připomínkami by se dalo přijít i ve vztahu k dalším obsaženým exkurzům. U případu návštěvy promítání FIDLOVAČKY (1931) režiséra Svatopluka Innemanna prezidentem Tomášem Garrigueem Masarykem by se mohlo zdát, že by lépe zapadl mezi blok věnovaný primárně 30. letům a zvukovému filmu než za kapitoly popisující kompetenční spory meziválečných ministerstev. Na jednu stranu jde sice o pasáže narušující tematickou sevřenost, i takové odchylky však přináší další informace o fungování státu.

Vedle nesourodosti si nelze nepovšimnout také výrazné disproporčnosti jednotlivých kapitol. Už jen příloha v podobě edice čtyřiceti čtyř historických dokumentů je o něco delší než předcházející textová část. Rozsah jednotlivých kapitol patrně odpovídá autorovým výzkumným zájmům. Léta habsburské monarchie nejspíš souzní s autorovými preferencemi nejsilněji — jak kromě roz-

4) Autor uvádí soupis již dříve vydaných textů na toto téma na straně 285 v oddíle s názvem *Kapitoly a podkapitoly ve starších verzích*.

sahu naznačuje i Klimešova dřívější publikační praxe. Vedle toho stojí protektorátní období, jež je shrnuté přibližně na třiceti stranách. Kapitola kvůli této nerovnováze může působit dojmem, že některá témata, otázky či detaily by bylo možné rozpracovat ještě více do hloubky.⁵⁾ Oproti předcházejícím obdobím české kinematografie autor v případě protektorátu naráží na relativně důkladně probádanou oblast,⁶⁾ což je mimo jiné dané také dostupností pramenné základny — k prvním letům existence kinematografie lze dohledat spíše jen kusé informace, zatímco ve 30. a 40. letech je dochovaných archivních fondů nepoměrně větší počet.

Poslední střípek do problému fragmentárnosti recenzované knihy tvoří skutečnost, že se autor nezabýval všemi tématy se stejnou důkladností. K tématu filmového hospodářství se čtenář dozvídá informace pro zvukovou éru 30. let a protektorát, u předešlých období se této problematice kniha nevěnuje. Lze ale předpokládat, že by v těchto obdobích informace nemusely být nosné pro analýzu vztahů kinematografie a státu. Otázkou je, nakolik podobu textu omezoval nedostatek pramenů a nakolik vědomé rozhodnutí některá témata neprobírat do hloubky. Autor se například podrobněji nezmiňuje o zákazu dovozu filmové suroviny v první polovině 20. let. Zde se mohou spojit dohromady oba dva faktory — nemuselo se podařit dohledat zdroje informací, problém nezasahoval do autorových badatelských zájmů anebo by většina informací byla opakováním faktů napsaných již jinde.⁷⁾ Dalšími tématy se však patrně nezabýval vědomě — pokud by se autor snažil popsat kompletně všechny

typy státních zásahů, tak by nezbytně musel analyzovat i pokusy o státem financovanou filmovou výrobu, ať už jde o krátkometrážní nonfiktční filmy nebo o tři hrané filmy vyrobené pod záštitou ministerstva národní obrany. Při zkoumání dobových materiálů můžeme opakovaně narážet na poznámky, že produkci některých legionářských filmů finančně podpořil stát. Opět ale vzhledem k šíři tématu vztahů kinematografie a státu nelze ani předpokládat, že by sebevíc ambiciózní snahy o postižení problému mohly přinést komplexní analýzu všech dílčích otázek spojených s tématem.

Protože se kniha prakticky celá skládá z již dříve publikovaných textů, nelze zdaleka všechna zjištění považovat za převratně objevná — obzvláště v pasážích, kde se autor věnuje obecnějším kontextuálním informacím vztahujícím se k filmovému průmyslu. Tam bychom mohli Klimešovu práci konfrontovat s texty dalších autorů, jako jsou i ti, na které sám odkazuje v úvodu knihy — Lucie Česálková, Petr Szczepanik či již výše zmíněná Tereza Czesany Dvořáková. V minulosti tedy již vznikly některé další texty dotýkající se problematiky, která souvisela se státoprávními otázkami. Ty se ovšem nevěnovaly primárně vztahu ke státu, nýbrž jiným otázkám — produkci nonfiktčních filmů, kinematografii na počátku zvukové éry nebo organizaci protektorátní kinematografie.

Volnější struktura *Kinematografie a státu v českých zemích* se zřetelně ukáže, pokud si ji porovnáme s autorovou starší publikací *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*.⁸⁾ Jestliže si tyto knihy postavíme vedle sebe, tak vidíme, že *Kinematografie*

5) Například kapitola 3. Filmové hospodářství na stranách 252–261.

6) Například Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003; Tereza Czesany Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945: Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. Mnichov: Richard Boorberg Verlag 2008; Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2007.

7) Zmíněno v Zdeněk Štábla, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 23.

8) Část studií uveřejněná v recenzované publikaci vyšla knižně už v dřívější knize. Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Casablanca — Národní filmový archiv 2014.

graf! stejně jako recenzovaná publikace vznikl přepracováním již napsaných textů, vzhledem k tematické různorodosti proto nelze očekávat sevřenou jednotící argumentační linii, která by se táhla napříč celou knihou. Přesto jsou však u druhé ze jmenovaných knih jednotlivé studie dohromady provázané tak, že podávají výrazně ucelenější představu o zkoumané problematice. Silnější tematické sevřenosti *Kinematografu!* výrazně nahrává i fakt, že zasahuje do výrazně kratšího a snadněji definovatelného časového rámce. Na vytyčené téma rané kinematografie v českých zemích autor navazuje několika případovými studiemi, jež analyzují dané období z různých perspektiv. Vedle popisu aktivit Jana Kříženeckého na Jubilejní výstavě v roce 1898 tak čtenář dostane například i analýzu produkční historie filmu *ČIKÁNÍ* (1921) Karla Antona, průběh představení v němě éře a tak dále. Zatímco užší téma umožňuje komplexnější analýzu sebe sama, široký prostor padesáti let nedovoluje přinést tak podrobnou analýzu výrazně obsáhlejší problematiky.

Dalo by se poznamenat, že některé pasáže by v zájmu snazšího pochopení problematiky zasloužily širší uvedení do kontextu dobové kinematografie z trochu jiného pohledu než ze strany státních úřadů, nicméně při takové obsáhlosti tématu by to bylo prakticky nemožné — publikace by tak rázem mohla do délky nabýt i o několik stovek stran. Při čtení knihy se ovšem nelze vyhnout myšlence, nakolik byly problémy, jimž čelily české země, typické pro podobně vznikající provinční kinematografie. Byly úřady vůči vzniku kin podobně restriktivní i v jiných zemích? Vykazovaly jiné státy aktivnější podporu vůči filmové produkci? Byl film i jinde nástrojem aktivní kulturní politiky jako v Protektorátu? Kniha se na podobný druh otázek nesnaží příliš odpovídat a nepokouší se ani o mezinárodní zobecňující přesah. Jako čtenáři proto nezískáme povědomí o podmínkách a vývoji v jiných státech — autor se zabývá až na drobné výjimky českými zeměmi, bez dalšího zohlednění sousedních nebo alespoň v nějakých rysech jiných, avšak srovnatelných

států. Tím poněkud zanikají obecnější rysy vývoje podobných vztahů, a některé kapitoly proto působí možná až poněkud popisně. Můžeme se ale pochopitelně ptát, zda by takové porovnání mělo vzhledem k odlišnosti jednotlivých kinematografií vůbec nějaký smysl.

Klimešovo pojetí tématu balancuje mezi právními otázkami, analýzou legislativního procesu, organizací průmyslu a spíše okrajově i reálným fungováním kinematografického průmyslu. Navzdory skutečnosti, že jednotlivé studie musí nutně pracovat s řadou konkrétních dat, jmen a nařízení, zůstává argumentace jasně srozumitelná a text dobře čitelný. Kniha nesoustředí svoji pozornost primárně na význačná díla nebo tvůrce, namísto toho se snaží předložit obraz evoluce vztahu státních orgánů k novému médium, jehož síla tkvěla v dosahu k širokému spektru konzumentů a s tím spojenou možností masové ovlivňovat obyvatelstvo. V přístupu ke kinematografii se ze strany státu mísilo dohromady hned několik různých hledisek — od komplikací způsobených cenzurou přes hospodářské aspekty spojené například s mezinárodním obchodem až po otázky kulturně výchovné. Autorem zvolený pohled proto není primárně ani tak o kinematografii, jako spíš o proměně vnímání nového média, jehož potenciálu si v počátcích nebyly státní orgány vědomy, nebo ani nevěděly, jak s ním naložit. Pokud bychom se podívali na práce jiných současných historiků, tak texty věnované kinematografii před rokem 1945 obvykle zaměřují svoji pozornost na aspekty týkající se výroby, distribuce nebo diváctví, nikoliv způsobu, jak je film jakožto médium vnímán aktuální politickou reprezentací. Zvolení takové perspektivy může být značně svazující, pokud případný čtenář čeká, že dostane po přečtení komplexní obraz o soudobé kinematografii. Kniha si sice snahu o co možná nejcelistvější obraz vytyčila jako jeden ze svých možných cílů, nicméně kvůli proměnlivosti politické situace a selektivního výběru analyzovaných problémů se jeho plnění nedaří úplně do detailů. Navzdory tomu, že texty, z nichž se kniha skládá,

už byly v nějaké podobě v minulosti publikovány, jejich přepracování a nové vydání společně s edicí archivních pramenů přináší nový pohled na zkoumanou problematiku — postavením jednotlivých studií vedle sebe lze sledovat postupný vývoj vztahu státu ke kinematografii.

Michal Večeřa

Poetika seriálové fikce: Od ZTRACENÝCH po ARABELU

Radomír D. Kokeš, *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016.

Pokud u nás byla v průběhu minulých let vydána nějaká odborná monografie věnující se cíleně problematice fikční televize, často se neobešla bez úvodního povzdechnutí nad tím, jak malému zájmu se v české akademické sféře dostává televize coby média se specifickými obsahy, estetikou, komunikačním profilem i diváctvím. Titulů skutečně vzniklo velmi omezené množství a často cílily na poměrně úzce ohraničené téma, jakým může být žánr či otázka reprezentace.¹⁾ Podobná situace existuje i na poli překladové literatury, kde kromě *Knihy o televizi*²⁾ v současnosti nenalezneme žádný další relevantní titul, přičemž i tato publikace je přijímána spíše s rezervou díky své trochu problematické snaze skloubit perspektivu teoretickou a praktickou. S vydáním titulu Radomíra D. Kokeše *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* v nakladatelství Akropolis se tento stav mění.³⁾ Mezi původní tuzemské tituly

totiž tímto přibyl ambiciózní text (původně vycházející z autorovy disertační práce obhájené před třemi lety), který na rozdíl od předešlých přichází se snahou nabídnout teoretický model a pojmový aparát využitelný pro zkoumání obecných naratologických otázek vázaných na televizní seriálové fikční formy, tedy pátrání po výstavbě televizních seriálů a vedení pozornosti jejich diváků. Kokeš tak tímto titulem potvrdil, že je dnes nejen jedním z nejpłodnějších autorů v oblasti audiovizuálních studií, ale také jedním z několika málo teoretiků, kteří se snaží přicházet s původními teoretickými koncepty a terminologií.

Hlavním východiskem se Kokešovi v jeho knize stává jím navržený koncept *poetiky seriálové fikce*. Samotný termín poetika je trochu problematický, respektive je třeba vzhledem k aktuálnímu stavu audiovizuálních studií hovořit o různých pojetích poetiky či spíše různých poetikách.⁴⁾

1) Například Jakub Korda, *České televizní krimi a jejich žánrové souvislosti*. Olomouc: Univerzita Palackého 2012; Eva Chlumská – Iveta Jansová – Jana Jedličková, *Boření mýtů: k současné neheteronormativní televizní seriálové produkci*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015. Dále lze zmínit existenci několika studijních skript, převážně kompilační povahy.

2) Jeremy Orlebar, *Kniha o televizi*. Praha: AMU 2012.

3) Stejně nakladatelství momentálně chystá překlad knihy Jasona Mittela věnované fenoménu tzv. „komplexní televize“. Konkrétně je to titul Jason Mittel, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press 2015.

4) Poetikou můžeme nazývat přístupy, které se nezajímají o významy uměleckých děl, ale jejich formální uspořádání a jejich možné působení na čtenáře či diváka.

Nazývá-li Kokeš poetiku svým klíčovým metodickým přístupem, nabízí se nejvíce srovnání s relativně nedávno vydanou publikací Jasona Mittela *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*,⁵⁾ která se dokonce ve svém podtitulu hlásí k tradici poetiky. Mittel jako své inspirace uvádí tři typy poetik — historickou, kognitivní a čtenářsky orientovanou —,⁶⁾ v tomto smyslu pak zkoumá formální aspekty současných seriálů v kontextu historických, technologických a institucionálních proměn a snaží se jejich proměnu interpretovat i ve vztahu k existujícím kulturním praktikám samotných diváků. Jeho záměr je tedy do velké míry historicky a geograficky fixovaný, soustředí se na americkou seriálovou tvorbu posledních dvou dekad a jde mu o popis formálních proměn prime-timeových seriálů i specifických predispozic americké kultury v širokém slova smyslu, které tyto proměny umožnily.

Kokeš v porovnání s Mittelem pojímá poetiku ahistoricky, snaží se přijít s univerzálním modelem a blíží se hlavně jejímu kognitivnímu proudu, nejvíce rozpracovanému Davidem Bordwellem.⁷⁾ Ve své poetice seriálové fikce se tedy soustředí na formální mechanismy vedení divákovy pozornosti a způsobů, jakými zpracovává seriálovým vyprávěním distribuované informace za pomoci určité „kulturní encyklopedie“ (tedy souboru znalostí o světě, určitých schémat výkladu reálného světa i specificky mediálních kódů a schémat). Svůj analytický nástroj Kokeš modeluje tak, aby z něj, jeho slovy, přirozeně vyplývala pravidla a analytické postupy, které by respektovaly velkou variabilitu tvůrčích možností, specifčnost konkrétních děl zařaditelných do oblasti

televizní seriálové fikce i možnost shlukování některých děl do určitých typologických seskupení.⁸⁾ Poetika v jeho pojetí cílí na otázky výstavby seriálových příběhů ve fikčním časoprostoru, což předpokládá existenci celkového rámce *fikčního makrosvěta* (souhrnu všech prvků a vztahů v seriálu), v němž se odehrávají události tvořící *epizodní světy* (prvky a vztahy existující v rámci jedné seriálové epizody) a zakládající *serialitu*, v Kokešově poetice definovanou coby „vztah mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející“.⁹⁾

Tato možná na první pohled nenápadná definice je však pro jeho poetiku seriálové fikce zásadní. Dosavadní naratologické koncepty a teoretické modely fikčních světů zpravidla pracovaly s předpokladem, že diváci či analyzující subjekt znají dílo jako celek a z této totální znalosti lze odvozovat a popisovat vypravěčské mechanismy tohoto díla. Toto může být a často je problém v oblasti televizní naratologie. Televizní studia jako taková po většinu své existence řeší důležitou otázku, co všechno může být pojímáno jako televizní text otevřený systematickému zkoumání. Snadno uchopitelným materiálem na poli televizních obsahů se staly televizní filmy či inscenace (tedy ve své podstatě izolovaně existující texty)¹⁰⁾ a mini-série, které mají ve své narativní formě zakomponované implicitní vyvrcholení příběhu (Patricia Holland tvrdí, že mini-série a její směřování k závěrečnému rozřešení hlavních narativních hádanek je ve své podstatě jen „rozšířením tvůrčí soudržnosti televizní inscenace“)¹¹⁾. Takové izolovaně uchopitelné televizní

5) J. Mittel, c. d..

6) Historical, cognitive and reader-oriented poetics. U prvních dvou se odkazuje k Davidu Bordwellovi, coby hlavnímu představiteli či duchovnímu otci těchto přístupů, u třetího k Robertu Allenovi. Viz J. Mittel, c. d., s. 5–8.

7) Srov. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

8) R. D. Kokeš, c. d., s. 16.

9) Tamtéž.

10) Jeremy Butler, *Television: Critical Methods and Applications*. New York: Routledge 2012, s. 21–54.

11) Patricia Holland, *The Television Handbook*. London and New York: Routledge 1997, s. 114; citováno v Glen Creeber (ed.), *The Television Genre Book*. London: BFI 2008, s. 46.

pořady byly považovány nejen za kulturně privilegiované (svou uzavřeností se strukturně blížily literatuře a filmu, byl u nich snáze pojmenovatelný autor), ale byly svou ohraničeností vhodnější i pro kritický rozbor. Ale rozhodně nikdy netvořily proporčně převažující formu v celkové nabídce televizních programů. Těmi byly a jsou dlouhoformátové seriálové formy, nesoucí však specifické problémy pro televizní kritiku i akademickou sféru. Nastolují například otázku, nakolik může být pouhá jedna epizoda považována za svébytný text, je-li evidentně neuzavřeným tvarem a má vazbu na epizody předešlé a následující. Jako východisko by se mohl jevit celek tzv. řady, kdy je textem soubor typicky dvanácti až dvaceti čtyř epizod rámovaný svým uvedením v rámci vysílací sezóny. I zde ale zůstává řada příběhových linií neuzavřených, pracuje se s prvkem mezisezónního cliffhangeru, je nutné vyčkat půl roku na závěrečný díl sezóny a podobně. Počkat dokonce na definitivní ukončení seriálu je z kritického a akademického hlediska prakticky neúnosné a jednoduše by zabráňovalo věnovat pozornost aktuálním televizním obsahům, dominantně distribuovaným ve formě (nejen) vyprávění na pokračování.

Vedle samotných strukturních variant televizních fikčních příběhů na pokračování¹²⁾ vyvstává ještě jeden metodologický problém, vázaný především na starší distribuční model tradičního komerčního pozemního vysílání, který je ovšem ještě stále součástí diváckých praktik mnohých dnešních publik. Otázka v tomto případě zní, zda je z kritického hlediska správné ignorovat vložené mimotextové vsuvky, kterými jsou především (i když ne výhradně) reklamní bloky. I ty se svým způsobem stávají součástí narativního toku, spolupodílí se na formování významů (byť mimo

uvažované tvůrčí záměry) a mohou povzbuzovat různé formy čtení textu. Takové možné praktiky vázané na specifický distribuční model mimochodem v dnešní době ožívají i online streamovací služby, nabízející televizní obsahy v režimu AVOD (Advertising Video on Demand).

Na některé z výše uvedených metodologických problémů existujících na poli televizních studií reaguje i Kokešova publikace a v ní navržená poetika seriálové fikce. Ta si klade za cíl vytvořit pojmové a metodické pole pro zkoumání televize, které by umožnilo analyzovat seriály v kterémkoli momentu jejich vývoje, bez ohledu na míru otevřenosti či uzavřenosti narativu či seriálovou formu (tedy např. rozdílnost mezi mini-sérií, seriálem či antologií).¹³⁾ Kokeš přechází problém ještě stále přítomné existence mimotextových vsuvek sehrávajících specifickou roli v kognitivní práci určitých skupin diváků, což je však pochopitelné, protože takové téma vyžaduje spíše empiričtější zaměřený výzkum pracující s konkrétními diváky,¹⁴⁾ zatímco Kokeš operuje s dvěma typy ideálního diváka, pohrouženým (řekněme běžným, snažícím se pouze porozumět fikčnímu světu) a analytickým (který si navíc klade otázky ohledně vypravěčských strategií a jejich účinků). Z hlediska metodologických okolností televizní naratologie nám však jím představená poetika především nabízí nástroje pro analýzu takových případů, kdy je seriál jednoduše ještě stále vysílán či byl předčasně a třeba v rozporu s tvůrčím záměrem ukončen. Tím do velké míry uvolňuje ruce televizní kritice i naratologické analýze v jejích snahách konfrontovat se s aktuální televizní produkcí.

Hodí se ještě dodat, že Kokešova koncepce zaměřuje pozornost na text v podobě vysílaného seriálového pořadu a nepojímá do svého rámce

12) Typologii nabízí např. J. Butler, c. d., s. 21–54.

13) Viz Jakub Korda, Úvod do studia televize 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014.

14) Takový příkladem může být Jensenova studie pracující s televizním tokem individuálních diváků, tedy jejich pohybem napříč nabídkou televizních pořadů v takzvaném supertoku (kompletní nabídce všech pořadů dostupných v reálném čase). Viz Klaus Bruhn Jensen, Reception as Flow. In: John Corner – Sylvia Harvey (eds.), *Television Times: A Reader*. London: Arnold 1996, s. 187–198.

vypravěčské modely využívající vysokou míru konvergence dnešních médií, tedy například strategie transmediální narace. V jejich případě mohou televizní obsahy nejen volně migrovat napříč různými technologiemi a platformami, ale příběh je na rozličných mediálních platformách přímo paralelně rozvíjen. Tyto strategie přitom nemusejí mířit pouze na poměrně specifický typ fanouškovského publika (tato kategorie by mohla doplnit Kokešovy dva uvedené typy diváků). V současné době pronikají už i do divácky značně populárních pořadů — třeba příkladně transmediálně modulovaný norský web TV seriál SKAM (2015–?) pravidelně sleduje pětina tamní populace. Ačkoli takové formy vyprávění stále představují spíše experimentálnější polohu televizní tvorby, naratologické teorie se s ní budou muset snažit lépe vypořádat. Otázku transmediální narace, intertextuálních vazeb a paratextů se ve své publikaci snaží zohledňovat například zmíněný Jason Mittel (celou kapitolu věnuje takzvaným divákům „orientujícím paratextům“)¹⁵⁾, který také problematizuje kategorii diváctví a hovoří o dalších typech, jakými jsou fanoušci spoilerů či diváci preferující opakované sledování svých oblíbených pořadů. To vše analytiky nutí odlišně pojímat kognitivní práci diváků a zohledňovat různé průmyslové praktiky samotných televizí, od povahy programování po vysílání speciálních rekapitulacních epizod určených například i pro nové diváky nemající znalosti předchozích několika řad seriálu.¹⁶⁾

Jak bylo řečeno, pro Kokeše je v kontextu jeho seriálové poetiky důležitý vztah mezi stavem věci ve stávající epizodě a stavem fikčního makrosvěta

na konci předchozí epizody a tento mechanismus seriality následně člení do několika kategorií. Takové snahy o typologizaci nejsou nijak nové, pokoušeli se o ně ve svých textech například Umberto Eco, Omar Calabrese či Angela Ndalialis, jejichž koncepty Kokeš kriticky shrnuje v obsáhlém poznámkovém aparátu a současně se vůči nim vymezuje.¹⁷⁾ Rozchází se s typologií představenou Ecem,¹⁸⁾ u jehož kategorií remake, seriál či sága nenachází dostatečné strukturní rozdíly. Tato kategorizace je skutečně v konfrontaci s variabilitou současného seriálového vyprávění značně limitovaná a vychází při definici repetitivních typů narativů z nesourodých kritérií (například figura rodiny coby kritérium ságy). Ecova typologie se ostatně nijak výrazně neprosadila v jádru televizních studií coby oboru formujícího se v plné síle od 90. let a prakticky na ni nenarazíme v žádných přehledových knihách ani v úvodech do TV studies. U Calabreseho typologie autor *Světů na pokračování* zpochybňuje historickou povahu typů seriality, respektive odmítá historickou a lokální podmíněnost zkoumaného materiálu. Podobný argument lze použít i proti Mittelovi a jím představenému konceptu televizní complexity,¹⁹⁾ který ve své publikaci opírá výhradně o historicky a místně definovanou americkou prime-timeovou tvorbu od 90. let do současnosti.

Zde je možné namítnout, že mnohé takto lokálně a geograficky uchycené fenomény mohou mít své paralely i v jiných národních produkcích či mohou být se zpožděním přejímány, a proto jejich platnost není nutně tak omezená. Ostatně i Angela Ndalialis, autorka modelu pěti narativních prototypů,²⁰⁾ reflektuje proměnu mediální

15) J. Mittel, c. d., s. 261–291.

16) Tamtéž, s. 171–192.

17) Viz Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press 1992; Angela Ndalialis, *Television and the Neo-baroque*. In: Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edingurgh University Press 2005, s. 83–101; Umberto Eco, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.

18) U. Eco, c. d.

19) Srov. J. Mittel, c. d., a jiné studie.

20) Angela Ndalialis, c. d.; Angela Ndalialis, *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge and London: MIT Press 2004.

krajiny směřující k narůstající serialitě díky zvyšující se kompetitivnosti zejména západní televizní kultury, respektive zábavního průmyslu v západních zemích (svůj koncept neo-barokní kultury popisuje mimo jiné na příkladu filmu *JURSKÝ PARK* (1993), doplněného existencí zábavního parku motivovaného filmem, dalšími mediálními texty či merchandisingem využívajícím motivy filmu). Její model narativních prototypů můžeme do velké míry chápat jako způsob kategorizace, vůči němuž se Kokeš sice vymezuje, ale současně z řady jeho aspektů ve svém vlastním pracovním modelu vychází. Sám na jejím konceptu shledává jako problematickou kombinaci nesourodých podmínek (míra návaznosti epizod, specifické narativní vlastnosti jako cíl daný pro celou sezónu, dodat by bylo možné i podmínky divácké recepce nutné pro rozpoznání efektu „palimpsestu“, tedy principu přepisování divákovi známého příběhového mustru), svůj vlastní model seriality nakonec opírá o míru vzájemného propojení a vztahování postav makrosvětů vůči stavu věcí stanovenému na konci předchozí epizody. Vychází tedy v principu z návaznosti epizod jako klíčového prvku kategorizace seriality, nicméně upozorňuje na možnost proměny tohoto vztahu v průběhu seriálu jako celku.

Kokeš oproti teoretickému modelu Angely Ndalianis v knize rezignuje na rozlišování mezi sérií a seriálem (series a serial). V českém kontextu tato dichotomie zaprvé není nijak zvlášť zavedená, v televizní praxi se jejich hranice coby „ideálního typu“ značně stírají, a především Kokeš svou kategorizaci formuluje tak, že pokrývá beze zbytku všechny formy televizního fikčního vyprávění na pokračování (na rozdíl od Ndalianis se nesnaží aplikovat svůj model také na nefikční televizní pořady, i když do omezené míry je to možné). V tom je jeho model přesnější a vyhýbá se terminologické a formulační nejasnosti, které

se Ndalianis dopouští například při trochu nejasné definici svého pátého prototypu nazvaného „série jako seriál“.²¹⁾ Ten se blíží tomu, co ve stejnou dobu jiným termínem Jason Mittel nazývá „komplexním vyprávěním“.²²⁾ Oproti těmto autorům je Kokeš na první pohled suchopárnější ve své snaze držet popisy formálních charakteristik striktně ve svém „přísném“ terminologickém systému (zahrnujícím čtyři klíčové aspekty fikčního textu, tedy osnovu vyprávění, proces vyprávění, aranžmá makrosvětů, dynamiku makrosvětů, skrze které demonstruje rozdíly mezi pěti kategoriemi seriality). Tento postup mu ale umožňuje vyhnout se neurčitosti či vágnosti, kterou někdy nalézáme u argumentace zmíněných autorů a autorek, jakkoli je jeho styl psaní na první pohled méně čtivý.

Uvedených pět kategorií seriality Kokeš vymezuje jako serialitu oddělenou (na konci epizody stav věcí nesdílí žádné fikční postavy se světem na konci předchozí epizody), nenávaznou (sdílí alespoň jednu postavu, ovšem bez narativní příčinnosti mezi epizodními světy), polonávaznou (relativně uzavřené epizodní světy sdílí nejméně jednu příčinně propojenou linii událostí), návaznou (definovanou lineárním příčinným propojením epizod) a nakonec rozrušující (problematické přímočaré uspořádání epizodních světů a klonící se spíše k síti vztahů mezi fikčními prvky, kdy se stavy věcí v makrosvětě mohou zpětně upravovat a přepisovat). Jím navržená verze se nakonec jeví jako mnohem univerzálnější a široce použitelná a oproti Mittelovi i ahistorická, „nadregionální“ a nevázaná na konkrétní národní produkční systém a jeho praktiky. Každý z typů seriality je dále zkoumatelný skrze soubor analytických nástrojů, z nichž Kokeš uvádí způsob zprostředkování informací, singulárních (unikátních) vlastností fikčních entit (postav) a jejich vztahových vlastností, tázacího modelu

21) A. Ndalianis, c. d., s. 95–99.

22) Jason Mittel, Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap* 58, 2006, č. 1, s. 29.

a kompozitního modelu. Tento na první pohled terminologicky komplikovanější systém ve finále slouží k velmi dobře strukturovanému, pojmově a argumentačně konzistentnímu, a dokonce až překvapivě srozumitelnému popisu způsobů, jakými může serialita systémově fungovat v jejích různých typech (tomu je věnován první oddíl knihy, autorem nazývaný jako „teoreticko-de-skriptivní“), a také možností uchopení seriality, jež jsou v těchto typech coby kategoriích s určitými pravidly a omezeními k dispozici tvůrcům konkrétních televizních děl. Druhý oddíl knihy, v němž tyto kreativní možnosti Kokeš demonstruje pomocí desítek seriálů, jde tedy zdola od rozboru vypravěčských aspektů konkrétních děl až po detailní rozbor seriálů 24 HODIN (2001–2010) a MR. BEAN (1989–1995).

Nejen závěrečný výběr případových studií dokazuje, že navržený systém poetiky seriálové fikce je uplatnitelný napříč celým spektrem televizní fikční seriálové tvorby. Jeho pomocí autor demonstrovuje, že mimořádně členitý a rozsáhlý makrosvět seriálu 24 HODIN, v němž se „hyperkineticky“ pracuje s narativními vlákny,²³⁾ je ve svém základu pokračováním narativních principů klasického Hollywoodu a snaží se plynule vést pozornost svých diváků a zajišťovat pochopitelnost a srozumitelnost událostí a celého fikčního makrosvěta. Na první pohled experimentální vypravěčské pojetí tak může po detailní analýze vyjevit své konvenční jádro, a dovolí tak porozumět statusu prominentního seriálu, který 24 HODIN i přes svou nepřiliš divácky úspěšnou první sezonu postupně získal. Za pomoci svého konceptu Kokeš dokáže také funkčně argumentovat, že i notoricky známý seriál s panem Beanem, který zřejmě drtivá většina diváků vnímá jako sled brilantně pointovaných skečů, ve skutečnosti ve své osnově zprostředkovává vnitřní proměnu tohoto hrdiny na ose od zákeřného starého mládence až po potměšilé a naivní dítě. Díky svému nástroji seriálové poetiky tedy odhaluje, že reflexe mecha-

nismu seriality může čtení MR. BEANA učinit ještě bohatším, než jsme si doposud mysleli. Výběr konkrétních příkladů je ale podobně kreativní v rámci celé knihy. Kokeš své teorie a argumenty opírá nejen o očekávatelné a hojně citované seriály typu ZTRACENÍ (2004–2010), PÁN ČASU (2005–?) či AKTA X (1993–2016), ale i ARABELU (1980–1981), večerníčkovou MALOU ČARODĚJNICI (1986) či normalizačního MUŽE NA RADNICI (1976). Tímto ukazuje univerzální použitelnost modelu, která je tak oceňovaná například na neoformalistickém konceptu Bordwella a Thompsonové, kteří jsou autorovi této knihy evidentním vzorem. Možná až nadbytečné se vlastně zdá, když si v některých pasážích knihy autor pomáhá vlastními vymyšlenými příklady scén a událostí.

Zajímavá může být otázka, pro koho je kniha *Světy na pokračování* určena. Cílí jednoznačně na odbornou veřejnost, i když svým celkovým designem či některými formulacemi v úvodu „pomrkvává“ i na ty, kteří se jednoduše chtějí něco dozvědět o televizním seriálu jako určitém popkulturním fenoménu. Takovou popularizační funkci ale tato publikace myslím sehrávat nebude. Díky rozsáhlému představení metodologie a terminologie je kniha ve způsobu své argumentace přesvědčivá, ale zabraňuje jí to překročit vědecký diskurs. V tom je viditelný rozdíl například oproti několikrát zmíněné publikaci *Complex TV*, která lépe smiřuje akademickou perspektivu a běžného, leč poučeného čtenáře, i když někdy na úkor sevřené argumentace a pomocí volnější segmentace svých kapitol. Nicméně bychom se neměli vyhýbat i otázce, jaké funkce dnes sehrávají humanitní vědy, pro koho a jak by také měli její reprezentanti psát a jaké výzvy v tomto smyslu leží před oborem televizních studií.

Světy na pokračování můžeme považovat za dosavadní vyvrcholení zájmu Radomíra D. Kokeše o seriálovou fikci, který trvá již deset let. Osobně si pamatuji jeho konferenční příspěvek z roku 2006 přednesený v Poněšicích, v němž se zabýval

23) R. D. Kokeš, c. d., s. 161.

právě seriálem 24 HODIN. Otázkou tedy je, zda se tímto uzavírá seriál jeho intelektuálních úvah a teoretického bádání o televizi a jejích seriálových mechanismech, či zda nás čeká ještě pokračování. Poučení poetikou seriálové fikce berme pro jistotu tuto publikaci jako konec stávající epizody, bez záruky, v jakém momentě celého „díla“ právě jsme.

Jakub Korda

Setkání afektové teorie s fenoménem beztvorosti

Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016.

Teorie umění se v posledních dekadách stále častěji střetává s jevy, které pronikají napříč všemožnými žánry a médii, aniž by pro ně existoval vhodný pojmový aparát. Zpravidla jde o úkazy, jež jsou z principu kluzké, prchavé a neuchopitelné, jež nemají jasně rozpoznatelnou formu, jež se průběžně zjevují a zase mizí — uzavřít je do skórápek předem připravených kategorií, struktur a matic se tak jeví téměř nemožné. Vzniká dilema, jak pojmenovat „nepojmenovatelné“, myslet „nemyslitelné“, zformovat „nezformovatelné“, které nelze plně rozřešit, ovšem mnohdy zavdává podnět k produktivnímu úsilí. Mezi nejčastěji využívané „těkavé“ koncepty dneška bezesporu patří afekt, a to nikoli ve svém obvyklém významu zjištěné emoce. V diskursu moderní „afektové teorie“ označuje energetickou intenzitu, která zasahuje těla dříve, než ji dokáže vstřebat a proměnit v emocionální odezvu, natož v zaujetí stanoviska.¹⁾ Afektivní obrat v humanitních a sociálních vědách²⁾ zasáhl v posledních 10–15 letech také uměnovědné přístupy, v jejichž rámci umožnil lépe rozeznávat nuance proměnlivé tělesné zku-

šenosti, objevovat dynamický pohyb a procesualitu v jevech považovaných za hotové či statické a překonávat binární opozice (tělo × mysl, vnitřní × vnější, subjekt × objekt aj.). Tento dílčí směr však bohužel přinesl také svébytné problémy, které se s obtížnou konceptualizací afektivní zkušenosti pojí a které zastánci exaktnějších výzkumných metod příslušně zaměřeným teoretikům při každé příležitosti rádi (a často ne neprávem) omlátí o hlavu. Dnes stojí afektová teorie na rozcestí, a jestliže si má zachovat relevanci pro budoucí uměnovědné bádání, nesmí se již nadále spokojit s mnohdy samoučelnou fascinací afektivním prožitkem a hledat přesnější a různorodější pojmosloví, jež zohlední rozmanité projevy afektů v uměleckých médiích a kultuře obecně.

Druhá vydaná publikace literárního teoretika Tomáše Jirsy s názvem *Tváří v tvář beztvorosti* (2016) se snaží nastínit jednu z cest, jak afekty konkretizovat, a to, poněkud nečekaně, skrze střet s úzce souvisejícím jevem, totiž beztvorostí. Oba koncepty jsou zdrojem podobných fascinací a zároveň podobných úskalí: jelikož označují

1) K základnímu vymezení afektů viz Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth, Introduction. In: Tíž (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010.

2) Patricia T. Clough – Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press 2007; stručněji Jiří Anger, Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ. *Iluminace* 28, 2016, č. 1, s. 89–91.

něco, co se pojmovému uchopení vzpírá, často bývají vymezovány negativně vůči formám a principům, které rozkládají či vyřazují z činnosti. Jirsa hned v úvodu zdůrazňuje, že deformace, kterou afekt i beztvorost přináší, nemusí být pouze rozvrtná, ale především tvořivá. Beztvarost v jeho pojetí označuje „dialektický proces vznikání a zanikání forem i událost, jež známé vizuální i textuální formy umísťuje na hranici viditelného a neviditelného, známého a neznámého, přítomného a nepřítomného“ (s. 9). Liminální charakter beztvarosti přitom nevyklučuje, že by měla nabývat specifických forem, naopak existenci forem podmiňuje: autor vychází z teze, že „beztvarost není opakem tvaru, nýbrž jeho latencí“ (s. 15). Beztvarost tedy znamená především soustavný tvořivý pohyb, specifickou „práci“, která je schopná produkovat konkrétní vizuální figury s vyhraněnými funkcemi. Zatímco mnohé dosavadní práce tematizující beztvarost, filmovou teorii nevyjímaje, často soustředily pozornost na momenty, kdy těla či předměty ztrácejí kontury,³⁾ Jirsa popírá, že by výsledná beztvará masa byla něčím konečným či bezvýrazným, a zaměřuje se na její mediační a operativní úlohu v kontextu uměleckých děl.

Afekty do této problematiky vstupují jako deformující a zároveň formující síla, která práci beztvarosti pohání, která neprodukuje jen emocionální a fyzické reakce u čtenáře či diváka, nýbrž také specifické tvary (s. 30). V tomto ohledu autor navazuje na ikonoklastický projekt filmové teoretičky Eugenie Brinkemové, jež v knize *The Forms of the Affects* (2014) kritizuje dosavadní afekto-

vou teorii za přílišnou posedlost rozkladnými účinky afektů na filmovou formu i divákovy smysly a vyzývá ke zkoumání stylistických operací, které afekty tvarují a skrze něž ony samy utvářejí významy.⁴⁾ Jinak ovšem nelze říct, že by se autor vztahoval ke kontextu současné afektové teorie jako takové — mimo Brinkemovou výrazněji pracuje pouze s krátkou studií vizuálně-literárního teoretika Ernsta van Alpheny *Affective Operations of Art and Literature* (2008)⁵⁾ —, spíše si vypůjčuje určité myšlenkové figury, které mu pomáhají rozkrýt paradox tvořivé beztvarosti skrze aktuální teoretický přístup. I takto přizpůsobené afekty slouží jako vhodný analytický nástroj, jímž dokáže zachytit pestrou škálu jevů napříč médii, od literatury přes výtvarné umění až po video art.

Velkou přednost Jirsova díla představuje metodologická pestrost a průřezový charakter bádání. Oproti předchozí *Fyziognomii psaní* (2012), která byla pořád až příliš věrná zavedeným postupům francouzského poststrukturalismu a klasiků moderních dějin umění,⁶⁾ zde autor využívá širší repertoár přístupů. Kromě dosavadních studií beztvarosti a pár aktuálních výbojů afektové teorie uplatňuje také poznatky německé teorie a filozofie médií, nejen skrze odkazy na konkrétní myslitele (Lorenz Engell, Dieter Mersch, Sybille Krämer aj.), ale hlavně důsledně aplikovaným performativním étosem. Zkoumaná umělecká díla jsou pro něj propojeny sítěmi neustále probíhajících operací, jež soustavně reflektují svou vlastní materialitu a nechávají vykristalizovat prchavý smysl jen za cenu stylistických a mediálních paradoxů.⁷⁾ Na zdánlivých protimluvech

3) Např. vlivná práce Martine Beugnet o afektu a senzaci ve francouzské kinematografii z přelomu století na mnoha místech popisuje, jak se v důsledku šokujících událostí formy stávají beztvarými. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2007.

4) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*. London and Durham: Duke University Press 2014, s. 23–49.

5) Ernst van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*. *RES: Anthropology and Aesthetics* 2008, č. 53–54, s. 21–30.

6) Tomáš Jirsa, *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*. Praha: Filozofická fakulta UK 2012.

7) K mediálním paradoxům viz Dieter Mersch, Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336–355.

ostatně staví už základní premisa knihy: beztvorost jako jev, který formu nepostrádá, nýbrž ji naopak překypuje, a také jako vizuální figura, která proniká do literárních textů. Prózy Richarda Weinera, jež zde slouží jako materiál nejčastěji, nabízejí takových paradoxů bezpočet, jak autor nejvýstižněji ukazuje na figuře „smazaného obličej“ ze stejnojmenné povídky. Mimo jiné rozkrývá, jak rytmická práce protagonistova těla postupně vytvarovává přízračný obraz tváře, která jako by směřovala k nabytí podoby, avšak nikdy se v ní nedovede ustálit (s. 58–59). V této pulzující figuře se projevuje podivuhodná symbióza nezáměrných, a přece tvořivých pohybů těla s materiální tíží zjeveného fantomu, jíž Weinerovo vyprávění vděčí za svou působivost a jež na sebe současně napojuje související problémy z oblasti filozofie, psychologie či historie.

Princip transversality, zde přesněji „transfigurality“, na které si autor zakládá, nezapře inspiraci Josefem Vojvodíkem, mimo jiné jediným autorem, který se u nás problematice afektivity v umění věnuje dlouhodobě.⁸⁾ Cílem není libovolné protkávání asociací ve stylu „vše souvisí se vším“, nýbrž sledování konkrétních pohybů, jež tři vybrané figury (smazaný obličej, tapeta, prázdná židle) „obdařené kulturní pamětí, vědění a afekty“ (s. 32) vedou napříč mediální teorií a praxí, nejen od minulého k současnému, ale i od současného k minulému (s. 36). Spoje, které autor v rámci jednotlivých kapitol vytváří, účinkují překvapivě, ovšem zřídka nashodile či účelově. Na Weinerovu defiguraci tváře se nabalují přerывy v lineární trajektorii dějin, neheimlich motivy v moderním výtvarném portrétu či samotvořící technologie psaní, ornament tapety prochází od fantasmatického prostoru v Nabokovově povídce *Pnin* (1957) přes antropomorfní krajinu v Bergmanově filmu *JAKO V ZRCADLE*

(1961) až po pohlcující labyrintickou strukturu v nástěnné malbě *The Shining* (2005) od vizuální umělkyně Jany Šerých. Autor dokáže vytvořit dojem, jako by se analyzované výtvořky a pojmy mezi sebou navzájem dorozumívaly — ač protkané často nenápadnými kanálky, jako by, v parafrázi Jiřího Koláře, „nenechal jeden trpět druhý“.⁹⁾ Zároveň zvládá prostřednictvím svého pojetí afektů a beztvorosti revidovat i zavedené výklady kanonických děl: kupříkladu při zmínce maleb „obvyklého podezřelého“ afektové teorie i teorie beztvorosti Francise Bacona neopomíná zdůraznit, že při jejich pozorování „přes veškerou deformaci a násilnou dekompozici anatomických a fyziognomických rysů stále stojíme před lidskou postavou“ (s. 89) — obrazy se tak nepohybují ve sféře postupujícího abstraktna, nýbrž na „hranici mezi nezbytným zachováním figurace a rozvinutím defigurace“ (tamtéž).

Ne vždy však autorova průřezová, neúnavně rozbíhavá metoda funguje hladce: některé rozborů (např. zmíněného Bergmanova snímku /s. 234–237/) působí jako náhle utnuté v momentech, kdy by čtenář očekával rozvinutí argumentu, jiné zase příliš vycházejí z vágních popisů samotných tvůrců („Aniž To mělo podobu čehokoli“ ve Weinerově povídce /s. 94/). V dílčích pasážích se potom vyjevuje obecnější problém, který při formalizaci afektů a beztvorosti vyvstává: jak zařídit, abychom se při všem odmítání abstrakcí a negací nevrhli zpět do propasti reprezentace? Když autor dává figuru smazaného obličej u Weinera do přímé souvislosti s deformovanou tváří ve Wildeově *Obrazu Doriana Graye* (1890) či v Lerouxově *Fantomu opery* (1910) (s. 150–158), dosahuje tím sice líbivého rétorického efektu, ovšem dopouští se nemístného zjednodušení. Zatímco ve Weinerově experimentálněji laděné povídce lze za danou afektivně-vizuální figurou

8) Nevychází nicméně z převážně angloamerického kontextu afektové teorie, o němž jsem hovořil, nýbrž především z německé nové fenomenologie. Viz např. Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014.

9) Básník „musí ovládat jazyk poezie, neboť básně se navzájem dorozumívají, a nenechá jedna trpět druhou.“ Jiří Kolář, *Měsíčník poezie*. In: *Dílo Jiřího Koláře III*. Praha: Odeon 1993, s. 107–109.

vycítit soubor ozvláštňujících či paradoxních operací, Wilde a Leroux s ní zacházejí přece jen více v rovině metaforické či zpodobňující. Autor správně vystihuje, že reprezentaci a performativitu nelze striktně oddělit (s. 10, 53, 62), nicméně by mělo být možné odstínit alespoň rozličné úrovně afektivity a performativity, které jsou v sebereflexivních útvech zpravidla daleko více přítomné než v tradičnějších narativních dílech. Jestliže se má naplnit volání po co nejrozmanitějších formách afektů v umění, je takové rozlišení potřebné.

Jakkoli Jirsova argumentace z legitimních důvodů není vedená přímo z pozic afektové teorie, domnívám se, že preciznější vymezení afektů by u některých problematických či nedostatečně reflektovaných koncepcí prospělo. Na mysl se vráťte zejména otázky spojené se specifickými afektivními strukturami, rolí subjektu a významem diváka/čtenáře. V prvním případě není zcela zřejmé, jak si autor představuje konkrétní podoby afektů, případně jak se mohou lišit. V průběhu práce se například často opírá o pojem *unheimlich*, označující cosi „děsivě cizorodého a současně důvěrně známého“ (s. 38), který spojuje jak s beztvarostí, tak s afektivitou. Aplikace daného konceptu se vzhledem ke zvolenému materiálu (zvláště tedy k Weinerovu dílu) jeví logicky, byť ne úplně překvapivě, samotné předpoklady setkání tradičního, dnes už notně „opotřebovaného“ pojmu s veskrze současnou koncepcí afektu by ovšem stály za hlubší promyšlení. Ne že by takový střet nebyl možný — v některých případech by byl dokonce žádoucí —, měl by se však odehrávat s vědomím jejich rozdílné povahy. Pokud autor navíc čerpá z Freudovy interpretace *unheimlich*, která primárně tematizuje niternou zkušenost, a s vnějškovým či (mezi)tělesným charakterem afektů je tudíž jen obtížně slučitelná, měl by vzájemný kontakt obou sfér vysvětlit opravdu dů-

kladně. Obecně lze říct, že zatímco rozkrývání formálních operací spjatých s afekty Jirsovi vychází, k zachycení afektů v množném čísle, na nějž apeluje Brinkemová,¹⁰⁾ se už nedostává — tento úkol tak zůstává výzvou pro další badatele.

Podrobnější komentář by si zasloužilo také pojetí subjektu, se kterým autor pracuje. V úvodu tvrdí, že jeho přednostním zájmem je postihnout estetický problém „setkání [beztvarosti] se subjektem“ (s. 25). Pakliže si zakládá na performativním charakteru beztvorosti, ale posléze i afektů a dalších teoretických pojmů, působí poněkud zvláště, že historicky a kulturně natolik zanesený koncept, jako je subjekt, vnímá v podstatě jako samozřejmost. Subjekt sice při kontaktu s beztvarostí prochází radikální proměnou, ale v tom případě už v momentu afektivní události musí být předem ustaven, a tím pádem jako by afektivním operacím či práci beztvorosti předcházel. Paradoxně zůstává daností i po zásahu tímto intenzivním prožitkem: deformující akt subjekt naopak „zachovává“ (s. 176), portrét absence v poslední kapitole potom dokazuje, že subjekt navzdory fyzické nepřítomnosti či neviditelnosti „nemůže nikdy zmizet“ (s. 316). V kontextu současného myšlení o afektech zní takto neproblematické pojetí subjektu podivně, jelikož afektovou teorii od počátku charakterizuje (mnohdy až zbytečně extrémní) snaha subjekt neutralizovat a do popředí zájmu umístit afektivní procesy subjektivace.¹¹⁾ Zkoumání afektů či spřízněných jevů se bez důsledné reflexe úlohy subjektu neobejde, otázka do budoucna zní, jakým způsobem je možné subjekt redefinovat, aniž by došlo k jeho vymazání.

Automatický předpoklad ustaveného a nezničitelného subjektu přerůstá i do autorova pojetí recepce. I když se Jirsův modelový recipient liší od rozptýleného či ustavujícího se subjektu afektové teorie, lze zde vysledovat podobný sklon afektové teorie ke ztotožnění reakcí figur na plátně s účin-

10) Eugénie Brinkema, c. d., s. xiii.

11) Toto tvrzení platí zejména pro spinozovsko–deleuzovskou větev afektové teorie, např. i fenomenologické studie afektů však s koncepcí subjektu pracují opatrně. K tématu subjektu a subjektivace v afektové teorii viz např. Marie-Luise Angerer, *Desire After Affect*. London, New York: Rowman & Littlefield 2015.

ky na diváka/čtenáře, potažmo k identitě tvůrčího záměru s výsledným efektem.¹²⁾ Divák/čtenář je opět spíše umělým konstruktem či rétorickou figurou, skrze niž autor umocňuje svůj argument, než „skutečnou“ bytostí, která na podněty dokáže reagovat nečekaným způsobem nebo vůči viděnému může zaujmout odstup. Fráze typu „bezprostřední zakoušení afektů tělem a smysly“ (s. 320) jsou zde naštěstí relativně méně přítomné, nicméně množství odkazů na „afikaci“ či „zasažení“ čtenáře bez bližší konkretizace naznačuje, že si autor s mimořádně složitou otázkou afektivních reakcí neví rady. Některé metodologické pasáže přitom vzbuzují naději, že by zažitá koncepce afektivní odezvy mohl alespoň částečně revidovat: v úvodu spolu s Brinkemovou kritizuje „vágní rétoriku mnoha badatelů zabývajících se afektem z hlediska tělesnosti, emocionální responze a citového zasažení“ (s. 30), později s odkazem na van Alpheny tvrdí, že „mezi afektem a vzbuzenou emocí či utvořeným významem není vztah kauzality“ (s. 117). Vzdor těmto proklamacím se však automaticky reagujícího diváka/čtenáře drží a úskalí daného pojetí vůbec nekomentuje. Na obranu autora je každopádně nutné dodat, že s problémem afektivní recepce si ze známých autorů dosud neporadil nikdo, dokonce ani revizionisté typu Brinkemové či van Alpheny.

Uvedené náměty k zamyšlení by nicméně neměly zastřít veskrze pozitivní dojem z Jirsovy knihy. Promyšlenou syntézou několika přístupů autor dokázal do koncepcí afektu a beztvarosti vnést performativní a operativní ráz, který v dosavadních studiích na dané téma často chyběl nebo fungoval čistě na rétorické či intuitivní rovině. Nevychází sice přímo z kontextu afektové teorie, ale jeho „boční pohled“¹³⁾ nabízí četné inspirace, jež mohou přispět k obroušení tendencí k abstraktnosti, negativitě či senzualismu. V závěru uvedený poznatek, že afektivní exces bez-

prostředně souvisí s excesem mediálním (s. 320), zároveň při vhodném upřesnění může vést k ještě intenzivnějšímu propojení afektových studií s (nejen) německou teorií a filozofií médií, které by mělo za cíl domyslet problém rozličných forem afektů do krajních důsledků.

Jiří Anger

12) Této tematice se blíže věnuji v některých pasážích své diplomové práce. Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance. Transformace melodramatického excesu v díle Wernera Schroetera*. Magisterská diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta UK 2017, s. 27–34.

13) Dieter Mersch, c. d., s. 342.

Druhá čtení Pierra Bourdieua

Guy Austin (ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*.
New York — Oxford: Berghahn Books 2016.

„Znalost režiséra je kulturním kapitálem“⁽¹⁾

Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu a jeho teorie kulturního pole je ideovým východiskem mého probíhajícího doktorandského výzkumu na FAMU. V něm se zabývám proměnou vztahu producentů filmových děl a festivalů, které v posledních 15 letech hrají stále větší roli v určování produkčních trendů již od počátků vývoje filmových projektů a významně vstupují do jejich financování. Data sbírám prostřednictvím kvalitativních rozhovorů s aktéry, ale především pomocí deníku zúčastněného pozorovatele. Jako filmař se každodenně dostávám do situací, které jsou ideálním a exkluzivním zdrojem relevantních primárních sociologických dat, k jejichž reflexi se deník ukazuje jako optimální nástroj. Jelikož se mé vědecké angažmá pohybuje na hranici s producentskou praxí, která je mým hlavním profesním působištěm, pokusil jsem se i tuto recenzní studii založit na konfrontaci teoretických tezí s výsledky vlastního zúčastněného pozorování, které považuji za relevantní k danému tématu. Tato recenzní studie je reflexí současných aplikací Bourdieuových pojmů ve fil-

mových a mediálních studiích prizmatem vlastní producentské a autorské zkušenosti. Je to úvaha aktivního producenta a tvůrce o využitelnosti Bourdieuovy teorie v kritické reflexi vlastní tvorby a v empirickém studiu festivalů jako uzlových bodů současného filmového průmyslu s ohledem na distribuci symbolického kapitálu. Pro test aplikovatelnosti bourdieuovských pojmů na vlastní praxi jsem volil příklady, na kterých lze ukázat, jak tvůrci autorského dokumentárního filmu získávají prostřednictvím festivalů symbolický kapitál.

Dílo Pierra Bourdieua, jednoho z nejvýznamnějších sociologů 20. století, je rozměrné a 15 let po smrti autora stále inspirující. Ve světové sociologii kultury patří k určujícím postavám již od přelomu 70. a 80. let minulého století. Jeho klíčový text z roku 1979 *La Distinction: Critique sociale du jugement* nastolil nové pojetí vztahu mezi kulturním producentem, dílem a společností a na celé desetiletí definoval nové paradigma v uvažování o funkci uměleckého díla ve společnosti. Bourdieu zasadil kulturu do mocenských vztahů a její produkci popsal jako manifestaci specifického kapitálu, kterým disponují tři hlavní vlivové

1) John Blewitt, Film, Ideology and Bourdieu's Critique of Public Taste. *The British Journal of Aesthetics* 33, 1993, č. 4, s. 367–372.

společenské skupiny (ekonomické a intelektuální elity a maloburžoazie), jež současně formují celkové společenské pole, v němž uplatňují svoji moc nad poslední skupinou — obyčejnými lidmi.

V 90. letech se pokusil do své koncepce systematictěji začlenit literaturu, malířství, žurnalistiku a televizi. Studium kulturní produkce rozšířil v knize *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* o pojem kulturního pole. Zatímco v předchozích pracích se soustředil na společnost a její vztah k umění (studoval například, jak se recepce umění podílí na utváření habitu různých sociálních skupin), zde se jeho pozornost zaměřila na samotné aktéry kulturní produkce. Na příkladu literatury²⁾ a výtvarného umění 19. a 20. století ukazuje, jak se umění postupně osamostatňovalo od politiky, církve či hospodářství. Ve druhé etapě se pak podle něj v rámci konkrétního kulturního pole vytvářejí avantgardní proudy, které bojují o vlastní autonomii a etabloují se jako samostatná sub-pole. „Každý z literárních druhů tedy tihne k vnitřnímu štěpení na výseč, kde převládá tvůrčí hledačství, a na výseč komerční. Mezi oběma trhy nelze ovšem vytyčit ostré rozhraní, neboť se jedná o dva póly téhož prostoru, dané a určované vzájemně antagonistickým vztahem.“³⁾

Přestože v díle samotného Bourdieua zůstával film spíše na okraji zájmu,⁴⁾ sborník *New Uses of*

*Bourdieu in Film and Media Studies*⁵⁾ je jedním z mnoha důkazů, že francouzský sociolog může být inspirací i pro filmové vědce.⁶⁾ Kniha je výstupem ze sympozia na stejné téma, které proběhlo na Univerzitě v Newcastlu v roce 2012. Obsahuje shrnutí několika výzkumů, které jsou podnětné jak z hlediska závěrů, tak metodologicky. Všem autorům jde především o aktualizaci Bourdieuvých pojmů, rozšíření jejich významů, v některých případech i o polemiku s jeho definicemi a postuláty.

Recenzovaná kniha se snaží postihnout současné období, kdy se samo pole kulturní produkce mění rychleji než kdykoliv předtím — sociální sítě a online komunikace zvyšují dynamiku boje o dominanci uvnitř pole a proměňuje se habitus aktérů, stejně jako jejich role producentů a diváků, které se často velmi úzce prolínají. Participativní online praxe mediálních publik v podobě komentování a hodnocení filmů zpochybnila kulturní a symbolický kapitál kurátorů, recenzentů a kritiků, ještě nedávno tradičních a prakticky monopolních zprostředkovatelů kulturní produkce. Podle editora sborníku Guye Austina nejde „o spekulování nad tím, co by Bourdieu mohl říci o digitální či audiovizuální kultuře. Je na čase použít jeho sociologický a kulturní vhled, abychom rozvinuli naše vlastní cesty, jak zkoumat, analyzovat a pojmenovávat tuto oblast objasňujícím způsobem.“⁷⁾ Publikované studie se této ma-

2) Práce se opírá zejména o *Citovou výchovu* (1869) Gustava Flauberta, jež je interpretována jako sociologická studie svého druhu. Zaujme zejména definice jejich postav jako reprezentantů dobových habitů daných sociálních skupin.

3) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 165.

4) Viz P. Bourdieu, *O televizi*. Brno: Doplněk 2002, s. 9. Jean-Luc Godard je zde jediným filmařem, o němž se Bourdieu zmiňuje; považuje jej za „kritika obrazů skrze obrazy“, bojovníka „za nezávislost filmařského komunikačního kódu“.

5) Guy Austin (ed.), *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*. New York — Oxford: Berghahn 2016.

6) Dalším příkladem může být sborník z oblasti festival studies, jenž obsahuje studii rozebírající festivaly na základě symbolického kapitálu, kinematografického pole a dalších bourdieuvských pojmů: Marijke de Valck (ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge 2016; dále viz Aida Vallejo – María Paz Peirano, *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2017; nebo v českém překladu vydaná kniha, která se týká primárně literárních cen, ale nepřímo i tvorby prestiže ve filmovém prostředí: James F. English, *Ekonomie prestiže*. Brno: Host 2011. Bourdieu je také zásadním teoretickým východiskem pro tzv. production studies, viz např. v pracích Georginy Bornové.

7) G. Austin (ed.), c. d., s. 11.

ximě více či méně přibližují, na mnoha místech objevným způsobem. Kniha je rozdělena do osmi kapitol, pro účely této recenze se zaměřím na ty, které se týkají filmu nebo nových médií.⁸⁾

Autoři sborníku se snaží uplatnit zejména ústřední pojmy, jež Bourdieu do humanitních studií vnesl. Například „pole kulturní produkce“ je jedním z nekonečného množství „polí“, na které lze rozdělit a kterými lze popsat společnost. Jsou to strukturované sociální prostory, které vytvářejí lidé — „sociální aktéři“ vládoucí a sociální aktéři ovládaní. Nerovný vztah mezi nimi je permanentní vlastností tohoto prostoru. Skutečnost je vztahová, což vytváří dynamiku uvnitř pole. Bourdieu tyto vztahy přirovnává ke „hře“, která má svoje vlastní pravidla. Aktéry, kteří vytvářejí kulturní obsahy, označuje jako „kulturní producenty“. „Symbolický kapitál“ je jedním z mnoha „kapitálů“, které Bourdieu definuje. I když není „krytý“ penězi, posiluje, stejně jako například „ekonomický kapitál“, pozici člověka uvnitř pole. V případě kinematografie to může být například, jak si podrobněji ukážeme níže, vítězství na prestižním festivalu. „Habitus“ je soubor vlastností daných výchovou, vzděláním a životem v určitém sociálním poli, který určuje, jak bude daný jedinec něco přijímat, v našem případě jak bude přijímat nebo vytvářet kulturní pro-

dukty v podobě filmů. Umělecké filmy často předpokládají určitou diváckou zkušenost, „habitus“ vhodný k jejich porozumění. Součástí habitusu je také „vkus“, který je podle Bourdieua společný členům určité společenské třídy či skupiny. Pole je autonomním prostorem se sdíleným habitem a distribucí různých forem kapitálu. V „obdobích roztržky“ (périodes de rupture) pak vznikají inovativní díla a omezená „podpole“, jejichž představitelé se snaží získat vlastní autonomii. Abychom mohli pochopit tato podpole (mohl jím být například v určité fázi autorský dokumentární film), musíme studovat fungování celého autonomního pole kinematografie. Veškeré pojmy i analýzy dat z vědeckých výzkumů Bourdieuovi slouží k tomu, aby ukázal, že sociální nerovnosti se mohou ukrývat i v subtilnějších věcech, než jaké popisuje Karl Marx. Zmíněné festivaly například přispívají k distribuci symbolického kapitálu, čímž vytvářejí nerovnost mezi festivalově úspěšnými filmaři a těmi ostatními.⁹⁾

Stať Bridget Fowlerové „Bourdieu, pole kulturní produkce a film“ nese příznačný podtitul „Osvětlení a slepé skvrny“, čímž naznačuje limity některých Bourdieuových závěrů v dané oblasti. Autorka kriticky reviduje platnost základních Bourdieuových pojmů v oblasti kinematografie. V polovině 60. let Bourdieu vedl kolektiv autorů

8) Další kapitoly popisují například habitus alžírských žen, politickou angažovanost generace mileniálů či mobilní technologie jako prostředek k získání sociálního kapitálu.

9) O obdobích roztržky vlastně hovoří režisér Karel Vachek, podle kterého může kinematografie dosahovat výjimečných výsledků pouze v době, která je sama něčím výjimečná: „V šedesátých letech mělo smysl dívat se i na blbé filmy, protože přinášely zprávu o změnách ve společnosti,“ říká Vachek. On samotný a jeho sebeprezentace by si zasloužil samostatnou bourdieuvskou studii. Vytvořil si vlastní žánr (filmový román), jeho filmy mají výrazně nadprůměrnou stopáž a své dílo poměřuje výhradně literárními a hudebními klasiky. Širší společenský zájem o jeho dílo kulminoval vždy v obdobích roztržky: po mnoha cenzurních zásazích v průběhu 60. let dostal na jaře 1968 coby zaměstnanec Krátkého filmu příležitost natočit svůj dnes nejznámější film SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU, který o rok později vyhrál festival v německém Oberhausenu. Další cenu — Zlatou kameru na Berlinale — za něj příznačně dostal až o dvě desetiletí později v roce 1990. Tehdy se vrátil k filmování jako jeden z rehabilitovaných filmařů. Se svými porevolučními filmy ale opouští recenzní strany nejmasovějších deníků i prestižní filmový festival Berlinale. Nový zájem o jeho tvorbu se zvedá v polovině 90. let minulého století, kdy začal působit jako pedagog na pražské FAMU a od roku 2001 až dosud jako její vedoucí. Podpora a přízeň jeho studentů, například Marka Hovorky coby zakladatele a ředitele Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, vytvořila jakési samostatné „podpole Vachek“. Autonomie podpole Vachek-filmař je tak posilována podpolem Vachek-pedagog, které je pravidelně doplňováno dalšími aktéry, tj. studenty Katedry dokumentu pražské FAMU. K Vachkovu životu a dílu více viz Martin Švoma, *Karel Vachek etc.* Praha: NAMU 2008.

knihy *Fotografie: průměrné umění*,¹⁰⁾ ve které uvádí, že fotografie je společně s kinematografií a jazzem legitimním uměním, ale nikdy se nestane dominantní uměleckou oblastí. Stala se součástí kultu rodiny, protože zobrazuje klíčové okamžiky jejího života, jako je například svatba nebo dovolená. Přesto lidé dají přednost „ušlechtilějšímu“ umění, jako je opera nebo literatura. Fowlerová oponuje, že fotografie se od té doby stala jedním z hlavních umění, je součástí nejprestižnějších sbírek a její dějiny či teorie se vyučují jako předměty na univerzitách. Bourdieu odmítal pop-kulturu, tvrdil, že může být posvěcená jako umění jen tehdy, když přestane být populární. Fowlerová to považuje za přílišné zjednodušení a poukazuje na fakt, že ji odmítal, přestože jinak velmi sympatizoval s dělnickými vrstvami. Autorka na příkladu Beatles a jejich uměleckého přesahu dokládá, že pokud jejich pozici v poli kulturní produkce vnímáme pouze skrze komerční úspěch, nevidíme jejich umělecký přínos. Argumentuje životopiscem Ianem MacDonaldem, podle kterého Beatles ctily i mnoho umělců mimo střední proud, třeba Allen Ginsberg. S Bourdieuem se ale Fowlesová shodne na myšlence, že provokativní a nové vize o fungování světa pocházejí z avantgardních či experimentálních podpolí, kde má své zastoupení i kinematografie.

Její polemika se soustředí na genezi autonomního kinematografického pole a na podmínky nástupu nových uměleckých proudů uvnitř podpole „zúžené produkce“. Upozorňuje, že v „období roztržky“, kdy se autonomní pole ustavuje, je podle Bourdieua klíčová otázka etická: boj proti kapitulaci s politickou či tržní mocí, za autorskou nezávislost.¹¹⁾ Změna pravidel v této oblasti umožňuje změnu také v pravidlech umění. Dále musí nové umění získat vlastní publikum, které se nejprve rekrutuje z ostatních kulturních producentů daného podpole. V prvních desetiletích

20. století můžeme hovořit o permanentní revoluci vyvolávající kontinuální proces změny v podpoli zúžené produkce. Tento proces vytvořil obecně přijímané autory, jako byli Duchamp a Picasso. Ti projevovali nebývalý „cit pro hru“, pro pravidla „strategického zaujímání pozic“ — uvnitř daného podpole se pohybovali jako „ryby ve vodě“. Ve filmu můžeme podobný proces pozorovat s nástupem režisérů nové vlny, kteří dokázali coby teoretici vstřebat žánrová a estetická pravidla hollywoodského i francouzského filmu. První uznávali a interpretovali (viz slavné rozhovory Truffauta s Hitchcockem), druhému se vysmívali. Bourdieu oponoval představě o umělci jako mystickém individuu, postavě ježíšovského typu, která nahradila Boha. Bez znalosti pravidel hry a dynamiky sociálních polí a způsobu směny kapitálu by umělci coby kulturní producenti nemohli existovat. Troufám si tvrdit, že i martyrská stylizace je někdy součástí hry. Fotograf Josef Koudelka, kterého jsem měl možnost díky spolupráci na jeho filmovém portrétu¹²⁾ poznat osobně, je kombinací veřejného obrazu ahashverského poutníka a velmi precizního a racionálního producenta kulturního obsahu, který si je vědom svých povinností a práv, jež s úsměvem na tváři neváhá kdykoliv uplatňovat.

Fowlerová problematizuje striktní dělení na avantgardní podpole „čisté tvorby“ a podpole „výroby ve velkém“ poukazem na rané ruské avantgardní filmy, které byly nejen umělecky výjimečné, ale těšily se také pozornosti masového publika. Stejně tak francouzská nová vlna ukazuje, že od literatury 19. století, na které svou teorii demonstrovuje Bourdieu, se hodně změnilo. Na straně podpole avantgardních filmařů byla v té době média (odborný časopis *Cahiers du cinéma*, kde budoucí klíčoví režiséři nové vlny působili jako redaktoři). Podobně v české nové vlně můžeme sledovat jak paradox podpory omezeného

10) P. Bourdieu a kol., *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Ed. de Minuit 1965.

11) P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 88.

12) Jsem koproducentem filmu KOUDELKA FOTOGRAFUJE SVATOU ZEM (Gilad Baram, 2015).

podpole ze strany mocenských struktur (točilo se ve státním filmovém studiu, za státní peníze), tak také přízeň publika, které se těšily a dodnes těší některé novovlnné snímky. Paradoxy prolínání „čisté tvorby“ a „výroby ve velkém“ považuje Fowlerová za „slepé skvrny“ Bourdieuovy teorie. Všimá si také italského neorealismu, kde upozorňuje na to, že věrohodnost sociálně kritických příběhů pramení z životní situace samotných filmařů, kteří byli „prekarizováni“ podobně¹³⁾ jako postavy jejich filmů.

Fowlerová dále rozebírá Hollywood, v jehož případech upozorňuje na tři z nejslavnějších postav dějin světové kinematografie, kteří se dočkali uznání širokých diváckých vrstev i odborné kritiky — Chaplina, Hitchcocka a Wellese. Pro autorku jde o další důkazy limitů Bourdieuovy teorie o avantgardě a popkultuře. Lze však namítnout, že všichni jmenovaní autoři pracovali alespoň po určitou fázi kariéry v období roztržky, kdy se autonomie filmového pole, a zvláště podpole zúžené produkce, v americké kinematografii teprve formovaly a etablovaly, pravidla hry na tomto podpoli zatím nebyla stanovena, což umožnilo toto z dnešního pohledu nebyvale masové přijetí uměleckých filmů. O mnoho let později režiséři tzv. nového Hollywoodu, jak připomíná autorka, nastupovali za zcela jiné situace: bylo překonáno období tvrdé cenzury (zrušení Haysova kodexu) a dávno odezněly důsledky politických procesů z doby mccarthismu. Navíc se v mezidobí změnila i pozice režiséra v produkčním systému: z do té doby technického realizátora se stal autor. To vše jsou události, jejichž analogie bychom našli v Bourdieuově popisu literárního pole 19. století. Jedná se o procesy typické pro formování autonomního kulturního pole. Období roztržky umožňující vznik významných děl tak probíhalo na jiné úrovni. Zatímco „realizátoři“ Chaplin, Hitch-

cock a Welles pomohli etablovat autorskou autonomii režiséra v procesu filmové produkce, v osobnostech nového Hollywoodu filmová studia nabídl práci již etablovaným autorům-režisérům.

V závěru autorka píše, že jen minimum velkých autorských režisérů minulého století pocházelo z dělnické třídy (zmiňovaní Chaplin a Hitchcock, De Sica, Almodóvar). Ceněný francouzský dramaturg Matthieu Darras (jenž studoval sociologii u několika žáků Pierra Bourdieua) je organizátorem různých workshopů napomáhajících autorům rozvíjet jejich projekty.¹⁴⁾ V rozhovoru, který jsem vedl kvůli svému doktorandskému výzkumu, jako jednu ze svých hlavních motivací pro zakládání workshopů uvedl snahu pomoci lidem z neprivilegovaných vrstev dostat se k filmu: „Před 20 lety [...] to bylo daleko méně demokratické v tom smyslu, že filmy většinou natáčeli lidé patřící k určitému druhu dynastií, rodin, lidé se stejným kulturním zázemím.“¹⁵⁾ Z hlediska českého prostředí se taková motivace jeví poměrně překvapivě. U nás je účast na zahraničních workshopech dána spíše snahou získat kontakty a dostat se s filmem do mezinárodního povědomí. Workshop pomáhá dostat se do evropského produkčního prostředí a na festivalový okruh filmařů z „neprivilegovaných“ zemí. Co je pro jeho francouzského zakladatele problémem sociální nerovnosti, jeví se z českého pohledu jako nerovnost na úrovni státní.

Fowlesové „slepé skvrny“ v pravém smyslu slova slepými skvrnami nejsou. Polemizovat s jednotlivými postřehy Pierra Bourdieua je vzhledem k jejich metaforičnosti obtížné, neboť výjimky potvrzují pravidla. Její text je spíše důkazem životnosti autorova způsobu myšlení, které stále inspiruje k novým čtením a interpretacím.

Chris Cagle přispěl do knihy statí „Bourdieu a filmová studia“. Věnuje se mimo jiné filmovým

13) Guy Austin (ed.), c. d., s. 23.

14) Nejznámějším je Torino Film Lab, roční mezinárodní workshop, kterým jen v roce 2016 prošlo 7 filmů, které se posléze objevily v oficiálním programu festivalu v Cannes. Viz <www.torinofilmlab.it>.

15) Rozhovor s Mattheuem Durasem vedl Radim Procházka, 6. 7. 2016. Jeho upravená verze bude publikována v příštím čísle *Iluminace*.

festivalům. Zmiňuje nebývalý rozvoj specializovaných dokumentárních festivalů v Evropě v posledních desetiletích, přičemž k nejvýznamnějším počítá i jihlavský festival.¹⁶⁾ Tyto festivaly si podle něj vytvořily vlastní publikum, které je schopné a ochotné sdílet habitus pole dokumentárního filmu. Festivaly zároveň vytvářejí platformy, jež pomáhají debutantům nebo autorům z méně rozvinutých kinematografií etablovat se na mezinárodní scéně. Na i v Česku uvedeném filmu POSLEDNÍ ZÁCHRANKA V SOFII (2012) ukazuje, jak festivalové industry sekce pomáhají filmům z menších zemí ležících mimo hlavní zájem selektorů v pozdějším výběru do programu festivalů. Ve fázi vývoje byl film prezentován na největším pitchingu dokumentů na světě, na tzv. IDFA Fóru, a na fóru When East Meets West, které pořádá festival v Terstu. Ve fázi pracovního střihu se zúčastnil workshopu hrubých střihů¹⁷⁾ na festivalu v Sarajevu. Na těchto akcích si ho všimli selektori významných festivalů včetně MFF Karlovy Vary a DOK Leipzig, kde později získal ceny. Na závěr se opět „vrátil“ tam, kde svoji mezinárodní pouť začal — na nejvlivnější dokumentární festival IDFA, kde byl prezentován v sekci filmů oceněných ostatními festivaly. Pro české prostředí je rovněž důležitý kontext, že se film účastnil také akcí pořádaných pražským Institutem dokumentárního filmu (IDF), jehož programy East Doc Platform a East European Forum patří k nejocenenějším v Evropě a jsou jedničkou ve středovýchodní Evropě. V IDF a novějším workshopu dok.incubator, který se zaměřuje na filmy ve fázi hrubého střihu, v Praze působí mezinárodně uznávané autority, jejichž pomoci se učí více využívat také čeští tvůrci.

Autor při hodnocení významu Bourdieuovy teorie pro festivalová studia odkazuje na vlivnou badatelku v této oblasti Marijke de Valckovou,

spoluautorku knihy *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*.¹⁸⁾ Ta demonstruje možnosti aplikace základních pojmů Pierra Bourdieua na festivalová studia na příkladech vlivu festivalového provozu na kinematografické pole. Pro posílení autonomie pole uměleckého filmu byl podle ní klíčový samotný vznik festivalů. V roce 1932 založený festival v Benátkách provedl klíčové strategické rozhodnutí, když festival propojil s benátským Bienále: „Srovnáním kinematografie s vysokým uměním festival vytvořil významný mezinárodní prostor pro oslavu filmů jako uměleckých počinů, místo, kde filmy nebyly nabízeny a prodávány jako levná zábava, ale byly ukazovány a posuzovány na základě estetických kritérií.“¹⁹⁾

O festivalech jako významném aktéru distribuujícím symbolický kapitál v podobě cen jsme se již krátce zmínili. Tento symbolický kapitál může být částečně směněn i za úspěch komerční v podobě prodeje do televizí nebo kinodistribuce ve větším množství teritorií. Příznačná je v tomto smyslu moje zkušenost s americkou salesovou společností The Film Sales Company. Jejím agentovi se líbil film Pavla Jurdy JMENUJI SE HLADOVÝ BIZON (2015), ale podmínil případnou spolupráci výběrem na některý z prestižních amerických festivalů. Žádný relevantní festival nás zatím do svého programu nevybral, distribuční společnost tedy o náš film neprojevila zájem.

Distribuční firmy si dělají pravidelně rešerše významných festivalových programů ještě před jejich zahájením a oslovují producenty s žádostí o pracovní kopii filmu k posouzení vhodnosti pro jejich katalog. Takto mne například po oznámení programu MFF Karlovy Vary 2010 oslovilo několik amerických firem, které se zajímaly o film DRNOVICKÉ CATENACCIO ANEB CESTA DO PRAVĚKU

16) G. Austin (ed.), c. d., s. 43.

17) I v češtině se v odborné terminologii častěji používá pro označení tohoto typu workshopů anglický výraz pro hrubý střih filmu: rough cut.

18) Marijke de Valck (ed.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practise*. New York: Routledge 2016.

19) M. de Valck (ed.), c. d., s. 102.

EKONOMICKÉ TRANSFORMACE (2010). Pracovní kopie filmu natočeného záměrně na 8mm barevný filmový negativ, který formálně podpořil obsahovou stylizaci filmu jako parodie na etnografický film, ale žádnou z firem nezaujala. Podobně se nám zájemci o distribuci ozvali v letošním roce poté, co jsme byli s lotyšsko-českým koprodukčním filmem MURIS (2017), který je zatím v post-produkci, vybráni na pitching Docutalents from the East, který na MFF Karlovy Vary pořádá MFDF Jihlava. Některé festivaly mají speciální „filtr“ vyhledávající v elektronické verzi katalogu filmy, které ještě nemají distributora, aby zjednodušili orientaci potenciálním zájemcům o daný titul.

Symbolického kapitálu distribuovaného festivaly využívají i hollywoodské produkce, když své blockbusterové filmy uvádějí na velkých evropských uměleckých festivalech, což oběma stranám zajišťuje publicitu v mainstreamových médiích: „Velké společnosti však odmítají promítat své filmy v soutěžních sekcích, aby se tak vyhnuly kritické pozornosti ze strany filmových novinářů,²⁰⁾ píše de Valck.

Festivaly dnes klíčovým způsobem ovlivňují také habitus sdílený kinematografickým polem. A to ve dvou rolích — jsou „gatekeepery“, kteří vpouštějí autory do systému, ale také „tastemake-ry“²¹⁾ ovlivňujícími vkus a divácké návyky, které umožní sledovat a sdílet určitý typ kinematografie. De Valcková uvádí příklad zrození režisérské hvězdy thajského autora Apitchatponga Weerathakula,²²⁾ který v sobě spojuje originální téma z druhého konce světa a západní vzdělání, jež mu umožňuje sdílet habitus pole euroamerické umělecké kinematografie a slavit úspěchy na nejprestižnějších světových festivalech.

Festivaly vychovávají publikum a současně vy-

tvářejí hvězdy z režisérů, kteří se hlásí k menšinovým uměleckým proudům, například, jak upozorňuje Cagle, k tradici strukturálního filmu 60. a 70. let. Uvádí jako příklad mezinárodní příjetí Sergeje Loznici a jeho filmů složených z dlouhých černobílých záběrů s minimalistickým dějem.²³⁾ Současný experimentální film se stal navíc v posledních letech součástí dokumentárních festivalů — důkazem může být i jihlavská sekce Fascinace.

Eileen Cullotyová v kapitole „Databáze vkusu“ rozebírá na příkladu online referování o filmech, jak se „vnímání filmu posunulo od sociálně strukturovaného a kulturně zasvěceného k vesmíru individuálních pohledů.“²⁴⁾ Online komunikace překonává dřívější dělení na soukromé a veřejné, kdy občané vstupují do veřejného prostoru, aby diskutovali a obhajovali svůj soukromý zájem. Online komunikace stírá rozdíly mezi příslušníky různých tříd. Diváci imitují kritiku tím, že do ní vnášejí osobní hodnocení. Někteří se pak snaží formálně napodobit žánrové postupy filmové kritiky.

Na příkladu komentářů k filmu HUNGER Stevea McQueena (2008) kategorizuje přispěvatele databáze IMDb. Podrobně si všímá všech 105 příspěvků, které se v databázi objevily od premiéry v květnu 2008 do ledna 2014. Všímá si jejich geografické rozmanitosti (téměř dvě desítky zemí) a rozděluje je do několika kategorií: „Filmoví fanoušci a cinefilové“ zdůrazňují kinematografické kvality filmu, autorův rukopis a vlivy patrné v jeho tvorbě: „McQueen objevil něco krásného v něčem strašném,“ píše se například v příspěvku autora registrovaného pod přezdívkou Come to Where Im From. Pisatelé přisuzují symbolický kapitál festivalovým úspěchům filmu. Autorka poznamenává, že ti pisatelé, kteří film viděli jako

20) M. de Valck (ed.), c. d., s. 108.

21) Tamtéž, c. d., s. 109.

22) Jeho cestu do pozice globální hvězdy artové kinematografie dovršilo vítězství jeho filmu STRÝČEK BÚNMÍ v hlavní canneské soutěži v roce 2010.

23) G. Austin (ed.), c. d., s. 45.

24) Tamtéž, s. 73.

první na festivalech, mají jistou exkluzivitu a výjimečnost — jejich statusy jsou následně čteny dalšími zájemci o film, kteří ho uvidí až o mnoho měsíců později v běžné distribuci. Dostupnost filmu a možnost jej zhlédnout se v tomto prostředí stávají hodnotou, symbolickým kapitálem svého druhu. Pro profesionální kritiky je možnost vidět film, o kterém chtějí psát, samozřejmou součástí práce. „Politicky motivovaní hodnotitelé“ jsou vůči filmu daleko skeptičtější. Nicméně se mezi nimi objevuje například jeden ze spoluvězňů předobrazu hlavní postavy filmu, irského hladovkáře Bobbyho Sandse. Ten na IMDb vyjádřil skepsi, se kterou na film šel. Zároveň ale podle něj film „autenticky reprezentuje vězeňský život“.²⁵⁾ „Fanoušci žánrových filmů“ byli zklamáni: „Filmy, ve kterých není vůbec žádný dialog, mne iritují,“ uvedl uživatel MovieSlauth.²⁶⁾ „Pragmatičtí rádcí“ pak upozorňují třeba na to, že je dobré si před cestou do kina zjistit něco málo o tématu filmu. Jiní radí, že vzhledem k rychlým dialogům se silným akcentem je lepší film sledovat na DVD: „Měl jsem vyrazit s přítelkyní, ale na poslední chvíli to zrušila. Docela se mi ulevilo, protože některé scény by nedala,“ napsal Rahul Prasad.

Režíroval jsem krátký televizní film 50 %, ²⁷⁾ který se zabýval domácí obdobou IMDb, mimořádně úspěšnou ČSFD neboli Česko-Slovenskou filmovou databází. Film ukazuje divácký habitus některých uživatelů databáze a na diskuzi s nimi a citacích z databáze ukazuje rozpor mezi veřejným působením uživatelů a jejich anonymním přispíváním do diskuzí na CSFD.cz. Ironických 50 % v názvu filmu bohužel film reálně nedosáhnul, k dnešnímu dni má hodnocení 35 %, ²⁸⁾ ale jeho festivalové uvedení a odvysílání Českou televizí vytvořilo prostor pro sérii dalších hodnocení

vystihujících habitus uživatelů databáze a jejich styl vyjadřování více než přesvědčivě. Za všechny citujme alespoň uživatele RedAKa, který charakterizoval aktéry filmu těmito slovy: „Na jedné straně přiteplený Slovák se svojí Adamsovou rodinou, až do krve hájící tento výkvět populární kulturní publicistiky, na straně druhé senilní grupa arogantních pseudoznalců, kteří každé ráno snídají Šalamounovo hovno s posypem Ježíšovy kožní plísňe, a někde mezitím balancuje neschopný lempl Procházka, který stojí jako režisér za úplné hovno.“²⁹⁾ Jakkoliv je tento komentář svým extrémně urážlivým tónem na hranici žalovatelnosti pro diskriminaci na základě sexuální orientace, vzhledu, národnosti a třídní příslušnosti spíše výjimkou, jeho styl, který nahrazuje argumenty emocionálními výlevy, je pro diskuze na ČSFD typický.

Richenda Herzigová si ve stati „Bourdieuovský přístup k internetovým studiím“ klade otázku, jak může být klasik reflektující období rané modernity a prostředí omezené národním státem prospěšný pro zkoumání dnešního „síťového individualismu“. Autorka shrnuje řadu dosavadních bourdieuovských studií o internetu a asi nikoho nepřekvapí, že jeho pokračovatelé nacházejí zajímavé aktualizace původních Bourdieuových pojmů. V internetovém poli se stírají hranice mezi producenty a konzumenty, čemuž odpovídá Bourdieuovo pojetí překrývajících se polí. Tím se pokusil vystihnout specifickou logiku, na základě které aktéři v sociálních polích získávají moc. Bourdieu podle autorky nabízí možnost kriticky uvažovat nad negativní stránkou online komunikace — například o snadnosti změny identity, která může vyústit až v kriminální jednání. V době internetu si také uživatelé zakládají indi-

25) Tamtéž, s. 81.

26) Tamtéž, s. 83.

27) Je součástí cyklu *Arzenál*, který se zabývá filmovým dědictvím a sbírkami Národního filmového archivu a který ČT uvedla v premiéře na podzim 2016 (on-line: <www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10655115754-arzenal/213562267310007-50>).

28) Zdroj: <www.csfd.cz/film/405342-arzenal/56394-50/prehled>, [cit. 24. 7. 2017].

29) Viz Tamtéž.

viduální síť na míru svým potřebám a zájmům, což způsobuje neustálý pohyb a změnu. Firmy se aktivity konzumentů naučily využívat, jak můžeme sledovat i v oblasti filmu. Na dobrovolném přispívání registrovaných uživatelů je například založený obchodní model zmíněné databáze ČSFD.cz a jejího zakladatele a majitele Martina Pomothyho. Pojmy „virtuální“ a „síťové“ třídy nebo „digitální nerovnosti“ jsou aktualizacemi Bourdieuova pojetí třídní nerovnosti. Tak jako byl podle něj například sociální či symbolický kapitál zdrojem třídní nerovnosti, v oblasti internetu vede k hlubokým třídním rozdílům dneška samotná skutečnost, zda daný jedinec je, nebo není online.

Závěrečná studie Antonia Di Stefana „Slabá (kulturní) pole“ je jakousi meta-analýzou, která shrnuje, jak byl v letech 2005 až 2014 Bourdieu a jeho pojmy citováni v *New Media & Society* a *Journal of Computer Mediated Communication*, dvou renomovaných časopisech zaměřených na studium internetu. V daném období publikovaly oba časopisy celkem 1 193 článků, z nichž 92 alespoň jednou citovalo Bourdieua. Jde o 7,7 % celkové produkce. Autor nabízí srovnání se dvěma dalšími esy současné sociologie, Jürgenem Habermasem a Anthonym Giddensem. První byl citován 93krát a druhý 65krát. Meziročně má množství citací prakticky neustále vzrůstající tendenci. Zatímco v roce 2005 citovaly Bourdieua pouhé 4 články, v roce 2014 to bylo 20 statí. Nicméně v 57 % článků v obou časopisech byl Bourdieu citován pouze jednou, což znamená, že šlo spíše o připomenutí určitého kontextu než o využití jeho teorie jako základu pro nový výzkum či debatu v této oblasti. Z hlediska klíčových pojmů je nejčastěji a s velkým odstupem citovaným pojmem kapitál (55 %), následovaný polem (15 %) a habitem (9 %). Podle autora není nijak překvapivé, že každý čtvrtý článek cituje právě pojem kapitál. Zato považuje za problematický a „neuspokojivý“ (uvozovky dle originálu) způsob při-

jetí Bourdieua: „[...] přístup k použití jednotlivých uzlových pojmů, který navrhoval sám autor, se ukazuje v citovaných člancích jako marginální a okrajový. Autoři rádi citují mainstreamové práce *Distinctions* a *The Forms of Capital*, zapomínajíce a přehlížejíce další významné texty: například ty věnované kulturní produkci a vzdělání, ve kterých Bourdieu rozvíjí téma kapitálu v širším kontextu.“³⁰⁾ Do jisté míry to platí i pro samotný sborník, kde se většina autorů rovněž zabývá základními pojmy, ale rozvíjí je v nových souvislostech. I přesto by čerpání vlivů napříč Bourdieuovým dílem uvnitř jednotlivých statí mohla být inspirativním překročením předvídatelného rámce.

Publikace *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies* je důležitá v několika rovinách. Prověřuje platnost základních pojmů Pierra Bourdieua v oblasti kinematografie. Jak jsme zmínili výše, Bourdieu o filmu téměř nepsal, takže se jedná o cennou inspiraci, která navíc reflektuje i vliv on-line komunikace, a to prostřednictvím pojmů „virtuální třídy“ nebo „digitální nerovnosti“. Jako nejkritičtější příspěvek tak působí metastudie zabývající se tím, jak je Bourdieu citován v časopisech věnujících se internetovými studiím. Za vysokým číslem citací se při bližším pohledu skrývají poměrně banální zmínky základních pojmů, které nelze pominout. To je ovšem známým úskalím řady výrazných autorů a osobností, kteří se v průběhu času stávají spíše popkulturními ikonami známými širšímu publiku v nejjednodušších heslech a z tváří vyobrazených na tričkách. Není vyloučeno, že tento osud jednou potká i Pierra Bourdieua.

Důkladné přečtení této knihy mi potvrdilo, že teorie Pierra Bourdieua je nejen aplikovatelná na výzkum kinematografie, ale je také nadčasová. Téměř tři desítky let od jejího vzniku se sice v mnohém proměnila společnost i samotná kinematografie, ovšem základní napětí představované bojem o moc v nejrůznějších podobách zůstává.

30) G. Austin (ed.), c. d., s. 146.

Teorie literárního pole tedy nepochybně může sloužit i jako funkční východisko pro současné filmovědné bádání.

Radim Procházka

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Mezinárodní filmové festivaly jako mocenská pole: česká perspektiva“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Z přírůstků Knihovny NFA

ALBERTOVÁ, Helena

Jan Vančura / Helena Albertová ; [překlad do angličtiny Robin Cassling, Andrea Svobodová]. -- 1. vyd. -- V Praze : Institut umění - Divadelní ústav, 2015. -- 171 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 2.). -- Souběžný anglický text - Životopisná data, teatrografie, přehled výstav a zastoupení ve sbírkách - Bibliografie na s. 174 - Monografie scénografa a malíře Jana Vančury (1940–2015) sleduje jeho divadelní tvorbu od sedmdesátých let po dnešek. Publikace v českém a anglickém jazyce obsahuje stručný Vančův umělecký životopis, studie k jeho významným uměleckým obdobím a především řadu reprodukcí Vančurových scénografických děl. -- ISBN 978-80-7008-349-9 (brož.).

BATCHEN, Geoffrey

Obraz a diseminace : za novou historii pro fotografii / Geoffrey Batchen ; [z nevydaného anglického originálu „Image and dissemination: towards a new history for photography“ přeložil Michal Šimůnek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 163 s. (některé složené) : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Rozhraní). -- Autor předmluvy a studie Tomáš Dvořák - Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé - Bibliografie na s. 114–120, rejstřík jmenný - Knižní studie australského historika a teoretika fotografie si v linii myšlení navazující na Jacquese Derridu, Rolanda Barthesa či Michela Foucaulta klade za cíl rozšířit dosavadní chápání historiografie fotografie a soustředí se na proměnu užívání tohoto média v různých historických kontextech s důrazem na tzv. vernakulární fotografie, tedy fotografie, se kterými se setkáváme v každodenní praxi (momentky, fotografie z dovolené atd.). -- ISBN 978-80-7331-409-5 (brož.).

BRESSON, Robert

Bresson o Bressonovi : rozhovory (1943–1983) / sestavila Mylène Bressonová ; [z původního francouzského originálu ... přeložil a doslov napsal David Čeněk ; odborná lektora Milan Klepíkov]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2016. -- 303 s. : il., portréty. -- (Filmové slovo). -- Ediční a překladatelská poznámka, poznámky v textu, filmografie R. Bressona - Bibliografie na s. 296–299, rejstřík - České, upravené vydání antologie rozhovorů francouzského filmaře Roberta Bressona z let 1943–1983, kterou sestavila jeho vdova. Kniha se snaží v uceleném souboru nechat promluvit tohoto tvůrce o svém díle. Texty jsou řazeny chronologicky, film po filmu. Právě tento diachronní postup umožňuje sledovat vývoj Bressonova stylu, jeho uvažování o kinematografu. Tuto linii podporuje i zařazení interview, jejichž přímým popudem nebylo obvyklé představení nového snímku uváděného do kin, ale spíše zamyšlením nad určitým tématem či motivem (např. adaptace literárních děl), což dále prohlubuje poznání o směřování jeho úvah v tom kterém období. -- ISBN 978-80-87292-36-5 (brož.).

BUENOS

Buenos Aires experiment / Georgy Bagdasarov ... [et al. ; překlady španělských textů Dana Moralesová ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 162 s. : barev. il. -- Další autoři textů: Alexandra Moralesová, Mariela Cantúová, Andrés Denegri, Pablo Marín, Paulo Pécora, Federico Windhausen, Antoniette Zwirchmayrová - Úvod, poznámky v textu, anglické a španělské resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a filmografický - Kolektivní monografie se v sedmi textech různých autorů a třech rozhovorech snaží nahlédnout současné křehké podmínky tvorby experimentálních filmů v Buenos Aires a reflektovat ji v kontextu tamní širší umělecké scény. Sleduje při tom také vazby na argentinské experimentální autory z konce 60. let až počátku let 80., ke

kterým se mladá generace hlásí. Kniha se tématem zabývá ve dvou částech. První je věnována uměleckému prostředí těsně před nástupem vojenské diktatury v Argentíně a během jejího trvání. Druhá se pokouší zachytit rysy a podmínky vzniku experimentální scény, která se začala formovat v období po ekonomické krizi v roce 2001 a jejíž přirozenou součástí se stala právě tvorba v médiu filmu. -- ISBN 978-80-7331-412-5 (brož.)

COLLINS, Hilary

Kreativní výzkum : teorie a praxe výzkumu v oblasti tvůrčích odvětví / Hilary Collinsonová ; [z anglického originálu ... přeložil Vít Mlejnek]. -- 1. vyd. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav ; Brno : Barrister & Principal, 2017. -- 207 s. : il. -- (Kultura & arts management). -- Autorka předmluvy Kathryn Bestová - Úvod, citáty, tabulky, diagramy, o autorce - Bibliografie v textu a na s. 206 - Kniha si klade za cíl prohloubit porozumění roli výzkumu v kreativních průmyslech a vyzdvihnout důležitost výzkumu coby způsobu potvrzení hodnoty tvůrčí činnosti. Tento český překlad může posloužit jako průvodce studentům designu a designového managementu, architektury, marketingu, mediální komunikace, uměleckých oborů, humanitních a společenských věd, a obchodních studií, stejně jako všem, kteří v těchto oblastech již působí. Autorka má bohaté zkušenosti s výukou výzkumných metod a vedením diplomových a disertačních prací v oblasti designového managementu a obchodu v rámci tvůrčích odvětví ve Velké Británii, Evropě a na Blízkém východě. - Název originálu: Creative research : the theory and practice of research for the creative industries / Collins, Hilary, 1976-. -- [London] : Bloomsbury Publishing, 2010. -- ISBN 978-80-7008-386-4 (Institut umění - Divadelní ústav ; brož.). -- ISBN 978-80-7485-125-4 (Barrister & Principal ; brož.)

ČERNÝ, Jiří

-na bílém : hudební publicistika 1998-1994 / Jiří Černý ; [k vydání připravil Lubomír Houdek ; odborná redakce Jaroslav Riedel]. -- 1. soubor. vyd. -- Praha : Galén, 2017. -- 587 s. -- (Olivovníky). -- Poznámka vydavatele - Obsahuje též: Rejstřík - Čtvrtý svazek autorizovaného souborného vydání hudební publicistiky Jiřího Černého, jehož šedesátiletá novinářská praxe a půl století soustavného psaní o hudbě budí již léta zasloužený respekt. Jiří Černý byl mnohdy přímým účastníkem toho, co podstatně měnilo tvář naší hudební scény, a tak jeho recenze, rozhovory a komentáře cenným způsobem přispívají ke zmapování naší i zahraniční populární hudby v druhé polovině 20. století. -- ISBN 978-80-7492-302-9 (váz.)

ČERVENÁ, Soňa

Stýskání zažehnáno / Soňa Červená ; [editor a autor do-slovu Jan Králík]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2017.

-- 398 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. + 1 audio CD. -- (Paměť ; sv. 92). -- Výňatky, diskografie a teatrogografie S. Červené - Rejstřík jmenný, věcný a místní - V této vzpomínkové knize, která navazuje na paměti nazvané Stýskání zakázáno a na knihu Můj Václav, operní pěvkyně a herečka Soňa Červená rekapituluje po svých devadesátých narozeninách právě dovršené čtvrtstoletí od návratu ze světových scén do vlasti. Ačkoli vše směřovalo ke klidnému odpočinku, po čtyřicetileté operní kariéře v Německu, Rakousku, Švýcarsku, Francii, Anglii a USA a po činoherním působení v Hamburku, New Yorku, Hongkongu a Sydney se jí doma otevřely další, nečekané umělecké možnosti. Navzdory věku, díky železnému pilí a všestrannosti talentů se vrátila na operní i činoherní scény, na koncertní pódia a filmová plátna, do rozhlasu i televize a začala psát. - Formát přílohy cda. -- ISBN 978-80-200-2707-8 (váz.)

ČESKÉ

České oborové bibliografie : sborník z interdisciplinárního semináře / [editorka Markéta Ř. Holanová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2017. -- 202 s. : il., faksim. -- (Bibliographica ; sv. 2). -- Úvod, poznámky v textu, grafy, diagramy, adresáře, anglická resumé - Bibliografie v textu - Sborník přináší tištěné verze šestnácti příspěvků z interdisciplinárního setkání oborových bibliografů, které se konalo 19. října 2016 v rámci Týdne s Českou literární bibliografií, uspořádaného výzkumnou infrastrukturou Česká literární bibliografie. Jednotlivé texty poskytují základní informace o článkových bibliografiích nejružnějších oborů, jež zde byly zastoupeny (mj. film, hudba, literatura, divadlo): seznamují s jejich historickým vývojem, aktuálním stavem zpracování, excerpci základnou současné i retrospektivní bibliografie, používaným technologickým řešením a dalšími aktivitami či problémy, jež s jejich chodem souvisejí. -- ISBN 978-80-88069-46-1 (brož.)

DISTANČNÍ

Distanční montáž Artavazda Pelešjana / Martin Čihák ... [et al. ; z ruských originálních textů přeložil Jan Bernard ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 157 s. : il. (některé barev.). -- Další autoři textů: Andran Abramjan, Darja Černjak, Alexander Kaščejev, Jakub Kudláč, Artavazd Pelešjan, Andrea Slovákova, Ilja Tomaševič, Ondřej Vavrečka - Úvod, poznámky v textu, grafy, diagramy, výňatky, ruská a anglická resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kniha reflektuje dílo arménského režiséra Artavazda Ašotoviče Pelešjana (nar. 1938), tvůrce teorie tzv. distanční montáže, která představuje zásadní zlom v chápání zákonitostí střihové skladby filmu. Opěrným textem celé knihy je Pelešjanova stať z poloviny sedmdesátých let Distanční montáž

neboli teorie distance, zde v nově revidovaném překladu Jana Bernarda. Z tohoto Pelešjanova opusu následně raší osm výhonků v podobě původních textů, napsaných povětšinou nikoli filmovými teoretiky, nýbrž aktivními filmaři (pedagogy a studenty FAMU) na základě jejich zkušenosti s filmy, teoretickými texty i z osobního setkání s Pelešjanem, který na podzim roku 2015 navštívil Prahu. -- ISBN 978-80-7331-423-1 (brož.)

FA

FA Kudlov 1, 36-45 : kudlovská stodola : založení a první léta filmových ateliérů ve Zlíně = The Kudlov barn = The establishment and first years of the film studios in Zlín / [autoři textů: Elmar Klos, Marcel Sladkowski, Čestmír Vančura ; koncepce a odborná redakce: Pavel Dias, Zdeněk Macháček ; editor: Marcel Sladkowski ; překlad do angličtiny: Marcus Minton, Pavel Krutil, Boks, s. r. o. ; autoři fotografií: Alexandr Hackenschmied ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Zlín : Filmfest, s. r. o., 2016. -- 255 s. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Publikace vydaná u příležitosti 80. výročí filmového studia ve Zlíně - Úvod, poznámky na s. 50-51 - První díl pentalogie o historii zlínských filmových ateliérů se věnuje ranému období (1936-1945). Úvodní historický nástin podrobně popisuje založení a začátky tohoto studia, které se profilovalo především na tvorbu reklamních a instruktážních snímků pro Baťu nebo krátkých kulturních filmů. Připomíná důležitá jména a tituly zde vyrobené a další důležité události. Pokračuje i obdobím nacistické okupace, kdy vznikly první animované filmy H. Týrlové, proběhly dva ročníky Filmových žní a filmové laboratoře postihl v únoru 1944 velký požár. Hlavní část publikace tvoří fotografická příloha, která mapuje obrazem vývoj Zlína, filmových ateliérů a samotného zázemí, práci jejich tvůrců a vznik zdejších filmů. Kniha je zakončena krátkými životopisy několika osobností stojících u vzniku ateliérů a prvních úspěchů (T. Baťa, J. A. Baťa, E. Klos, L. Kolda, A. Hackenschmied, F. Pilát, J. Bouček, J. Lukas, J. Novotný, A. Horák, K. Plicka, J. Lehovec a P. Hrdlička). -- ISBN 978-80-260-9823-2 (brož.)

FA

FA Kudlov 2, 45-60 : kudlovská stodola = The Kudlov barn : filmové ateliéry ve Zlíně v poválečném období = Film studios in Zlín in the post-war period / [autoři textů: Hana Pinkavová ... et al. ; koncepce a odborná redakce: Pavel Taussig, Zdeněk Skaunic, Zdeněk Macháček ; editor: Pavel Taussig ; překlad do angličtiny: Pavel Krutil ; autoři fotografií: Alexander Hackenschmied, Jaroslav Novotný, Pavel Kosek]. -- Vyd. 1. -- Zlín : Filmfest, s. r. o., 2017. -- 255 s. : il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Další autoři textů: Elmar Klos, Pavel Taussig, Petr Novotný, Jaromír Hasoň, Marie Benešová, Kateřina Novotná, Luděk Havel - Publikace vydaná u pří-

ležitosti 80. výročí filmového studia ve Zlíně - Úvody - Druhý díl pentalogie o historii zlínských filmových ateliérů se věnuje poválečnému období do počátku 60. let. Úvodní historický nástin pojednává o dokumentárních snímcích, o rozmachu loutkových děl H. Týrlové a K. Zemana, nakonec o začátcích hrané tvorby pro děti a mládež. Po něm následují rozhovory s H. Týrlovou, J. Pinkavou a K. Zemanem. Sborník pokračuje stručnou filmografií snímků z dílny cestovatelů J. Hanzelky a M. Zikmunda. Kapitoly o filmových laboratořích a stavebním rozvoji zlínských ateliérů a o architektonické tváři Zlína v daném období tvoří soubor řady fotografií. Mezi ně je vložen krátký výňatek z disertační práce o vzniku Filmového festivalu pracujících ve Zlíně. Knihu uzavírá galerie o krátké životopisy filmařských osobností (Hermína Týrlová, Karel Zeman, Zdeněk Liška, Zdeněk Rozkopal, František Škapa, Josef Pinkava, Zdeněk Hrubec, Jan Dudešek, Ludvík Kadlecěk, Jan Plesník a Jiří Kolín). -- ISBN 978-80-270-1584-9 (brož.)

FILMOVÁ

Filmová a televizní fakulta AMU : katedra scénaristiky a dramaturgie / [kolektiv autorů ; fotografie Vendula Knopová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2017. -- 327 s. : barev. il., portréty. -- Autor úvodu M. L. Dohnal - Tabulky - Sborník prezentuje širší veřejnosti klauzurní práce i jinou scénaristickou tvorbu 47 studentů katedry scénaristiky a dramaturgie pražské FAMU za školní rok 2014/2015. Žánrově různorodé texty, ať už s původním námětem anebo s literární předlohou představují průřez texty aktuálně vznikajícími na školní půdě od autorů, kteří se za pár let budou aktivně podílet na podobě české kinematografie. - Obálkový název: KSD : druhá verze. -- ISBN 978-80-7331-404-0 (brož.)

FUTURE

Future imperfect : science-fiction-film / edited by Rainer Rother & Annika Schaefer. -- Berlin : Bertz + Fischer, 2017. -- 132 s. : il. (některé barev.). -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, o editorech a autorech příspěvků - Rejstřík názvový a jmenný - Science-fiction je jedním z nejpopulárnějších filmových žánrů a představuje některé z nejsilnějších obrazů v dějinách filmu. Tyto vize technologie, ohromující budoucí světy a mimozemská setkání vyvolávají otázky týkající se lidské identity, společenských vizí a kolektivních obav. Tato účinná směs vysvětluje přitažlivost žánru a filmům přináší jejich současný význam. Tato kolektivní monografie, publikovaná u příležitosti stejnojmenné retrospektivy na MFF v Berlíně 2017, předkládá eseje přispěvatelů z celého světa, kteří analyzují žánr science-fiction mimo svět americké kinematografie. Autoři prozkoumávají rozkvět východoevropského sci-fi filmu (připomínají se

i české tituly Krakatit, Ikarie XB 1 či Vynález zkázy), místo sci-fi filmu v dějinách německého filmu a pozici evropského autorského filmu ve vztahu k žánru. -- ISBN 978-3-86505-249-0 (váz.)

HAVEL, Ivan M.

„Právě proto, že jsem“ : rozhovor s Ivanem M. Havlem / Jan Lukeš. -- Vyd. 1. -- Praha : Knihovna Václava Havla, 2017. -- 459 s. : il., portréty, faksim. -- (Edice Knihovny Václava Havla ; sv. 11). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie I. M. Havla - Bibliografie v textu a na s. 435–442, rejstřík jmenný - Kniha rozhovorů s českým technikem, kybernetikem a filozofem Ivanem M. Havlem, který směřován dotazy a „přihrávkami“ faktů filmového a literárního publicisty Jana Lukeše rekapituluje svůj téměř osmdesátiletý život. Rozhovory se rozbíhají do desítek témat – od všeobecně atraktivních k odborným. Týkají se rodinného zázemí, umělé inteligence, samizdatu, vojny, jazyka, žen, filozofických diskusí, tajné policie, účinkování ve filmech či vztahu se starším bratrem, dramatikem, esejistou, klíčovou osobností disidentského hnutí a posléze prezidentem republiky. -- ISBN 978-80-87490-77-8 (váz.)

HISTORIE

Historie techniky amatérského filmu ve sbírce ing. Radomíra Koutka / [autor textu: Radomír Koutek, Petra Kušková ; autor překladu Radomír Koutek]. -- Zlín : Filmfest, s. r. o., 2016. -- 67 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Souběžný anglický text – O autorovi – Katalog představuje více než osmdesát filmových kamer a projektorů pro amatérský film ze sbírky ing. Radomíra Koutka, dlouholetého zvukové mistra zlínských filmových ateliérů. Po stručném průvodci historií amatérského filmu následuje vlastní přehled přístrojů (každý z nich je opatřen barevnou fotografií, technickými parametry a specifikací). -- (Brož.)

HUDEC, Zdeněk

Miklós Jancsó a jeho filmy : dějiny, moc a prostor v historických filmech Miklóse Jancsó (1963–1981) / Zdeněk Hudec. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca, 2016. -- 207 s. : il. (některé barev.), portréty. -- (Filmoví tvůrci). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 129–152, filmografie M. Jancsó, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 156–184, rejstřík - Předmětem monografie je sémantická analýza filmového stylu nedávno zesnulého maďarského režiséra Miklóse Jancsó (1921–2014), která se soustředí na 17 snímků z období let 1963 (Odvracená tvář) až 1981 (Tyranovo srdce), kdy se režisér důsledně věnoval historické tematice a kdy si vytvořil konzistentní filmovou poetiku, spojenou s vysoce stylizovaným pojetím prostoru (podtrženým širokouhlou kamerou), choreografií postav a vyhraněnou ideologií násilí a nahoty. Jednotli-

vé analýzy doprovází bohatý ilustrativní a poznámkový doprovod. Kniha je doplněna také o vyčerpávající bibliografie a filmografie probíraných snímků. -- ISBN 978-80-87292-34-1 (brož.)

JONES, Janna

The past is a moving image : preserving the twentieth century on film / Janna Jones. -- 1st pbk ed. -- Gainesville : University Press of Florida, 2014. -- xiv, 194 s. -- Předmluva, úvod, poznámky na s. 177–186, o autorce - Bibliografie na s. 187–190, rejstřík - Analýza toho, jak by měli američtí archiváři pečovat nejen o historii kina a dvacátého století, ale také ji formovat. Téměř všechny pozůstatky kultury – minulé i současné – časem degradují, ať už se jedná o sochu nebo svitky, malbu nebo papyrus, knihy nebo hliněné tabulky. Možná, že se žádný významnější kulturní záznam nerozplyne rychleji než film, patrně převládající médium 20. století. S ohledem na křehkost raného nitrátového filmu už bylo mnoho ztraceno. Fragmenty, které zůstávají – ať už se jedná o úplné kopie divadelních inscenací nebo útržků každodenního života zachycených Thomasem Edisonem – jen naznačují, co zmizelo. Nedávno byly archivy zaplaveny tolika materiály, že jim chybí finanční prostředky na to, aby je všechny zachovaly. Obě situace vyvolávají otázky, jak filmové archivy formují naše chápání dějin a kultury. Americká filmoložka provádí analýzu hlavních domněnek a paradigmatických posunů o dějinách, kinematografii a archivu pohyblivých obrazů. -- ISBN 978-0-8130-6037-8 (brož.)

KLERK, Nico de

Showing and telling : film heritage institutes and their performance of public accountability / Nico de Klerk ; with an introduction by professor William Uricchio, MIT. -- Wilmington : Vernon Press, 2017. -- 322 s. -- (Vernon series in art). -- Předmluva, poznámky v textu, - Bibliografie na s. 269–301, rejstřík - První akademická monografie, která zkoumá, jak veřejně financované instituce filmového dědictví naplňují své poslání veřejné činnosti. Autor s letitou zkušeností kurátora filmových sbírek vyhodnocuje veřejné prezentace těchto institucí a názory jejich návštěvníků. Druhou linií tvoří přehled veřejných aktivit 24 institucí po celém světě v únoru 2014, založený na jejich webových stránkách. -- ISBN 978-1-62273-203-6 (váz.)

KODÍČEK, Josef

Kritické stati / Josef Kodíček ; [vybrali, uspořádali a bibliografii sestavili Michal Kosák, Jan Pospíšil a Daniel Řehák]. -- Vyd. 1. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2016. -- 847 s. + 1 CD. -- (České divadlo. Eseje, kritiky, analýzy ; sv. 8.). -- Poznámky v textu a na s. 589–658, ediční poznámka a vysvětlivky, chronologie, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie J. Kodíčka na

s. 682–830, rejstřík jmenný k textům a k bibl. - Knižní výbor divadelních referátů a kritických statí jednoho z nejvlivnějších kritických mluvčích čapkovské generace, divadelního a výtvarného kritika, překladatele, dramaturga, divadelního a filmového režiséra Josefa Kodíčka (1892–1954). Antologie obsahuje 132 textů o divadle z let 1910–1937, texty z období před 1. světovou válkou, ale zejména texty z meziválečného období, kdy Kodíček pravidelně sledoval tvorbu pražského Národního divadla, Městského divadla na Královských Vinohradech, režijní počiny K. H. Hilara, K. Dostala, J. Kvapila ad., ale i např. tvorbu komika Vlasty Buriana. Do knihy je vloženo CD s autentickými nahrávkami Kodíčkových rozhlasových relací, které se editorům podařilo nalézt. -- ISBN 978-80-7008-378-9 (váz.)

KOUBSKÁ, Vlasta

Jana Zbořilová : deset zastavení se scénickou a kostýmní výtvarnicí = ten wayside stops with set and costume designer / Vlasta Koubská ; [překlad do angličtiny - AZ translations, Veronika Lopaurová]. -- V Praze : Institut umění - Divadelní ústav, 2016. -- 167 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 6.). -- Souběžný anglický text - Úvod, poznámky v textu, teotografie a filmografie J. Zbořilové, soupis výstav, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 166–1967 - Monografie scénické a kostýmní výtvarnice Jany Zbořilové (nar. 1953), která mapuje její více než čtyřicetiletou divadelní a filmovou tvorbu. Zbořilová je jednou z mála žen, které se zabývají nejen kostýmem, ale také scénou, a to na vysoké profesní úrovni. Vedle divadla vytvořila též řadu výrazných kostýmů pro film (například Balada pro banditu, Blues pro E. F. Buriana, Jak svět přichází do básničky). Součástí česko-anglické publikace je úplný soupis výjimečně obsažného díla, výběrová bibliografie a především bohatý obrazový materiál: scénické a kostýmní návrhy, fotografie z inscenací a osobního archivu. -- ISBN 978-80-7008-380-2 (brož.)

KRONBAUER, Viktor

© Kronbauer / [texty Viktor Kronbauer ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2017. -- 406 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Částečně souběžný anglický text - Název v titulu: Viktor Kronbauer - divadelní fotografie = Viktor Kronbauer - theatre photography - Přehled výstav a ocenění - Bibliografie na s. [407] - Česko-anglická výpravná monografie předního českého divadelního fotografa Viktora Kronbauera je koncipována jako cesta, kterou umělec procházel během svého profesního vývoje a zároveň demonstruje posun v pojetí divadelní fotografie, v němž se zrcadlí proměna divadelní estetiky od počátku 80. let po současnost. Fotografie z divadelních inscenací (například Národního divadla, Divadla Na zábradlí, Divadla Komedie, brněnského Divadla Husa na provázku), alter-

nativních performancí (Divadla Continuo nebo Farmy v jeskyni) či site specific projektů, jež tvoří hlavní část knihy, jsou uvozeny snímky ze studií, volné tvorby a především fotografickými portréty, které přinášejí citlivý pohled na osobnosti, podílející se v toku času na dění v divadle a dalších uměleckých disciplínách. Publikace obsahuje vedle Kronbauerových komentářů, týkajících se hlavních biografických milníků a vzpomínek na jednotlivé umělce, také krátké texty tří teatrologů. -- ISBN 978-80-7008-379-6 (váz.)

LIEHMOVÁ, Drahomíra

The most important art : Eastern European film after 1945 / Mira Liehm, Antonín J. Liehm ; [translated by Káča Poláčková-Henley]. -- Berkeley : The University of California Press, 1977. -- 467 s. : il., portréty, mapa. -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 438–442, rejstřík jmenný a názvový - Dějiny východoevropských kinematografií po roce 1945 z pera manželské dvojice českých filmových kritiků emigrujících po roce 1968 do Spojených států. Jedná se o první komparativní a historickou studii, která synteticky a komplexně mapuje a kriticky probírá zestátněný filmový průmysl v jednotlivých evropských zemích komunistického bloku (Bulharsko, Československo, NDR, Maďarsko, Polsko, Rumunsko, Sovětský svaz a Jugoslávie). Autoři si všímají zejména stěžejních událostí, klíčových tvůrců a jejich děl, stylových, žánrových a tematických specifik a tendencí v kulturně-politickém kontextu let 1945–1973. -- ISBN 0-520-03157-1 (váz.)

MACHEK, Jakub

Počátky populární kultury v českých zemích : tištěná média a velkoměstská kultura kolem roku 1900 / Jakub Machek. -- Vyd. 1. -- Příbram : Pistorius & Olšanská, 2017. -- 283 s. : il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, tabulky, diagramy, výňatky, citáty, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 263–276, rejstřík - Kniha zachycuje za pomoci analýzy pražských populárních periodik vytváření moderní velkoměstské mentality a její specifické pražské podoby ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století. V první části jsou popsány pokusy uspět na českém novinovém a časopiseckém trhu s formáty převzatými ze západních a středoevropských metropolí, více či méně šikovně adaptovanými pro české prostředí. Druhá část knihy je věnována konkrétním charakteristikám, jak bylo samotné velkoměsto a život v něm formován v představách čtenářů a jak se pomalá proměna jejich hodnot a přesvědčení promítala do postoje k ženám a ženské emancipaci. -- ISBN 978-80-7579-001-9 (brož.)

MATARASSO, François

Hledání rovnováhy : 21 strategických dilemat v kulturní politice / François Matarasso, Charles Landry ; [z an-

glického originálu ... přeložila Michaela Šebestová]. -- 1. vyd. -- Brno : Barrister & Principal, 2015. -- 86 s. -- (Kultura & arts management). -- Autor předmluvy František Mikš - Poznámky v textu, citáty - Publikace zpracovaná předními odborníky pro Radu Evropy nabízí ověřený a přehledný úvod do problematiky strategie kulturního managementu a kulturní politika obecně. Ceněná je zejména pro své originální pojetí a přehlednost, díky nimž je dobře využitelná nejen pro vedení diskuzí s vysokoškolskými studenty, ale zejména k promyšlení konceptů a modelů kulturních politik na všech úrovních, akademické i politické. - Název originálu: *Balancing act : twenty-one strategic dilemmas in cultural policy* / Matarasso, François, 1958- ; Landry, Charles, 1948-. -- [Evropa] : Council of Europe, 1999. -- ISBN 978-80-7485-047-9 (brož.)

MATĚJKY, Václav

Nahota / Václav Matějka ; [doslov, filmografie a bibliografie Miloš Fikejz]. -- Vyd. 1. -- Praha : Novela bohemica, 2017. -- 247 s. : il., portréty. -- (Vlny ; 14. sv.). -- Filmografie a teatrografie V. Matějky - Bibliografie v textu a na s. 245–247 - Novela vychází ze scénáře stejnojmenného filmu, debutu režiséra Václava Matějky z roku 1970. Próza zakotvená v šedesátých letech vypráví příběh mladého vězně, který se pokusil o sebevraždu a dostal několik dnů volna, aby se zotavil. Vydá se do míst spjatých s jeho mládím, během krátké dovolené se seznámí s osamělou vesnickou učitelkou. Vnitřní dilemata postav a potřeba zakotvení, blízkosti obnažuje charakter. Podobně jako filmy nové vlny, k nimž Nahota patří jako jeden z posledních snímků, je to próza o nesnadném hledání smyslu a naplňování života. Kniha provázet fotografie z filmu, životopisný medailon Václava Matějky, kompletní filmografie a bibliografie. -- ISBN 978-80-87683-72-9 (váz.)

MILOŠ

Miloš Forman / a cura di Angelo Signorelli. -- Bergamo : Edizioni di Bergamo Film Meeting, 2017. -- 158 s. : il., portréty. -- Autorka úvodu Radka Neumannová - Citáty, filmografie M. Formana, poznámky v textu - Kolektivní monografie věnovaná tvorbě amerického režiséra českého původu Miloše Formana při příležitosti jeho retrospektivní přehlídky na 35. Bergamo Film Meeting 2017. Sborník obsahuje osm původních studií z peritalských filmových kritiků a Evy Zaoralové, po kterých následuje několik výňatků z Formanových memoárů a kompletní filmografie s podrobnými výrobními údaji a obsahými anotacemi. -- ISBN 978-88-98271-93-1 (brož.)

MITCHELL, W. J. T.

Teorie obrazu : eseje o verbální a vizuální reprezentaci / W. J. T. Mitchell ; [z anglického originálu přeložili ... Lu-

cie Chlumská, Andrea Průchová a Ondřej Hanus ; předmluva a revize překladu Filip Láb]. -- 1. české vyd. -- Praha : Karolinum, 2016. -- 477 s. : il., portréty, faksim. -- (Vizuální kultura). -- Úvod, poznámky v textu, citáty - Rejstřík jmenný a věcný - Publikace je souborem esejí, které se postupně věnují jednotlivým aspektům vztahu textu a obrazu. Americký teoretik vizuální kultury rozebírá reprezentace obrazové i verbální, souvislosti obrazu a jazyka, a to vše dokládá na velmi široké škále praktických ukázek z každodenního života. Základem Mitchellova přístupu k obrazům (a nejen k nim) je interdisciplinarita: jeho hlavní argument pro multidisciplinární náhled vychází z obav, že důkladná lingvistická interpretace obrazů fakticky brání jejich hlubšímu porozumění. Kouzlem textů je, že se v nich nenásilně potkávají William Blake, dinosauři z Jurského parku, Nelson Goodman, přímý přenos CNN, Spike Lee, Erwin Panofsky, ale také film Olivera Stonea. - Název originálu: *Picture theory : essays on verbal and visual representation* / Mitchell, W. J. T., 1942-. -- Chicago : The University of Chicago Press, 1994. -- ISBN 978-80-246-3202-5 (brož.)

MODELOVÝ

Modelový dům Arnoštka Roubíčková Praha 1909-1943 / Eva Uchalová (ed.) ; [texty Eva Uchalová, Helena Mautnerová ; překlad z angličtiny Marzia a Derek Patonovi]. -- V Praze : Uměleckoprůmyslové museum v Praze : Karel Kerlický - KANT, 2016. -- 278 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim., 1 geneal. tab. -- (Kontexty ; 3. sv.). -- Částečně přeloženo z angličtiny - Úvod, poznámky v textu, chronologický přehled, anglické resumé, o editorce - Bibliografie na s. 276–277 - Obsahuje též: Hella : paměti Heleny Mautnerové / Helena Mautnerová ; překlad z angličtiny Marzia a Derek Patonovi - Krejčovský závod Arnoštky Roubíčkové, činný v letech 1909–1943, patřil mezi nejvýznamnější pražské módní salony; největší slávu zažil v období stylu art deco, ale kvalitní úroveň si zachoval až do svého zániku za německé okupace. Studie historicky umění a dlouholeté kurátorky sbírky textilu a módy UPM v Praze je založena na archivních materiálech, dobovém tisku i na údajích pamětníků a doplněna bohatou obrazovou dokumentací tvorby salonu. Pro přiblížení dobového kontextu jsou ke studií připojeny vzpomínky Heleny Mautnerové – dcery Arnoštky Roubíčkové – vydané jejími dětmi Nelly Urbachovou a Willy Mautnerem ve Washingtonu, D. C., v roce 1996. Poutavě líčí život v multikulturní Praze, rozvoj modelového domu i průběh integrace její rodiny v USA v době, kdy její další příbuzní ve střední Evropě umírali v plynových komorách. -- ISBN 978-80-7101-163-7 (Uměleckoprůmyslové museum ; brož.). -- ISBN 978-80-7437-221-6 (Karel Kerlický - KANT ; brož.)

MORDDEN, Ethan

The Hollywood studios : house style in the golden age of the movies / Ethan Mordden. -- 1st Fireside ed. -- New York : Fireside Book, 1989. -- 387 s. : il., portréty. -- Obálkový podnázev: Their unique styles during the golden age of movies - Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Rejstřík - Monografie amerického filmového publicisty přibližuje zákulisí Hollywoodu v jeho tzv. zlatém věku (1929–48). Autor osvětluje, jak byl styl každého studia primárně diktován osobností, filozofií a postoji jeho ústředního magnáta – a jak všechny tyto faktory ovlivnily práci a kariéru jednotlivých herců, režisérů, scenáristů a techniků a úspěch studia obecně. -- ISBN 0-671-68046-3 (brož.)

POLÁČEK, Karel

Karel Poláček a divadlo : tereziánské období, vzpomínky, Poláčkovské kalendárium / [text k vydání připravil a ediční poznámku napsal Zdeněk K. Slabý ; editor a odpovědný redaktor Jan Tydlitát]. -- Vyd. v tomto celku 1. -- Boskovice : Albert, 2002. -- 314 s. -- (Spisy Karla Poláčka ; sv. 22). -- Poznámky v textu - Dvaadvacátý svazek, doplňující Spisy Karla Poláčka, je věnován divadlu, konkrétně Poláčkovým divadelním adaptacím, dramatacím a překladům. Svazek je doplněn studií o Poláčkově pobytu v Terezíně, parafrází jeho románu Muži v offsidu, vzpomínkami na setkání s Poláčkem, kalendáři a přehledem referátů z poláčkovských symposií (1992–2001). -- ISBN 80-7326-012-3 (František Salé - Albert ; váz.)

POLÁKOVÁ, Daniela

Marie Kudeříková : životnost mýtu a lidské zkušenosti / Daniela Poláková. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2017. -- 275 s. : il., portréty, faksim. -- (Studentské práce). -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé - Bibliografie na s. 243–253, rejstřík jmenný. -- ISBN 978-80-200-2673-6 (brož.)

POLANSKI, Roman

Roman / Roman Polański ; přeložili Kalina i Piotr Szymanowscy, przekład autoryzowany. -- Vyd. 1. -- Warszawa : Wydawnictwo Polonia, 1989. -- 366 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty. -- Memoáry filmaře polského původu Romana Polańskiego, který podrobně rozkrývá mozaiku svého života. Mluví o svém dětství v nacisty okupovaném Polsku, studentských letech na ložské filmové škole, o svých počátečních zápasech v Paříži za prosazení jako režisér, o svém působení v Londýně a Hollywoodu v 60. letech, kdy získal mezinárodní uznání. Líčí svá přátelství a sňatky včetně tragédie se zavražděním své manželky Sharon Tateové a několika blízkých přátel „rodinou“ Charlese Mansona. Následují roky rozčarování a sebevědomí, zatčení a uvěznění za obvinění ze

znásilnění nezletilé osoby a nakonec jeho profesionální a osobní obroda ve Francii. - Název originálu: Roman by Polanski / Polanski, Roman, 1933-. -- New York : William Morrow & Co, 1984. -- ISBN 83-7021-113-5 (brož.)

RABIGER, Michael

Directing the documentary : second edition / Michael Rabiger. -- 2nd ed. -- Boston ; London : Focal Press, 1992. -- xii, 382 s. : il., portréty. -- Předmluva, tabulky, adresáře, slovníček pojmů, o autorovi - Bibliografie na s. 367–371, rejstřík - Komplexní příručka se základními radami, zásadami, nástroji a praktickými cvičeními o režii dokumentárního filmu zahrnuje metody, technologie, myšlenkové procesy a rozhodnutí, která musí režisér používat během celého průběhu tvorby filmu, v každé fázi výroby od preprodukce až po postprodukcii. -- ISBN 0-240-80126-1 (brož.)

SINCLAIR, Andrew

Spiegel : the man behind the pictures / Andrew Sinclair. -- 1st U.S. ed. -- Boston : Little, Brown and Company, 1987. -- 162 s., [12] s. obr. příl. : il., portréty. -- Citáty, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 145–151, rejstřík - Knižní biografie amerického filmového producenta polského původu Sama Spiegel (1901–1985), který stál u zrodu oscarových filmů Africká královna (1951), V přístavu (1954), Most přes řeku Kwai (1957) či Lawrence z Arábie (1962). -- ISBN 0-316-79236-5 (váz.)

SLOVINSKÝ

Slovinský film a František Čáp / [editorka Marie Barešová ; překlad ze slovinštiny Jana Šnytová]. -- Vyd. 1. -- Bystřička : Nakladatelství Pavel Kotrla - Klenov, 2017. -- 140 s. : il., portréty. -- Na vydání spolupracoval Milan Kostelník - Pro Filmový klub Vsetín vyd. nakl. Pavel Kotrla - Klenov - Poznámky k vyd., poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie F. Čápa - Bibliografie na s. 138–140 - Publikace, věnovaná jugoslávské tvorbě filmaře českého původu Františka Čápa (1913–1972), obsahuje soubor žánrově různorodých textů, především slovinské provenience. Vedle příspěvků rozebírajících konkrétní tituly z Čápy jugoslávské filmografie knihu doplňují vzpomínky a rozhovory s Čápy spolupracovníky a Čápa drobná autobiografie. -- ISBN 978-80-905649-2-3 (brož.)

STEIGER, Ivan

Sui generis / Ivan Steiger ; [editor Eva Steigerová ; překlad Christopher Wynne, Radovan Charvát, Helena Steiger]. -- [Praha] : Eva Steigerová, 2014. -- 235 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Souběžný anglický text - Životopisná data, o autorovi - Katalog stejnojmenné výstavy výtvarníka českého původu Ivana Steigera, který

se stal známým a proslavil se ve světě jako poetický karikaturista. Vedle kreslíře ale vždy existoval i autor, filmový a televizní dramaturg ze školy Milana Kundery, filmový scénárista, milovník a znalec historických hraček, majitel dvou muzeí hraček v Mnichově a Praze. Tato výstava a publikace výmluvně dokládají, že je i originálním malířem. -- ISBN 978-80-260-5746-8 (váz.)

TERITORIA

Teritoria umění : vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol 2016 / Petr Zvěřina (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 127 s. : il. (převážně barev.), il., faksim. -- Částečně anglický text - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Sborník šesti recenzovaných příspěvků ze 3. ročníku vědecké konference doktorandů uměleckých oborů, která proběhla 18. května 2016, prezentujících úzce specializovaná témata z rozmanitých uměnovědných oborů (fotografie, architektura, restaurátorství, dokumentární film, teatrologie, kunsthistorie atd.). -- ISBN 978-80-7331-418-7 (brož.)

ZAČALO

Začalo to Ferdou Mravencem : 80 filmových let : 55 festivalových let / [editor: Jiří Madzia ; autoři textů: Pavel Taussig, Jiří Novotný, Jiří Madzia]. -- Zlín : Filmfest, s. r. o., 2015. -- 75 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. + 1 pexeso (23 × 38 cm, složeno na 23 × 19 cm). -- Kronika mapující přehledně textem a obrazovou dokumentací čtyřiapadesát ročníků tohoto festivalu. V úvodní části knihy je krátký text o osmdesátileté historii filmového průmyslu ve Zlíně. Ve zbytku kompilace je zachycen faktografický přehled 55 let jednotlivých ročníků festivalu. Každý z nich je v úvodu krátce charakterizován, připomenuty jsou novinky, které každý ročník přinesl, co zajímavého se tehdy událo, jaké změny nastaly či kterým snímkům byly uděleny ceny. Vše je doplněno dobovými fotografiemi, ukázkami plakátků a festivalových grafických logotypů. -- (Brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). 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 obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

2/2018

Herectví mezi filmem, divadlem a televizí

(uzávěrka: 31. prosince 2017)

Hostující editorka: Šárka Gmiterková

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 30. června na adresu sagm@seznam.cz.

Ačkoliv herecké ztvárnění postav představuje integrální součást filmových děl, způsoby představení, sehrání či ztělesnění konkrétních figur zůstávají stále málo probádané. Za pocítovanou nepatřičností herecké problematiky v oblasti filmové teorie stojí hned několik faktorů. Filmové herectví má tendenci vzpírat se analýze, unikat přesnějšimu popisu a být nenápadné. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, tedy nerealistického či neautentického. Vyselektovat však jednotlivé performativní prostředky — vzhled, postoje, gesta, hlas a mimiku — jejich prostřednictvím porozumět konkrétnímu výkonu i procesu jeho vzniku představuje mnohem složitější úkol. Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tíhne k herecké neviditelnosti. Vznikající hvězdný systém rovněž upevnil koncepci herectví ve smyslu absence tvůrčí práce, jako prostého bytí před kamerami. V éře plastických hvězdných obrazů, které prezentovaly filmové role jen jako další z důvěrně známých podob konkrétní star ostatně zbývalo velmi málo prostoru pro reprezentační herecké techniky. Ty naopak v kinematografii převážily zhruba od poloviny století, s nástupem tzv. „Metody“, kterou na základě učení Konstantina S. Stanislavského vystavěl herec, pedagog a režisér Lee Strasberg. Metodické herectví lépe vyhovovalo potřebám amerického kulturního prostředí, neboť vyzdvihovalo individualitu namísto kolektivní souhry. Ozvěny tohoto přístupu dodnes rezonují v univerzálním oceňování těch hereckých kreací, při nichž dochází k extrémním fyzickým proměnám hercova těla ve jménu naprostého odevzdání se roli.

Převažující nezáměr o herecké otázky ve filmovém diskurzu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěné dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybů kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevytní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi, Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi a další); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Illuminace* č. 1, roč. 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíše k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeři přesouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma chystané *Illuminace* zacílenou na oblast herectví. Pro připravované číslo vnímáme pojem herectví nejen jako samotný performativní proces, ale

jako věc institucionální, národní či jednotlivé výkony jako objekty divácké či kritické recepce. Protože téma otevíráme hlavně z důvodu nedostatečného domácího pokrytí problematiky, jsou prioritou příspěvky zkoumající české (případně slovenské) herecké prostředí. Ambicí připravovaného čísla tak zůstává nejen otevření okruhů, kterým badatelé dosud věnovali nulovou nebo pouze minimální pozornost, ale hlavně postihnout české dramatické umělce, komiky a komičky či filmové stars v celé šíři jejich performativních schopností a transmediálních kariér.

Předestřená témata tedy nepředstavují jediné možné, ale s ohledem na interdisciplinární vymezení čísla pouze doporučené oblasti, do nichž mohou autoři své příspěvky zasadit.

- Analýza jednotlivých hereckých výkonů či srovnání několika individuálních případů v rámci žánrových konvencí, konkrétního časového období, média a/nebo typu produkce
- Neviditelní herci a/nebo viditelné hvězdy (včetně uchopení hvězdných osobností jako v prvé řadě herců)
- Specifika a paralely filmového, divadelního a televizního herectví, včetně proměnlivých představ o jejich ideálních podobách, metodách a rizicích
- Reflexe hereckých výkonů v diskurzu odborné kritiky a/nebo recepce divácká, případně fanouškovská
- Institucionální dějiny (mezioborového) herectví — herecké vzdělání a příručky, odbory a/nebo konkrétní směrnice, podniky či společnosti
- Mezi bytím a hraním - fenomén neherectví, typáže a/nebo komparsu
- Obsazení — casting, agenturní zastoupení, proces výběru a selekce
- Transmediální performativita včetně problematiky adaptace — fikční postavy a jejich různé ztělesnění a sehrané podoby migrující napříč různými mediálními platformami a/nebo uměleckými druhy
- Mezinárodní kariéra — čeští herci a herečky v zahraničních (ko)produkcích a obráceně
- Meta-herectví a kulturní paměť — herecké pojetí a ztělesnění významných historických postav

Stručný výběr literatury:

Baron, Cythia L. – Carson, Diane (eds.) (2004): *More than Method. Trends and Tradition in Contemporary Film Performance*. Detroit: Wayne State University Press.

King, Barry (1991): *Articulating Stardom*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Stardom. Industry of Desire*. Abingdon and New York: Routledge.

Klevan, Andrew (2005): *Film performance. From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press.

Naremore, James (1988): *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Pearson, Roberta (1992): *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rutte, Miroslav (1944): *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru.

Vostrý, Jaroslav (2013) *Sláva a bída herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Vostrý, Jaroslav (2014): *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Wojcik, Pamela Robertson (ed.) (2004): *Movie acting. The Film reader*. Abingdon and New York: Routledge.

Kinematografie v okupované Evropě*(uzávěrka: 30. června 2018)*

Hostující editoři: Pavel Skopal – Roel Vande Winkel

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 31. ledna 2018 na adresu skopal@phil.muni.cz.

Diskuze o nacistické kinematografii byla dlouhou dobu formována ideologickou analýzou propagandistických filmů. Tato situace se začala měnit od 80. let 20. století, kdy byla větší pozornost věnována zábavní kinematografii, ale také institucionálním strukturám, mezinárodním vztahům, žánrům, hvězdám či publiku (srov. např. Kreimeier 1992, Witte 1995, Hake 2001, Stahr 2001, O'Brien 2004, Ascheid 2003, Carter 2004, Lowry 2010). Tento impuls se ještě zdaleka nevyčerpал a v posledních letech přináší nové typy otázek a slibuje nové perspektivy. Ty se týkají například výzkumu popularity filmů (především metodologicky inovativní výzkum Josepha Garncarze *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich*), analýzy vlivu nacistické okupace na domácí tradice a institucionální struktury a dopadů na vývoj po skončení 2. sv. války (Winkel – Welsch 2007), či výzkumu distribuční nabídky a distribučního systému v okupovaných zemích (Winkel – Jönsson – Sørensen – Sørensen 2012). Případové studie zaměřené na vzájemné vlivy, konkrétně např. na oběh hvězd, režisérů, kameramanů či scenáristů v novém mocenském uspořádání okupované Evropy, jsou ovšem stále vzácností (srov. např. Johnson 2012). Pozornost byla věnována spíše jiným trajektoriím, například vlivu hollywoodské kinematografie na německou kinematografii (Führer 2006) či německých emigrantů v exilu (Horak – Bishop 1996). Jsme přesvědčeni, že mezera není způsobena tím, že by se nejednalo o nosnou perspektivu slibující důležité poznatky, naopak — takový výzkum může otevřít nový pohled na dějiny národní kinematografické tradice, na její adaptabilitu, setrvačnost, či přenositelnost do jiného, byť mocensky, institucionálně a často kulturně zcela odlišného prostředí. Současně může prozkoumávat proces budování a rozpadu Německem kontrolovaného kulturního a hospodářského prostoru a roli například Mezinárodní filmové komory či distribuční společnosti Transit-Film při realizaci „hegemonického internacionalismu“ Evropy pod diktátem Německa (srov. zejména Martin 2016). Zjevná skutečnost, že se jednalo o vztahy založené na hospodářském, politickém i osobním nátlaku a donucování a odehrávaly se v totalitním systému, nezavdávají důvod, aby badatelský program zůstal zacyklený v kategoriích totalitarismu, kulturního imperialismu či germanizace z jedné perspektivy, a kategoriích kulturní obrany, rezistence či kolaborace z perspektivy druhé — zvláště pokud se tato hlediska ukazují jako dostatečně vytěžena. Vyzýváme tedy především ke studiím, preferujícím hlediska komparace, kulturního transferu či tzv. *histoire croisée* (Werner – Zimmermann 2002 a 2006) — a to při plném vědomí limitů, které této perspektivě staví zásadní nerovnost mezi adresáty a příjemci kulturních vlivů. Jednak je samozřejmě možné zkoumat to, jak se v tomto novém mocenském uspořádání měnily vzájemné vztahy k jiným aktérům, například fašistické Itálii; co je ale ještě důležitější, skrze detailní studie konkrétních „výměn“ je možné prozkoumávat obecnější rysy toho, jak fungují organizační struktury filmového průmyslu vystavené nucené transformaci, jak se udržují profesní normy a standardy či kulturní preference a návyky nuceně konfrontované s jinou tradicí, jaké „smíšené“ formy jsou výsledkem jejich střetů či přenosů. Důležité je také to, že téma

umožňuje sledovat poměr mezi dlouhodobými tendencemi lokální filmové kultury a filmových praktik na jedné straně, a dopadem nárazových politických a institucionálních změn na straně druhé.

Jestliže záměrně omezujeme rozsah tématu na okupované země, snažíme se udržet zřetelně vymezené pole, definované otevřeně násilným převzetím kontroly nad filmovým průmyslem a obecněji nad filmovou kulturou. Protektorátní kinematografie je k takové perspektivě lépe „vybavená“, než většina ostatních okupovaných zemí, díky relativně vysoké produkci, moderním ateliérům a tradičním vazbám na německý filmový průmysl. Nicméně i řada dalších zemí se nabízí k výzkumu filmového průmyslu (zejména francouzská společnost Continental), vlivů na distribuci a recepci, či razantních dopadů na filmovou infrastrukturu. Považujeme za důležité zaměřit pozornost na to, za jakých podmínek byly například přenášeny produkční standardy; jaké důvody a dopady měla cirkulace filmových profesionálů, jak ovlivňovala produkční a estetické normy a jaký měla vliv na poválečný vývoj; jaká politická, administrativní, ideologická a hospodářská kritéria ovlivňovala oběh filmů v Německu a v okupované Evropě, jak se proměňovaly lokální idiomy žánrové produkce; či jak se lišila recepce populárních filmů různých žánrů a různé filmové tradice. Takové výzkumy mohou ukázat funkci, vlastnosti a stabilitu kulturních hodnot a produkčních norem uplatňovaných v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce, a to jak obecně, tak specificky ve vyhrocené situaci války a okupace.

Výběrová literatura:

Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: BFI 2004.

Dvořáková, Tereza – Klimeš, Ivan: *Prag-Film AG 1941–1945. In Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinetographie*. München: ETK 2008.

Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*. München: R. Oldenbourg Verlag 2003.

Führer, Karl Christian: Two-Fold Admiration: American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39. In: Karl Christian Führer – Corey Ross (eds.), *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan 2006, s. 25–43.

Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001.

Haupt, Heinz-Gerhard – Kocka, Jürgen (eds.): *Comparative and Transnational History. Central European Approaches and New Perspectives*. New York – Oxford: Berghahn Books 2009.

Horak, Jan Christopher – Bishop, Jennifer: German Exile Cinema, 1933–1950. *Film History* 8, 1996, č. 4, s. 373–389.

Johnson, Kevin: *Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945*. Ph.D. Thesis. University of Washington 2012.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München – Wien: Hanser.

Lesch, Paul (2002): *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier: WVT 1992.

Lowry, Stephen: Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life. In: Irmbert Schenk – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, s. 213–227.

Martin, Benjamin G.: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge – London: Harvard University Press 2016.

O'Brien, Mary-Elizabeth: *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester – Woodbridge: Camden House 2004.

Schiweck, Ingo: „[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche.“ *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann 2002.

Skopal, Pavel: Zpívát a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2016, s. 221–246.

Stahr, Gerhard: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Hans Theissen 2001.

Ther, Philipp: Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, s. 607–636.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory* 45, 2006, s. 30–50.

Winkel, Roel Vande – Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2007.

Winkel, Roel Vande – Jönsson, Mats – Sørensen, Lars-Martin – Sørensen, Bjørn: German Film Distribution in Scandinavia during World War II. *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012, č. 3, s. 263–280.

Winkel, Roel Vande: Film Distribution in Occupied Belgium (1940–1944): German Film Politics and its Implementation by the “Corporate” Organisations and the Film Guild. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017, č. 1, 2017, s. 46–78

Witte, Karsten: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 1995.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

The logo for the National Film Archive (NFA) consists of the letters 'NFA' in a bold, black, sans-serif typeface. Above the logo is a thick, solid black horizontal bar.

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

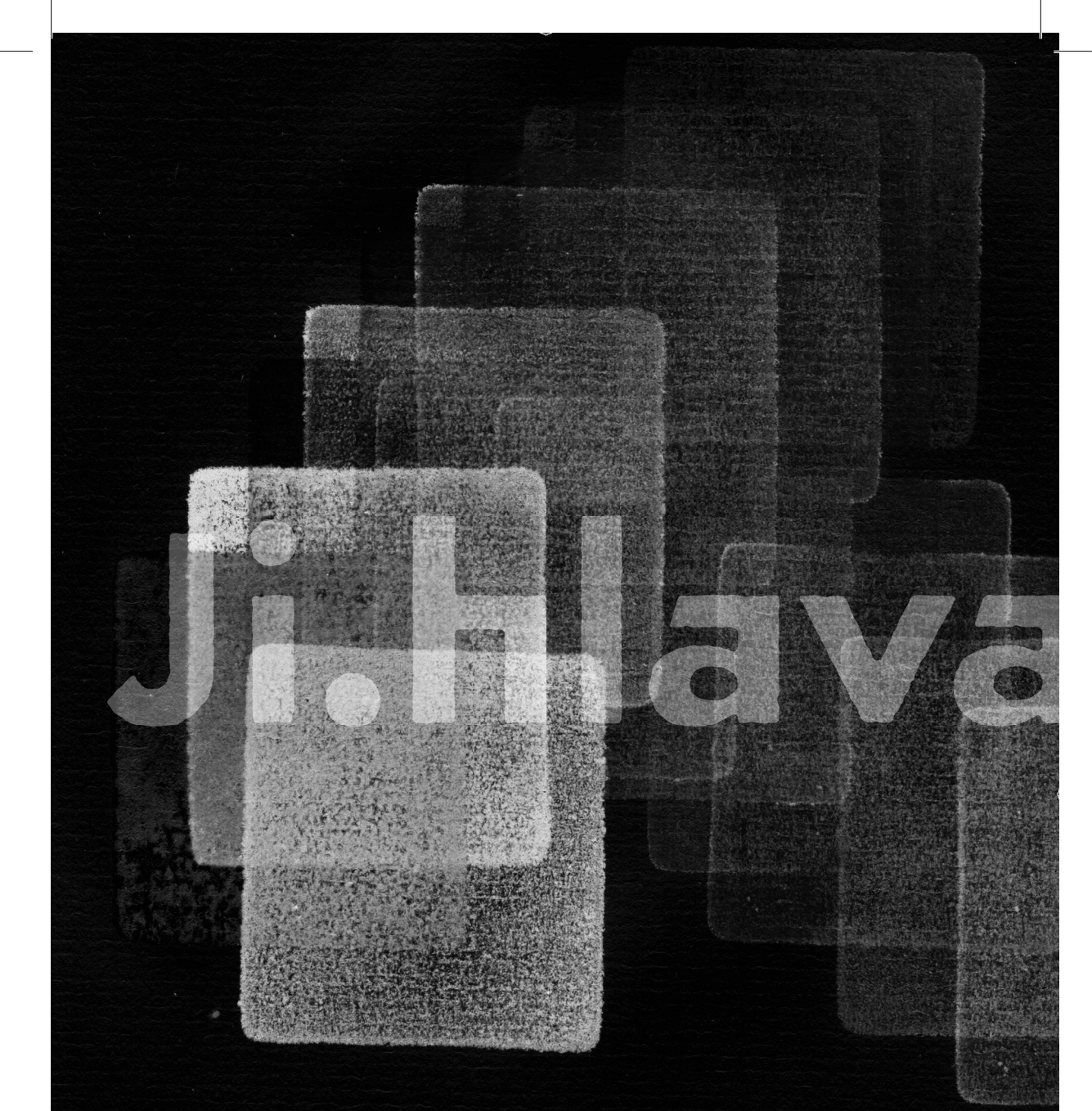
Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20

A thick, solid black horizontal bar located at the bottom of the page.



Ji.hlava

**21. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů**

**Ji.hlava International
Documentary Film Festival**

**24. ——— 29. 10. 2017
www.ji-hlava.cz**

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2017

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz.
Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového
archivu a České společnosti pro filmová studia. /
Iluminace is a publishing venue of the National Film
Archive and the Czech Society for Film Studies.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v září 2017. /

The manuscript was submitted in September 2017.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel
získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993*
v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11,
110 01 Praha 1; e-mail: tomas.fojtik@nfa.cz,
telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, produkční oddělení –
odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: tomas.fojtik@nfa.cz,
tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco.
/ Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv