

Články

EVROPSKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL

Anne Jäckelová

Kapitola 2: Vývoj a výrobní zázemí filmové produkce

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

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

Výrobní postupy v evropském filmovém průmyslu

Zaměstnanost a heterogenní uspořádání oboru

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

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

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

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

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

Náklady na pracovní sílu a výrobní postupy

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

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

3) CNC Info 2000, č. 276 (květen), s. 78; viz také Françoise Benhamou, *Les industries culturelles et l'emploi*. Brussel : European Commission 1997; Xavier Grefe, *La contribution du secteur culturel au développement de l'emploi dans l'Union européenne*. DG X, Brussel : European Commission 1997.

4) A. J. Scott, c. d., s. 18.

5) CNC Info 1997, č. 265 (květen); A. J. Scott, c. d.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Studia

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

Západní Evropa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12) Tamtéž, s. 265.

13) Tamtéž, s. 267.

14) Tamtéž, s. 261–268.

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

Střední a východní Evropa

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

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

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

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

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

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

Strategie a omezující faktory

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

Delokalizace

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

Networking

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

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

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

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

Případová studie: Venture Max

Zdalo se, že užitečným příkladem celoevropské kooperační strategie směřující ke snížení stupně nejistoty v oboru by mohla být Evropská postprodukční aliance Max (Max European Post-production Alliance), jež vznikla v roce 1999. Koncem devadesátých let byly rozsáhlejší kapacity v oblasti speciálních efektů a zpracování obrazu v Evropě dosud relativně vzácné a představovaly tehdy módní úzce specializovaný trh, na nějž několik společností usilovalo vstoupit i za cenu nákladného technického vybavení, které si musely opatřit. Projekt aliance Max zpočátku sdružil postprodukční studia ze čtveřice zemí: Německa (Das Werk), Francie (Mikros Image), Itálie (Blue Gold) a Belgie (ACE Editing Facilities). Spojením kvalifikovaných sil několika menších společností do jednoho celku projekt sledoval cíl přilákat zakázky na postprodukční práce od ambiciózních výrobců.

Tato celoevropská aliance se ovšem zároveň stala „bezprostřední výzvou pro větší servisní firmy, zejména společnosti činné v Británii a Německu, aby se samy snažily přitahovat lukrativní velké americké projekty i rozsáhlejší projekty evropské“.²¹⁾ Navíc jednotliví členové aliance nezůstávali stát na místě. Do půldruhého roku se německý partner, který získal flotaci na frankfurtské burze Neuer Markt investiční kapitál, stal nejsilnější postprodukční jednotkou v Evropě, jelikož provedl řadu akvizic v Německu, Portugalsku a Španělsku. Do konce roku 2000 už bylo Das Werk zavedené v USA a plánovalo další posilování svých pozic v Americe. Mezitím francouzská společnost Mikros tvořila aliance s dalšími francouzskými postprodukčními firmami (Monteurs' Studio a Merjithur). Případ aliance Max dokládá, jak dalece si byly postprodukční společnosti vědomy potřeby přizpůsobit se rychle se měnícímu světu a zůstat přitom konkurenceschopné. Vzestup firmy Das Werk do postavení „postprodukčního obra“ rovněž ukazuje, že ambice největších evropských hráčů se neomezovaly na Evropu, nýbrž směřovaly i k celosvětovému trhu.

Specializace a inovace

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25) Tamtéž.

Žánry

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

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

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

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

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

Autorský film

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

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

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

Vývoj a vzdělávání

Vývoj projektu

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

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

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

a uvedení na trh³⁰⁾. V porovnání s Hollywoodem nemá Evropa dosud pevně zavedenou tradici analýzy či vývoje scénáře. Martin Dale popsal zpracování námětu (*story development*) jako proces, jehož se účastní „obvykle jednotliví scenáristé s několika čtenáři“, přičemž klíčová rozhodovací kritéria jsou tu často spíše výsledkem „individuální volby než nějaké podrobné analýzy látky či trhu“.³¹⁾ V Evropě se názory na to, co spadá do fáze vývoje (*development*), různí, a to nikoli pouze podle jednotlivých teritorií, nýbrž i mezi konkrétními producenty či projekty. Tyto rozdíly brala na vědomí Evropská komise (1997), když zdůraznila, že

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

Komise dále konstatovala:

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

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

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

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

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

33) Tamtéž.

34) Aktualizováno (pozn. red.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Případová studie: Lola běží o život

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vzdělávání a odborný výcvik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Producenti a podnikatelé

Význam producentů

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

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

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

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

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

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

Případová studie: Marin Karmitz

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

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

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

55) Martin Karmitz, *Bande à part*. Paris : Bernard Grasset 1994, s. 161.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62) Tamtéž.

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

64) Tamtéž.

65) Tamtéž.

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

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

Konsolidace evropské výroby

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z á v ě r

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

69) Tamtéž, s. 160.

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

Kapitola 3: Financování výroby a koprodukční činnost

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

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

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

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

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

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

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

Soukromé zdroje financování

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

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

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

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

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

Finanční instituce

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

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

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

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

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

Návrhy na zřízení záručních fondů

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Veřejné zdroje financování

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

Formy státní podpory filmové produkce

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Francouzské pobídky v oblasti filmu a televize v 80. letech

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

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

81) Coopers & Lybrand, c. d.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Automatické a selektivní formy pomoci

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

93) Tamtéž.

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

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

96) Cit. dle anonymního soukromého rozhovoru autorky.

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

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

Konkurence a koordinace

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

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

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

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

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

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

Financování televize

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

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

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

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

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

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

produkci. Například TF1 přispěla 22 miliony francouzských franků do dvousetmilionového rozpočtu filmu v produkci Gérarda Depardieua VATEL (Roland Joffé, 2000, Francie/USA) a 33 milionů franků do stotřináctimilionového rozpočtu PRINCE Z TICHOMORÍ (Alain Corneau, 2000, Francie/Španělsko). Na druhé straně však deset z jedenadvaceti filmů, do nichž tento soukromý kanál investoval, byly režisérské debuty.

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

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

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

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

Podobná napětí a obavy panují i v jiných evropských zemích.

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

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

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

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

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

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

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

105) V roce 1998 investovala ARTE 49,7 milionů FF do jednadvaceti celovečerních filmů. Viz E. Dubet, c. d., s. 226.

106) D. Iordanova, *East Europe's Cinema Industries Since 1989*, s. 50.

107) Tamtéž.

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

Koprodukce a kofinancování

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

111) Terminologie dle českého překladu – viz online:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partnerství mezi Východem a Západem

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

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

115) D. Iordanova, *East Europe's Cinema Industries Since 1989*, s. 51.

116) Anna Franklin, *Bloc Busters*. *Screen International* 1996 (16. 2.), s. 22.

117) Tamtéž.

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

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

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

Výroba anglicky mluvených filmů

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

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

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

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

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

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

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

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

Formy evropsko-americké koprodukce a finanční spoluúčasti

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

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

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

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

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

Závěr

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

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

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

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

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

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

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

Přeložil Ivan V o m á č k a

Přeloženo z anglického originálu: Anne J ä c k e l, *European Film Industries*.
London : British Film Institute 2003, s. 18–66.

Poznámka o autorce:

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

Citované filmy:

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

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

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

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