

FILMOVÉ STUDIO: MÍSTO, PODNIK A PRACOVNÍ SVĚT

Tento tematický blok si klade otázku, čím dnes je a čím bylo v minulosti filmové studio. Filmové studio, jeden z nejstarších a zdánlivě nejjasnějších pojmů filmové praxe, prošel od druhé světové války několika hlubokými proměnami, které měly různou podobu a tempo v různých částech světa. Velká hollywoodská studia, takzvané *majors*, se v důsledku protitrustového soudního rozhodnutí ve věci *United States vs. Paramount Pictures* (1948) nejprve musela zbavit sítí premiérových kin, čímž skončila éra vertikální integrace výroby, distribuce a předvádění. Krátce nato začala ztrácet na svém monopolním postavení hlavních poskytovatelů masové zábavy v konfrontaci s proměnou diváckých preferencí a návyků, nástupem televize, sílícím postavením nezávislých výrobců a hvězd, které nyní v zastoupení mocných agentů žádaly podíly na zisku. Jestliže do té doby znamenalo studio kina + distribuci + kompletní výrobní infrastrukturu (přičemž největší ekonomický význam měla kina, nikoli výroba), od této chvíle se působnost studií postupně stále více zužovala. V současnosti jsou dílčími, nikoli největšími složkami multimedialních konglomerátů, které již nevlastní ateliérové komplexy, nezaměstnávají filmaře a herce a místo diferencovaného a rozsáhlého portfolia různě drahých projektů vyrábějí menší počet blockbusterů, z nichž největší ekonomický význam mají sequely zaměřené na teenagery, případně obchodují s filmy ze svých archivů. Přesněji řečeno, soustředí se na financování, distribuci a prodej licenčních práv, často ve spolupráci s nezávislými výrobci a finančními partnery.

Tuto proměnu studií z továren sériově vyrábějících a masově šířících desítky filmů ročně v monopolistické distributory a v clearingové banky (*clearing houses*), investující do vybraných velkoprojektů a rozdělující příjmy z nich mezi sebe a privilegované partnery, neobyčejně jasným a názorným způsobem popsal Edward Jay Epstein. Tento investigativní novinář s politologickým vzděláním sice není žádným hollywoodským insiderem, ale podařilo se mu získat důvěru několika studiových „executives“, kteří mu dali nahlédnout do skrytých obchodních a právních operací, jež drží zdánlivě nevýdělečný filmový byznys při životě. Jeho kniha *The Big Picture* (z níž vybíráme kapitolu pro tento tematický blok), která si získala příznivé ohlasy v časopisech o kulturní ekonomice, na stránkách *Variety* i mezi laickými čtenáři, může posloužit jako ideální úvod do obchodní a mocenské logiky Hollywoodu v éře konglomerátů a zároveň do současného žargonu horních pater tamní profesní komunity.

Jestliže Epstein odpovídá na otázku, co se v posledních třiceti letech stalo s hollywoodskými *majors*, další autor tohoto čísla *Illuminace*, australský filmový badatel Ben Goldsmith, mapuje aktuální vývoj globalizace výroby. Hojně diskutovaná migrace takzvaných *runaway productions*, filmových projektů utíkajících za levnějšími službami, lokacemi, pracovní silou a za finančními pobídkami, se do značné míry mění podle toho, jaké možnosti jim nabízejí studia kdekoli na světě. Studio zde ovšem znamená něco zcela jiného než v případě hollywoodských *clearing houses*: je to jednak fyzické místo, ateliérové haly s přilehlým exteriérovým pozemkem, jednak vlajková loď v komplexní síti lokální infrastruktury, která kromě studií obvykle (například i v případě Prahy) zahrnuje atraktivní a přístupné lokace, odborově neorganizovanou, levnou a flexibilní pracovní sílu, transparentně fungující poskytovatele produkčních služeb, systém finančních stimulů či daňových úlev a širší zázemí, včetně bezpečného právního rámce a turistických lákadel. Jak řekl v jednom rozhovoru bývalý ředitel Barrandova Radomír Dočekal, provoz studií je dnes podobný realitnímu byznysu: spočívá v pronájmu prostorů a poskytování doplňkových služeb. To ovšem neznamena, že by všechny destinace migrujících globálních projektů měly stejnou podobu. Právě v jejich pečlivé kategorizaci spočívá originální přínos Goldsmithova článku: zcela jiné vyhlídky na trvalý rozvoj a integraci získaných kompetencí do lokální infrastruktury mají konjunkuralistické rychlostavby na zelené louce a zcela jiné tradiční clustery filmové výroby – pokud jsou schopny reagovat na změny trhu.

Sémantické pole termínu filmové studio ovšem těmito dvěma významy – studio jako poskytovatel služeb výrobcům a studio jako distributor/clearing house – není zdaleka vyčerpáno. Studio totiž v povědomí filmařů i diváků vždy označovalo také určitý lidský svět, komunitu praktiků, která žije vlastním životem, podle specifických sociálních a kulturních zákonitostí. V tomto významu si čeští filmaři, fanoušci i historici zvykli užívat názvu Barrandov, tradiční vlajkové lodi domácí filmové výroby – byť dnes se v barrandovských halách točí hlavně reklamy, televizní pořady a zahraniční zakázkové filmy. Osudy Barrandova, jehož zakladatelé měli ve 30. letech ambici vytvořit středoevropské výrobní centrum, byly drasticky poznamenány nacistickou okupací, zestátněním kinematografie, uzavřením železné opony a následnou sérií často chaotických reorganizací a politických čistek. Znárhodňovatelé filmu se přitom ve své koncepci po válce odkazovali nejen na sovětské vzory, ale i na americký model vertikální integrace – paradoxně právě v době, kdy se začínal hroutit. Následujících 45 let pak státní film mohl vzdáleně připomínat hollywoodské *majors* klasické éry, především do doby, než kina přešla do správy národních výborů: monopolní vlastnictví kompletní výrobní a distribuční infrastruktury, stálé pracovní smlouvy s většinou pracovníků, výrobní plány, systém výrobních a tvůrčích skupin nikoli nepodobný producentským jednotkám (ve smyslu Janet Staigerové). Scenárista Štěpán Hulík, autor vynikající diplomové práce o normalizaci na Barrandově, se prostřednictvím studie o prověrkách v letech 1970–1971 pokusil rozkrýt zákulisní mocenské boje a vnější politické tlaky, které ve studiu postupně ukončily experimenty s liberalizací a decentralizací tvorby a obnovily tuhou ideologickou kontrolu. Svou sondu doplnil informačně bohatým rozhovorem s pamětníci z nejpovolnějších: dramaturgyně dětských filmů Marcela Pittermannová na Barrandově zažila vzestup nové vlny, spolupracovala s jejími předními představiteli, ale ve studiu zůstala i po prověrkách. Te-

matický blok uzavírá upravená kapitola z dizertace Alice Lovejoy, v níž si americká filmová historička klade otázku, jak výrobní systém Československého armádního filmu reagoval na liberalizaci 60. let a následnou sovětskou invazi a jak se v něm realizovaly umělecké ambice mladých filmařů. Fenomén produkce „mimo plán“ je zajímavý mimo jiné tím, jak se v něm protínají tři časové režimy: dokumentární tvorby, politických změn a rigidního plánování, které nerespektovalo tradiční temporalitu filmové výroby. Lovejoy se ve své rekonstrukci tohoto alternativního výrobního modelu nespokojí s nabízející se tezí, že Čs. armádní film fungoval jako líheň talentů nové vlny, a namísto toho jej zasazuje do kontextu vnitřního vývoje armády na pozadí obecnějších ekonomických a společensko-politických událostí kolem roku 1968.

Dvě zahraniční a dvě domácí studie, zařazené do přítomného čísla *Illuminace*, přinášejí jen dílčí ukázky ze spektra možných pohledů na filmové studio, jeho historické a geografické formy, jeho roli v současném globalizovaném mediálním průmyslu či jeho okrajové typy a alternativy. Tato problematika z větší části teprve čeká na zpracování. Ačkoli všichni znají studia jako MGM, Paramount či Fox, v českém prostředí pak Barrandov, donedávna bychom jen obtížně hledali fundované monografie o jednotlivých studiích (k výjimkám patří dvě knihy Tina Balia o United Artists a v Německu historie Ufy od Klause Kreimeiera); naopak bychom našli množství populární, obrazové a memoárové literatury. Nejspolehlivějšími průvodci nám tak budou obecněji zaměřené klasické práce o dějinách amerického filmového průmyslu Janet Staigerové, Douglase Gomeryho a Thomase Schatze, případně sociologické nebo antropologické sondy do filmařské komunity v dílech Leo Rostena a Hortense Powdermakerové. Otázky o fungování studií jako podniků, míst a komunit se tak v širším měřítku otevírají teprve v nedávné době, a to díky badatelům sousedních společenskovědních oborů jako ekonomická geografie (Allen J. Scott, Susan Christophersonová) či politická ekonomie (Janet Wasko, autorka monografie o společnosti Disney), případně zásluhou interdisciplinárních výzkumů v podoborech označovaných jako production studies (John T. Caldwell) nebo media industry studies (Alisa Perren).

P. S.