

**ČESKÁ TELEVIZE
JAKO FILMOVÝ PRODUCENT
V LETECH 1992–2002
(1. část)**

Pavel Krumpár

Od samotného vzniku televize veřejné služby v roce 1992 je diskutována role České televize ve vztahu k domácí kinematografii. V posledních letech tato diskuse nabývá na intenzitě zejména v souvislosti s novelou zákona o kinematografii, která je připravována od roku 1998 a dosud nebyla schválena. Přestože zákon o České televizi definuje povinnost televizního vysílatele veřejné služby podporovat českou kinematografii pouze vágně, sehrála Česká televize v prvních deseti letech svého působení jednu z klíčových rolí ve vývoji českého filmu. V letech 1992–2002 se Česká televize podílela na vzniku celkem 128 celovečerních filmů, v průměru každý rok podpořila přibližně 11 titulů a jen zcela výjimečně vznikl distribuční film bez kooperace s Českou televizí.

Současně však bylo České televizi nezdárka vyčítáno zneužívání jejího dominantní postavení na domácím trhu. Velmi často se tak stávala terčem kritiky ze strany nezávislých producentů, kteří se na straně jedné bez finanční i nefinanční (například výrobní kapacity nebo propagace filmu na obrazovce) podpory České televize neobešli a na straně druhé byli nuceni akceptovat její smluvní podmínky. Mezi nejproblematictější požadavky České televize patřilo například získání licence k televiznímu vysílání na dobu autorskoprávní ochrany bez patřičného ocenění této licence.

Především tlak nezávislých producentů, ale také nástup komerčních televizních stanic na našem území či ekonomická stabilita České televize, patřily k faktorům ovlivňujícím strategii televize veřejné služby v oblasti výroby celovečerních distribučních filmů. Tato strategie se tak přirozeně v průběhu prvních deseti let proměňovala a přizpůsobovala novým podmínkám.

Můj příspěvek bude hledat odpověď na otázku, jakou strategii zvolila Česká televize v prvním desetiletí své existence v oblasti podpory české kinematografie a jak tato strategie korespondovala s posláním a povinnostmi média veřejné služby v České republice. Ohraničení rokem 2002 jsem zvolil záměrně, neboť v uvedeném období Česká televize ukončila přechod od producentského k redakčnímu systému práce. Producentský systém tvořil základ organizační struktury České televize od jejího vzniku v roce 1992 až do roku 2002 a byl koncipován na principu silných producentů, kteří měli garantovat podporu tvořivosti zaměstnanců. Značná svoboda v rozhodování a silné pravomoci daly vyniknout takovým producentským osobnostem, jako jsou Čestmír Kopecký, Pavel Boro-

van, Alice Nemanská, Helena Slavíková či Jan Otčenášek. Symbolicky právě z důvodu změny systému odchází z České televize před rokem 2002 například Čestmír Kopecký.¹⁾

V rozmezí let 1992–2002 Česká televize nezveřejnila ve vztahu k národní kinematografii žádnou oficiální strategii, která by byla v tomto období naplňována a zároveň by se stala vodítkem pro aktivity nezávislých producentů. Dlouhodobé tendence média veřejné služby lze tedy vyvozovat pouze z interních materiálů České televize, z rozhovorů s tehdejšími zaměstnanci a především z detailního rozboru podpořených projektů.

S ohledem na výše uvedené jsem zaměřil svou pozornost především na výzkum unikátních primárních pramenů. Mezi ně řadím především interní předpisy, programové plány, zápisy z porad či koprodukční smlouvy uzavřené v letech 1992–2002, které doplňují informacemi z ročenek České televize.²⁾ Konkrétní data o jednotlivých pořadech jsem získal z interního informačního systému České televize PROVYS, který obsahuje detailní informace o pořadech připravených k vysílání (délka pořadu, seznam tvůrců, žánrové zařazení, autorská práva atd.). Primární písemné prameny jsem dále konfrontoval s osobními zkušenostmi přímých aktérů dění v jednotlivých obdobích a s jejich výroky do médií. Strukturované rozhovory jsem vedl především se zaměstnanci České televize, kteří se v jednotlivých letech podíleli na rozhodování o produkci distribučních filmů. Z důvodu zachování vyváženosti mé práce jsem oslovil rovněž zástupce nezávislého sektoru, především pak členy Asociace producentů v audiovizí.

Česká televize v kontextu organizační, výrobní a ekonomické situace české kinematografie po roce 1989

Význam České televize pro českou kinematografii po roce 1992 nelze hodnotit bez zařazení její činnosti do širšího kontextu, který se začal vytvářet v návaznosti na systémové a legislativní změny po roce 1989. Český filmový průmysl byl v 90. letech minulého století nucen přizpůsobit svou strukturu i fungování ekonomické transformaci země a soudobému stavu evropského a amerického filmového průmyslu. Pád komunistického režimu v listopadu 1989 přinesl filmové tvorbě na straně jedné dlouho očekávanou svobodu a nezávislost, ale na straně druhé zcela nové výrobní podmínky, které řadu tvůrců i producentů zaskočily.

Nelze se divit, že po letech ve službách politického režimu se v 90. letech český film vydává zcela opačnou cestou. Po radikální změně ekonomického a politického systému nahrazuje centrální řízení a státní financování tržní hospodářství. Po bezprostředních personálních změnách přicházejí také první změny v organizační struktuře. 31. prosince 1990 bylo zrušeno Ústřední ředitelství československého filmu, které bylo v minulosti centrálním řídicím orgánem, a od 1. ledna 1991 přebírá faktickou odpovědnost za kinematografii Ministerstvo kultury České republiky.

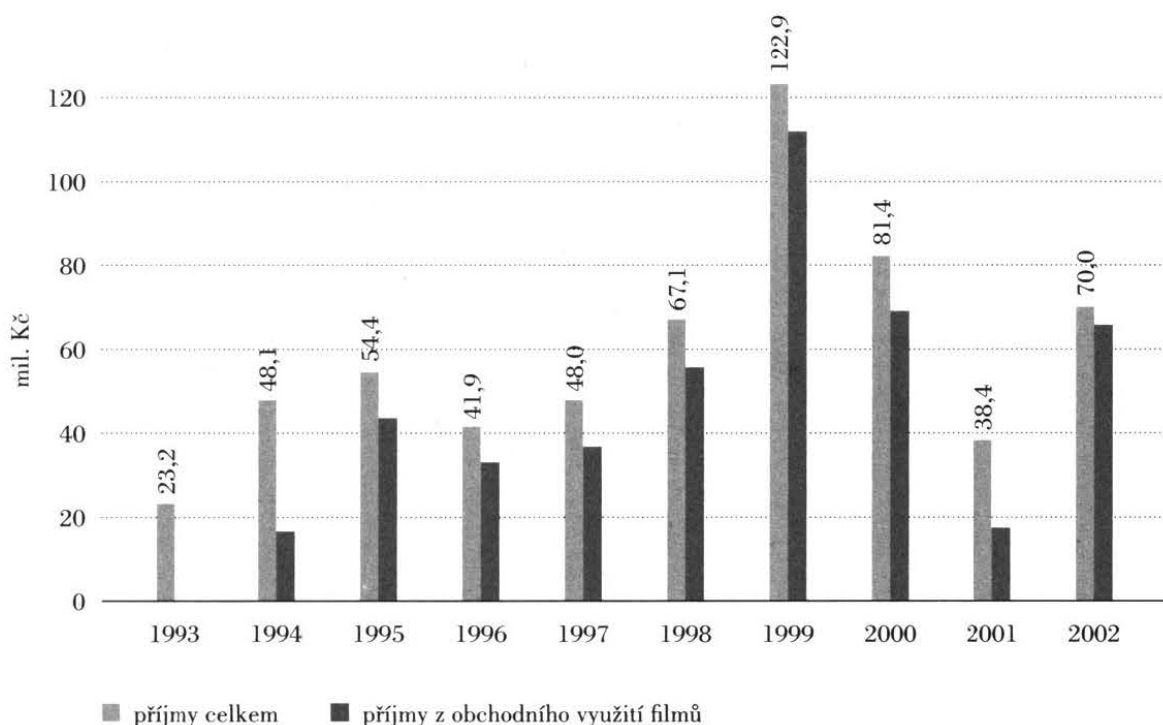
1) Srov. Jan M ü l l e r, Klíčový producent opouští Kavčí hory. *Lidové noviny*, 29. 3. 1999, s. 18.

2) V době vzniku této práce jsem měl přístup k interním dokumentům České televize z pozice zaměstnance České televize a člena nejužšího vedení organizace. V letech 2006–2009 jsem působil nejprve ve funkci obchodního ředitele a poté ve funkci ředitele pro strategický rozvoj České televize.

Mezi základní pilíře české kinematografie po roce 1989 patří především stát formou Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, společnost AB Barrandov, početná skupina nezávislých producentů a v neposlední řadě právě Česká televize. Hybnou silou nových projektů se nejčastěji stávají nezávislí producenti, kteří jsou nuceni hledat koproducenty mezi silnými a etablovanými společnostmi typu České televize nebo AB Barrandova. Vedle Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie lze získat finanční podporu také z fondů Evropské unie nebo z komerčního sektoru. Investice ze soukromých zdrojů je však zpravidla podmíněna návratností vložených prostředků, která je na českém trhu s velmi omezenou diváckou základnou obtížně dosažitelná. Jazyková bariéra navíc komplikuje uplatnění tuzemské tvorby v zahraničí, a tak se výnosy českých filmů generují téměř výhradně z domácí distribuce v kinech a z prodeje práv tuzemským televizím.

Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (Fond), který vznikl k datu 1. července 1992 na základě zákona České národní rady číslo 241/1992 Sb., je spravován Ministerstvem kultury České republiky. Nejvýznamnější položkou v rozpočtu Fondu jsou příjmy z obchodního využití starších filmových děl. Od svého vzniku do roku 2001 přijala Rada Fondu celkem 1 115 žádostí, podpořila 477 projektů a rozdělila celkem 468 mil. Kč.³⁾

Graf č. 1. Příjmy Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie v letech 1993–2002.⁴⁾



3) Srov. Hana T o m á š k o v á, Státní podpora české kinematografie. Online: <<http://www.europeum.org/dispatch.php?aid=401>>, [cit. 14. 3. 2010].

4) Česká filmová komora, *Návrh systému státní podpory české kinematografie*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky 2003, s. 10.

Graf potvrzuje strategický význam příjmů z obchodního využití starších filmových děl z hlediska celkových příjmů Fondu a jeho možností podpory české kinematografie. Po roce 1994, kdy zahájila své vysílání TV Nova, tvoří tyto příjmy, s výjimkou roku 2001, vždy více než sedmdesát procent všech příjmů Fondu.

Filmové studio Barrandov (FSB), od něhož řada tvůrců očekávala, že zůstane hlavním výrobcem českého filmu i po roce 1989, sehrálo stěžejní roli pouze bezprostředně po roce 1989. V roce 1990 a částečně také v roce 1991 se výroba českých filmů odvíjela právě od plánů výroby FSB, které pocházely ještě z roku 1989. V roce 1990 byl realizován téměř celý dramaturgický plán studia čítající na tři desítky titulů. K redukci výroby dochází až v roce 1991, kdy provoz FSB negativně ovlivnilo rozhodnutí Ministerstva financí České republiky z roku 1990. Toto rozhodnutí zrušilo veškeré fondy a dotace hospodářským podnikům, a tedy i Barrandovu jako výrobně-hospodářské jednotce. Studio se tak poprvé od roku 1945 ocitlo bez státem garantované dotace a bylo nuceno přistoupit k zásadním změnám.

FSB se v první polovině 90. let proměnilo z aktivního producenta českých filmů v servisní organizaci nabízející služby typu pronájmu ateliérových hal, dabování či nahrávání hudby. S tím souvisela také reorganizace studia, jejíž součástí byla redukce počtu zaměstnanců. Z přibližně 2 400 pracovníků v roce 1990 jich bylo v následujícím období propuštěno na 1 700.⁵⁾ Řada režisérů, scenáristů, dramaturgů a zástupců různých odborných řemesel (osvětlovači, rekvizitáři, maskéři ad.) se tak ze dne na den ocitla na volné noze a musela prokázat svou životaschopnost i v nových podmínkách.

Nová strategie vedení studia znamenala ve svém důsledku minimalizaci aktivit v oblasti výroby distribučních filmů. Společnost AB Barrandov, na rozdíl od České televize, nevyráběla po roce 1992 žádné filmy výhradně ve své vlastní produkci. Vždy pouze spolupracovala s dalšími výrobci, čímž snižovala riziko případného ekonomického neúspěchu. Postupný pokles koprodukčních filmů, do nichž Barrandov finančně v letech 1992–2002 vstupoval, předznamenává nástup televize veřejné služby do pozice významného partnera a podporovatele českého filmu.

Televize veřejné služby byla v prvním desetiletí své existence nepochybně klíčovým partnerem českého filmu. Pomineme-li první dva roky od jejího vzniku, kdy hledala svou identitu v nových podmínkách a musela definovat i svůj vztah k české kinematografii, vstupovala Česká televize každoročně vždy minimálně do poloviny všech aktuálně vyráběných distribučních filmů. Stala se tak koproducentem či producentem více než 50 % realizovaných projektů (přesně 64 %), což v celkovém úhrnu představuje 107 podpořených filmů do roku 2001. Naproti tomu bez přispění České televize vzniklo v uvedeném desetiletí pouze šedesát titulů.

Česká televize se podílela na vzniku distribučních filmů takzvaným externím a interním plněním. Externím plněním je zde míněn finanční vklad, který se pohyboval v rozmezí od jednoho do šesti miliónů korun. Interní plnění naproti tomu představují vlastní kapa-

5) Celkem 650 z tvůrčích profesí, ostatní z administrativy. Viz Andrej H a l a d a, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1997, s. 20; Martin Š v o m a, Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 157.

city České televize, které jsou uvolňovány pro potřeby výroby daného filmu. Do této kategorie řadíme například osvětlovací techniku, kostýmy, ateliéry, postprodukční pracoviště a řadu dalších. Interní plnění je poskytováno v obdobné výši jako plnění externí. Zatímco cílem České televize bylo maximalizovat zapojení interních kapacit České televize do připravovaných projektů, ze strany nezávislých producentů byla jejich praktická využitelnost při natáčení často zpochybňována.⁶⁾ Česká televize se po součtu svých vkladů podílela na vzniku jednoho distribučního filmu v letech 1992–2002 částkou v přibližné výši pět až deset miliónů korun.

Z dlouhodobého hlediska se Česká televize zavázala k investicím do české kinematografie v přibližné výši 100 miliónů korun za rok. Vzhledem k tomu, že relevantní informace o celkové výši vkladů České televize do filmových projektů v jednotlivých letech poslední dekády minulého století nejsou dostupné, mohu toto tvrzení verifikovat pouze na základě statistických přehledů České televize z let 2004–2009.⁷⁾ V letech 2004–2009 investovala Česká televize do české kinematografie celkem 539 miliónů korun, přičemž nejvíce prostředků bylo uvolněno v roce 2005 (127 miliónů Kč) a nejméně v roce 2004 (52 miliónů). V průměru tak Česká televize investovala do národní kinematografie každý rok necelých 90 miliónů korun. Z celkové investované částky tvořily externí náklady 309 miliónů korun (57,4 %) a interní náklady 230 miliónů korun (42,6 %). Pro potřeby analýzy let 1992–2002 je nutné zmínit, že celková investice České televize do české kinematografie postupně narůstala, tzn. vklad v roce 1992 byl oproti roku 2002 nižší. Velmi obecně lze dále konstatovat, že Česká televize v průměru investuje do české kinematografie 100 miliónů korun ročně,⁸⁾ přičemž 50 miliónů tvoří finanční vklad a 50 miliónů věcné plnění. Faktická výše věcného plnění je však ze strany nezávislých producentů často zpochybňována. Hlavním argumentem je zde neúměrné zatížení interních cen provozní režii České televize, které způsobuje nekonkurenceschopnost těchto cen z hlediska volného trhu. Česká televize však po řadu let tento argument nezávislých producentů odmítala akceptovat.

Nejméně projektů podpořila Česká televize v roce 1992, kdy vstoupila pouze do jedné filmové koprodukce. V tomto roce však bylo uvedeno na území České republiky do kin pouze šest nových filmů. Naopak nejvíce premiér zaznamenala v letech 1997 a 2000, kdy se podílela na celkem 16 premiérově uvedených snímcích. V průměru Česká televize podpořila v prvním desetiletí své existence 11 filmů za rok (přesně 10,7).

V procentuelním vyjádření stoupá podíl České televize na výrobě distribučních filmů v České republice ze 17 % v roce 1992 až na 80 % v roce 1997. Vrchol pak přichází v roce 2000, kdy po mírném poklesu v letech 1998 a 1999 podpořila Česká televize celých 84 % všech filmových projektů, které v daném roce na našem území vznikly.

Porovnání s ostatními (komerčními) televizními vysílateli na našem území vychází jednoznačně ve prospěch České televize. Zatímco TV Nova ojedinele do výroby distribu-

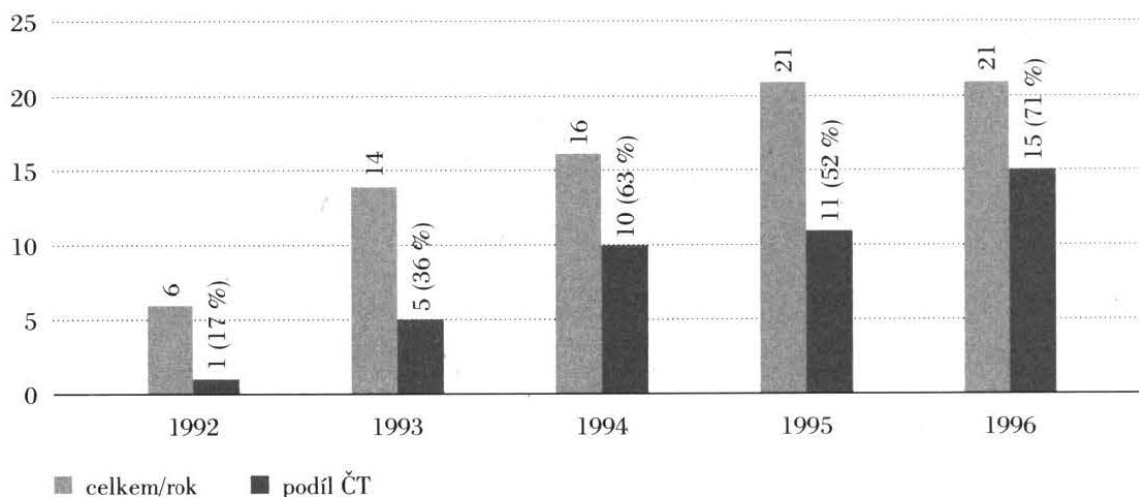
6) Detailněji se problematice interního plnění České televize věnuji v kapitole Česká televize coby producent českých filmů, která bude zveřejněna ve druhé části této studie.

7) Data zpracoval a prezentoval úsek ředitele výroby České televize v roce 2009.

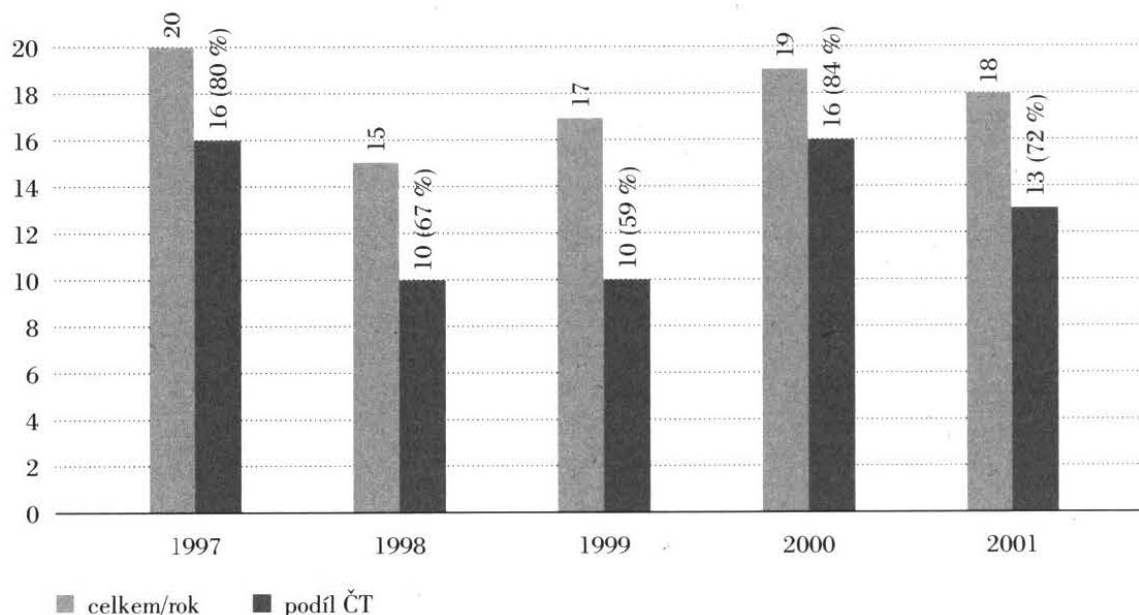
8) Sto miliónů korun představuje nepsanou interní hranici České televize pro vstup do distribučních filmových projektů během jednoho kalendářního roku. Tento limit však může být na základě rozhodnutí vedení organizace libovolně korigován.

ních filmů vstupovala,⁹⁾ Prima TV do konce roku 2002 žádnou aktivitu na tomto poli nevyvinula. V České televizi se navíc jedná o tvorbu systematickou a dramaturgicky konceptní.

Graf č. 2. Vývoj podílu koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1992–1996.¹⁰⁾



Graf č. 3. Vývoj podílu koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1997–2001.¹¹⁾

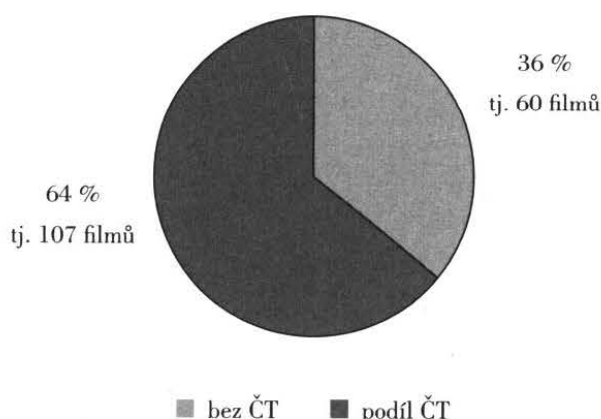


9) TV Nova se podílela na vzniku českých filmů jako producent, koproducent či formou předkupu televizních vysílacích práv. Přispěla tak mimo jiné ke vzniku filmů ŠAKALÍ LÉTA (1993), VÁLKA BAREV (1995), Z PEKLA ŠTĚSTÍ (1998) nebo KAMENÁK 1, 2 a 3 (2002–2004).

10) Zdroj: Asociace producentů v audiovizí, *České filmy, katalog 1991–2001*. Praha: Asociace producentů v audiovizí 2002.

11) Tamtéž.

Graf č. 4. Podíl koprodukčních filmů ČT na všech premiérově uvedených filmech v ČR v letech 1992–2001.¹²⁾



Tabulka č. 1. Koprodukční filmy ČT – zdrojová data.¹³⁾

Rok uvedení filmů do kin	Celkem premiérově uvedeno filmů v ČR	Počet koprodukcí ČT	Podíl koprodukčních filmů ČT na všech uvedených filmech
1992	6	1	17 %
1993	14	5	36 %
1994	16	10	63 %
1995	21	11	52 %
1996	21	15	71 %
1997	20	16	80 %
1998	15	10	67 %
1999	17	10	59 %
2000	19	16	84 %
2001	18	13	72 %
CELKEM	167	107	64 %

Legislativní rámec podpory kinematografie v České republice s akcentem na povinnosti média veřejné služby

Stěžejní legislativní normou pro českou kinematografii byl i po roce 1989 dekret prezidenta republiky číslo 50/1945 ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu. Tímto dekretem prezidenta Beneše byl na výrobu, distribuci, dovoz, vývoz i veřejné promítání filmů uvalen státní monopol. Státní monopol v oblasti filmu byl zrušen až k datu 15. října 1993 zákonem číslo 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a ar-

12) Tamtéž.

13) Tamtéž.

chivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů. Hlavním cílem tohoto zákona, který nabyl účinnosti dne 11. listopadu 1993, bylo zrušit již nevyhovující znění dekretu číslo 50/1945 a umožnit privatizaci majetku Československého státního filmu. Podporu kinematografie zákon neřeší, pouze definuje podnikání v audiovizuální oblasti. Českou televizi zákon zmiňuje pouze okrajově. Na audiovizuální díla vyrobená Českou televizí, která jsou určena pouze pro šíření televizním vysíláním, se například nevztahuje nabídková povinnost ve vztahu k Národnímu filmovému archivu podle paragrafu sedm. Zákon rovněž striktně odděluje povinnosti související s produkcí a šířením audiovizuálního díla určeného pro kinodistribuci od povinností vztahujících se k televiznímu vysílání.

Období od roku 1991 do přijetí zákona číslo 273/1993 lze nazvat obdobím transformace, privatizace a hledání cest ve zcela nových podmínkách. V nevyjasněném legislativním prostředí zřídilo Ministerstvo kultury České republiky grantovou komisi, která působila od srpna 1991 do března 1992.¹⁴⁾ Grantová komise v tomto období uvolnila na nové a rozpracované filmové projekty přibližně sto miliónů korun ze zrušeného fondu kinematografie.

Rozhodující význam z hlediska podpory národní kinematografie po roce 1989 má zákon číslo 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Zákon České národní rady ze dne 14. dubna 1992 zřizuje Fond v gesci Ministerstva kultury České republiky, přičemž odpovědnost za hospodaření s prostředky Fondu má přímo ministr kultury. Rozhodovací pravomoci má Rada fondu, která je složena z maximálně třinácti členů. Členy Rady volila na tři roky Česká národní rada z řad významných osobností kultury. Rada rozhoduje o způsobu a výši čerpání prostředků Fondu.¹⁵⁾ Českou televizi ani její povinnosti či možnosti ve vztahu k Fondu zákon neřeší. Na rozdíl od řady evropských zemí neexistovala v letech 1992–2002 mezi Fondem a Českou televizí žádná forma spolupráce a obě instituce fungovaly odděleně.

Zatímco výše uvedené právní normy obsahují zcela konkrétní postupy a systémy podpory národní kinematografie, zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi, který řeší povinnosti média veřejné služby, zmiňuje tuto problematiku pouze velmi okrajově bez jakékoli bližší specifikace. Z toho lze odvodit, že pohnutky České televize zásadním způsobem podporovat národní kinematografii ve sledovaném období byly jiné než legislativní. Tuto tezi potvrzují rovněž slova tehdejšího generálního ředitele České televize Iva Mathého:

Česká televize byla povinována podílet se na národní kinematografii až od roku 2001. Do té doby se jednalo pouze o rozhodnutí odpovědných pracovníků České televize, kteří považovali spojení České televize s národní kinematografií za logické a přínosné pro obě strany. Česká televize získávala spojením s českým filmem především atraktivní pořady do svého vysílání za velmi příznivých ekonomických i obchodních podmínek.¹⁶⁾

14) K 1. červenci 1992 vzniká na základě zákona České národní rady číslo 241/1992 Sb. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie.

15) Zákon zmiňuje celkem čtrnáct různých finančních zdrojů Fondu.

16) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

Zákon číslo 483/1991 Sb. ze dne 7. listopadu 1991 v původním znění z roku 1991 pouze v paragrafu dva říká, že Česká televize poskytuje službu veřejnosti tvorbou a šířením televizních programů a že jejím posláním je mimo jiné rozvíjet kulturní identitu českého národa. Žádný konkrétnější závazek České televize ve vztahu k české kinematografii v tomto znění zákona obsažen není. Na druhou stranu Rada České televize, která dohlíží na činnost České televize, hned od počátku spojovala podporu kinematografie právě s povinnostmi České televize rozvíjet kulturní identitu českého národa. V ročence České televize z roku 1998 předseda Rady České televize Jan Jirák konkrétně uvedl: „Rada České televize je toho názoru, že podporou kinematografie Česká televize významně přispívá k rozvíjení kulturní identity české společnosti, jak jí ukládá zákon.“¹⁷⁾

K upřesnění hlavních úkolů veřejné služby v oblasti televizního vysílání dochází až v roce 2001 v rámci zákona číslo 39 ze dne 23. ledna 2001, kterým se mění zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi. Mezi hlavní úkoly České televize se dle této novelizace řadí mimo jiné v paragrafu dva písmene e) také výroba a vysílání uměleckých a dramatických pořadů. Jediný zcela konkrétní závazek pak vyplývá z paragrafu tři, který v prvním odstavci blíže specifikuje, čím Česká televize naplňuje veřejnou službu v oblasti televizního vysílání. Mezi dvanáct povinností spadá i písmeno e) (později se mění na písmeno g), podle něhož Česká televize naplňuje veřejnou službu tím, že podporuje českou filmovou tvorbu. Zákon však již dále neříká, v jakém objemu, jakou formou či jaký segment filmové tvorby má Česká televize podporovat. Na plnění této i dalších zákonných povinností dohlíží Rada České televize, která však k tomuto bodu zákona nevydala žádné doporučení ani nevyjádřila konkrétní výhrady, které by se odrazily v přístupu České televize. Záleželo tedy pouze na vedení České televize, jakým způsobem k plnění zákona ve vztahu k české kinematografii přistoupí.

V evropském kontextu není situace České republiky nikterak ojedinělá. Povinnosti evropských televizních vysílatelů ve vztahu k národním kinematografiím jsou především:

- a) předepsány v zákonech či dalších závazných normách (například ve Francii, Řecku, Itálii, Španělsku a Belgii),
- b) důsledkem administrativních rozhodnutí, nejčastěji činěných v průběhu procesu udělování vysílací licence (například ve Švýcarsku),
- c) výsledkem dvou či vícestranných smluv, zpravidla uzavíraných mezi vysílatelem a odpovědnou státní institucí typu fondu na podporu a rozvoj kinematografie nebo filmového institutu (například v Dánsku, Německu či Švédsku),
- d) důsledkem dobrovolných opatření televizních vysílatelů (mimo jiné ve Velké Británii a v Estonsku).

Ve většině případů se však jedná o kombinaci dvou či více z výše uvedených možností. Nejinak je tomu i v České republice. Pro Českou televizi je charakteristická kombinace zákonné povinnosti (písmeno a) s dobrovolným opatřením (písmeno d).

17) Marcel K a b á t – Jitka S a t u r k o v á (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 179.

Právě zákony a dekrety představují nejčastější formu úpravy investičních povinností televizních vysílatelů v Evropě. Tyto povinnosti se stávají zpravidla součástí „vysílacích“ zákonů nebo zákonů „veřejnoprávních“, které upravují působnost média veřejné služby. Na rozdíl od České republiky však existují ve většině zemí Evropy normy upravující jak povinnosti veřejných, tak i soukromých vysílatelů. Výjimkou je spolu s Českou republikou například Holandsko, které rovněž upravuje povinnosti výhradně pro vysílatele veřejné služby. Vedení Filmového a televizního svazu v čele s Janem Krausem iniciovalo v roce 2002 změnu audiovizuálního zákona tak, aby komerční televize musely odevzdávat určité procento z příjmů z reklamy na filmovou tvorbu. Tato iniciativa však nebyla úspěšná.

Dobrovolné závazky vůči kinematografii přijímají především televize veřejné služby. Plněním svých dobrovolných závazků tak vysílatel ze zákona dokazuje naplňování poslání veřejné služby v dané zemi. Podobné závazky veřejných vysílatelů v Irsku, Estonsku či Velké Británii slouží jako důkaz úzkého vztahu mezi posláním média veřejné služby a investiční podporou kinematografie. Tento přístup je uplatňován rovněž v České republice, kde právě deklarovaná podpora národní kinematografie často slouží České televizi při obhajobě její existence a stává se tak podstatnou součástí poslání média veřejné služby v naší zemi.

Více odlišností než mezi předpisy nalezneme ve formách praktického naplňování investičních povinností jednotlivými evropskými vysílateli. Primárně se tyto povinnosti dají rozdělit na přímé a nepřímé. Obě kategorie se však často různými způsoby překrývají.

a) Formy přímé podpory zahrnují:

- vlastní televizní produkce,
- koprodukce,
- přímé financování.

b) Formy nepřímé podpory zahrnují:

- platby do fondů,
- platby do distribučních fondů,
- aktivní účast v institucích podílejících se na financování kinematografie,
- daně (státem použité ve prospěch filmové tvorby),
- poplatky (státem použité ve prospěch filmové tvorby),
- mediální služby (například vysílací čas a publicita),
- věcné plnění (interní kapacity atd.),
- zpřístupnění archivů a archiválií,
- odkup práv (včetně předprodeje, tzv. pre-sales).

Objem investice daného vysílatele se vypočítává různými způsoby. Nejčastěji jako podíl z reklamních výnosů, podíl z dalších příjmů (například ze zisku z prodeje práv či ze státní podpory), poměrná část výrobního rozpočtu, poměrná část celkového ročního rozpočtu televize, poměrná část ze zisku, poměrná část součtu vysílacích poplatků nebo jako poměrná část licenčního poplatku.

Bez ohledu na formu podpory nebo způsob výpočtu její výše je ekonomický význam in-

vestičních povinností televizních vysílatelů pro evropskou filmovou výrobu zcela mimořádný. Nepřímé platby provozovatelů televizí do fondů či jiných institucí tvoří jednu třetinu veškeré finanční podpory poskytnuté evropskému filmu. V tomto ohledu není Česká republika žádnou výjimkou a podpora České televize, přestože není blíže specifikována v národní legislativě, se stává jedním z pilířů domácí kinematografie.

Pravomoc a odpovědnost za filmovou tvorbu v rámci organizační struktury České televize v letech 1992–2002

Organizační struktura České televize prošla v letech 1992–2002 celou řadou proměn, které měly zásadní vliv rovněž na filmovou tvorbu České televize. Tento proces byl završen v roce 2002 přechodem od producentského k redakčnímu systému práce.

V čele České televize stojí generální ředitel, který zodpovídá za chod celé organizace a je také jejím statutárním zástupcem. Z logiky věci tedy zodpovídá i za filmovou tvorbu a výběr látek. V praxi však do této oblasti zasahuje pouze v ojedinělých případech a veškerou zodpovědnost přenáší na své podřízené pracovníky. Toto pravidlo bylo do značné míry relativizováno v letech 1993–1998, kdy stál v čele České televize Ivo Mathé. Mathé centralizoval do svých rukou řadu pravomocí, ale jak sám uvedl při osobním rozhovoru, do koprodukčních filmů obvykle nezasahoval.

Specifické postavení má Rada České televize, jejímž prostřednictvím se uplatňuje právo veřejnosti na kontrolu činnosti České televize. Rada České televize mimo jiné schvaluje podle zákona dlouhodobé plány programového rozvoje a dohlíží na plnění úkolů veřejné služby v oblasti televizního vysílání a za tím účelem vydává stanoviska a doporučení týkající se programové nabídky. V této souvislosti je také oprávněna vyjadřovat se k otázkám podpory české kinematografie. Rada rovněž zasahuje do obsazování klíčových pozic. Přestože má ze zákona možnost jmenovat a odvolávat pouze generálního ředitele a na jeho návrh také ředitele televizních studií České televize, v praxi ovlivňuje svými výroky i ostatní oblasti, včetně programu. Kupříkladu 24. listopadu 1999 Rada České televize podrobila na svém jednání kritice generálního ředitele České televize Jakuba Puchalského a vyzvala ho, aby přijal opatření k řádnému obsazení funkce programového ředitele. Na základě tohoto tlaku pak rezignoval pověřený ředitel programu Gordon Lovitt.

Vedle oficiálních výstupů z jednání Rady České televize uplatňují jednotliví radní svůj vliv na Českou televizi také formou neoficiálních doporučení či výroků, které jsou následně zveřejněny v médiích. Jedním z posledních medializovaných případů je výměna režiséra Jiřího Stracha za Jaroslava Brabce v připravovaném filmu o Janu Husovi na základě údajné intervence televizní radní Heleny Fibingerové u generálního ředitele České televize Jiřího Janečka. Prostřednictvím členů Rady České televize, které volí a odvolává Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky, se projevuje v České televizi také politický tlak. Radní nezřídka tlumočí názory politiků a prosazují jejich postoje v rámci svého působení v České televizi. V tomto případě však hovoříme o vlivu nepřímém, který lze jen velmi obtížně zdokumentovat, a proto se v následující části mé práce zaměřím výhradně na oficiální strukturu České televize.

Vedoucími zaměstnanci zodpovědnými za filmovou tvorbu v přímé podřízenosti generálního ředitele České televize byli v letech 1992–2002 především ředitel programu, ředitel Televizního studia Brno, ředitel Televizního studia Ostrava a šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů v České televizi v Praze. Tato struktura se v praktickém chodu instituce projevovala ve vztahu k českému filmu například následujícím způsobem: 1) generální ředitel označil podporu distribučních filmů za jednu z programových priorit České televize v rámci interní strategie, 2) ředitel programu tuto prioritu zohlednil při přípravě vysílacího schématu (tj. vytvořil vysílací okno pro původní dramatickou tvorbu), 3) šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů České televize v Praze (PCUP) či ředitelé televizních studií v součinnosti s hlavními producenty televizních studií pak měli za úkol naplnit toto vysílací okno vhodnými pořady.¹⁸⁾

Tabulka č. 2. Osoby odpovědné za distribuční filmy v ČT v jednotlivých letech (vždy k 31. 12.).¹⁹⁾

	Generální ředitel	Ředitel programu	Ředitel TS Brno	Ředitel TS Ostrava	Šéfproducent PCUP
1992	Jiří Kantůrek	Jiří Pittermann	Věra Mikulášková (do 1. 8.) Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín
1993	Ivo Mathé	Jiří Pittermann	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín
1994	Ivo Mathé	Jiří Pittermann	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín
1995	Ivo Mathé	Jiří Pittermann	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín
1996	Ivo Mathé	Jiří Pittermann	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín
1997	Ivo Mathé	Jiří Pittermann (do 6. 10.) Anna Vášová	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jiří Balvín (do 31. 7.) Karel Kochman
1998	Jakub Puchalský	Martin Bezouška	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Čestmír Kopecký
1999	Jakub Puchalský	Martin Bezouška (do 13. 6.) Gordon Lovitt	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jaroslav Kučera
2000	Dušan Chmelíček	Václav Čapek	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Jaroslav Kučera
2001	Jiří Balvín	Petr Koliha	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec	Karel Kochman
2002	Jiří Balvín (do 28. 11.) Petr Klimeš	Petr Koliha (do 28. 11.) Markéta Luhanová	Zdeněk Drahoš	Miloslav Petronec (do 28. 2.) Ilja Racek	Petr Erben (do 15. 1.) Pavel Borovan (do 30. 4.) Jaroslav Kučera

Z přehledu osob odpovědných za distribuční filmy v České televizi ve sledovaném období je patrná personální stabilita do roku 1997, způsobená dlouholetým setrváním Iva Ma-

18) Vedle premiérových distribučních filmů našly své uplatnění v tomto vysílacím okně také filmy archivní a televizní.

19) Zdroj: interní evidence nástupů a odchodů zaměstnanců České televize vedená Personálním útvarem České televize.

thého ve funkci generálního ředitele. Po nástupu Jakuba Puchalského v roce 1998 dochází k četným změnám nejen na pozici generálního ředitele, ale také na klíčových postech ředitele programu (celkem pět ředitelů do konce roku 2002) a šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze (celkem pět personálních změn). I přes relativní personální stabilitu v televizních studiích České televize Brno a Ostrava se změny ve vedení organizace nepřímo dotýkají i regionálních studií. Mění se programové zadání a především strategie pro oblast výroby koprodukčních distribučních filmů.

Základní pravomoci a odpovědnosti jednotlivých vedoucích zaměstnanců a organizačních celků v přímé podřízenosti generálního ředitele České televize byly ve vztahu k českým distribučním filmům následující.

ŘEDITEL PROGRAMU

Ředitel programu, který je v hierarchii zaměstnanců České televize na prvním stupni řízení, odpovídá především za koncepci programu České televize, za vysílací schéma, za skladbu programu a odbavení pořadů na okruzích ČT1 a ČT2, za zpracování a vyhodnocení všech údajů a informací o odvysílaném programu, za vysílání teletextu, za vytváření, udržování a využívání archivu a programových fondů a za vizuální prezentaci České televize. V přímé podřízenosti ředitele programu bylo dále oddělení dramaturgie programu, které zodpovídalo za vytváření dramaturgické koncepce jednotlivých programových oblastí a za její koordinaci v tvorbě tvůrčích skupin České televize v Praze, Televizního studia Brno a Televizního studia Ostrava. Vedoucím tohoto oddělení byl vedoucí dramaturg na třetím stupni řízení.

K zásadní změně došlo v roce 2002, kdy se Producentské centrum uměleckých pořadů České televize v Praze transformovalo do podoby Centra dramatické tvorby²⁰⁾ a přešlo z podřízenosti generálního ředitele do přímé podřízenosti ředitele programu. Prostřednictvím Centra dramatické tvorby vzrůstá zásadním způsobem přímý vliv ředitele programu na výběr distribučních filmů. O změně systému a posílení role ředitele programu začal veřejně hovořit generální ředitel České televize Jakub Puchalský již v roce 2000: „Je třeba posílit pozici ředitele programu. Při současném rozdělení kompetencí se program sestavuje z toho, co producenti o své vůli vytvářejí, ale co nemusí korespondovat s celkovou programovou politikou.“²¹⁾ Puchalský předznamenal příklon k centralizaci řízení programu, kdy ředitel programu zároveň sestavuje vysílací schéma i rozhoduje o jeho naplnění konkrétními pořady. Tato nová koncepce naopak do značné míry omezuje dosavadní pravomoci šéfproducentů a producentů.

Vliv ředitele programu na výběr distribučních filmů v letech 1992–2002 byl tedy do značné míry nepřímý v rovině programového zadání a následného hodnocení. U ředitele programu vznikla poptávka po distribučních filmech do vysílacího schématu a na jed-

20) Vedle Centra dramatické tvorby vznikají také Centrum zábavné tvorby, Centrum divadelní a hudební tvorby, Centrum tvorby pro děti a mládež, Centrum publicistiky, dokumentaristiky a vzdělávání a Centrum převzatých pořadů.

21) Josef Chumal, Mnohé stále nechápu, říká Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 29. 1. 2000, s. 1.

notlivých šéfproducentech či hlavních producentech producentských center Televizního studia Brno²²⁾ a Televizního studia Ostrava bylo tuto poptávku adekvátně uspokojit.

V době působení programového ředitele Jiřího Pittermanna a generálního ředitele Iva Mathého byla role ředitele programu koncipována především jako konzultantská. Ředitel programu byl poradcem/konzultantem generálního ředitele pro věci programové. Jak vyplynulo z rozhovoru s Jiřím Pittermannem, generální ředitel byl s ředitelem programu a dalšími vedoucími pracovníky na prvním stupni řízení v denním kontaktu.²³⁾ Průběžně probíhalo na této úrovni hodnocení odvysílaných pořadů i řešení aktuálních problémů. Přestože měl generální ředitel v tomto systému právo veta, většinou respektoval a zohledňoval názory odpovědných ředitelů. Ve vztahu k distribučním filmům byl hlavním výkonným manažerem v tomto období se značnou mírou samostatnosti šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů České televize, který byl podřízen přímo generálnímu řediteli.

TELEVIZNÍ STUDIA ČESKÉ TELEVIZE BRNO A OSTRAVA

V čele obou mimopražských televizních studií (TS) stál ředitel studia, který byl zařazen na první stupeň řízení. Do přímé podřízenosti ředitele studia patřila od roku 1995 producentská centra TS. Hlavním úkolem producentského centra TS bylo zabezpečovat tvorbu, výrobu a vysílání televizních pořadů a koordinovat program a vysílání. Producentská centra TS řídili až do roku 2002 hlavní producenti TS na druhém stupni řízení. Stejně jako v České televizi v Praze byla i producentská centra v televizních studiích tvořena tvůrčími skupinami. V čele tvůrčích skupin stáli producenti na třetím stupni řízení.

Hlavním vkladem televizních studií do celoplošného vysílání České televize má být zejména původní tvorba, zaměřená na využití kulturního, společenského a politického zájmu daného regionu. V případě distribučních filmů je však tato charakteristická „regionalita“ významně upozaděna a projekty, na nichž se televizní studia podílela, se zpravidla ničím nelišily od projektů realizovaných v České televizi v Praze. Tuto tendenci připustil rovněž tehdejší ředitel programu Jiří Pittermann, který ve snaze studií vyrábět distribuční filmy viděl především jejich ctižádost podílet se na vzniku prestižních děl bez ohledu na specifika regionu: „V praxi tak docházelo k tomu, že se televizní studia Brno a Ostrava podílela na vzniku snímků, jejichž tvůrčí základna byla z Prahy.“²⁴⁾ V důsledku tohoto chování dochází mimo jiné k nárůstu nákladů na dopravu a ubytování pražských umělců.

V souvislosti s distribučními projekty mimopražských studií České televize nelze opomenout ani širší systémový problém, který se ve fungování České televize projevoval. Nedostatečná koordinace a komunikace v rámci České televize při přijímání nových látek vedla často k tomu, že nezávislý producent, který neuspěl se svým projektem napří-

22) Do roku 1995 byl v Televizním studiu Brno odpovědným pracovníkem ředitel programu Televizního studia Brno a po roce 1995 vedoucí Programového centra uměleckých pořadů Televizního studia Brno.

23) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 18. února 2010.

24) Tamtéž.

klad v pražských tvůrčích skupinách, následně s úspěchem oslovil mimopražská studia. Omezený počet kvalitních projektů v regionech měl v některých případech za následek, že studia vstupovala i do projektů problematické kvality, které nebyly v České televizi v Praze akceptovány.

První distribuční film brněnského studia vzniká v roce 1993²⁵⁾ v tvůrčí skupině číslo 320 Jiřího Stejskala a Milady Maitnerové, kterou 1. června 1993 nahradil Robert Fuka. Tato tvůrčí skupina, která se především orientovala na pořady pro děti a mládež, vyrobila ve vlastní produkci České televize distribuční pohádku v režii Ludvíka Ráži SED-MERO KRKAVCŮ. Bez zajímavosti jistě není skutečnost, že scénář pohádky napsal na motivy Boženy Němcové vedoucí programového centra uměleckých pořadů TS Brno Pavel Aujezdský. Realizace scénářů zaměstnanců České televize není ojedinělým jevem a často se stává předmětem kritiky ze strany nezávislých producentů.

Rok 1995 přináší narovnání organizačních schémat programových úseků v Brně, v Ostravě a v Praze. V obou studiích vznikají stejně jako v České televizi v Praze producentská centra. Zatímco v Praze jsou producentská centra podřízena přímo generálnímu řediteli, v televizních studiích podléhají ředitelům studií. Hlavním producentem producentského centra TS Brno byl od 1. května 1995 do 30. června 2002 Petr Kaláb a hlavním producentem producentského centra TS Ostrava byl rovněž do 30. června 2002 Aleš Jurda.²⁶⁾

Přestože se v TS Brno věnovala výrobě dramatických pořadů především tvůrčí skupina číslo 31 Josefa Souchopa a Dariny Levové, realizovala v roce 1996 i druhý distribuční film brněnského studia, velkou filmovou pohádku LOTRANDO A ZUBEJDA režiséra Karla Smyczka, tvůrčí skupina číslo 32 Jiřího Stejskala a Roberta Fuksy. Televizní studio Ostrava se do výroby hraných distribučních filmů zapojuje ve stejném roce natáčením retrokomedie režiséra Dušana Kleina KONTO SEPARATO ANEB ANATOMIE OMYLŮ JEDNOHO PODVODNÍKA. Film o jedné z největších korupčních afér první republiky byl do distribuce uveden dne 15. ledna 1997 a v TS Ostrava jej vyrobila tvůrčí skupina číslo 226 Marči Arichtevy a Marty Prachařové. Stejně jako první celovečerní film TS Brno vzniká s tříletým odstupem i první distribuční projekt TS Ostrava výhradně v produkci tohoto studia České televize bez participace dalších producentů.

Marča Arichteva s Martou Prachařovou pokračovaly ve výrobě distribučních filmů i v roce 1998 pohádkou CÍSAŘ A TAMBOR režiséra a scenáristy Václava Křístka. TS Ostrava i v tomto případě pokrývá celý rozpočet filmu a zajišťuje také výkonnou produkci. Ve stejném roce participuje na výrobě celovečerního filmu MINULOST ostravská tvůrčí skupina číslo 223 Vladimíra Štvrtní a v TS Brno se na vzniku filmu DVOJROLE Jaromila Jireše podílela tvůrčí skupina číslo 31 Josefa Souchopa a Dariny Levové. Zatímco MINULOST

25) V roce 1992 se televizní studia České televize nepodílela na výrobě žádného distribučního filmu. Veškerá výroba koprodukčních filmů byla centralizována v Praze a generální ředitel Ivo Mathé nebyl příliš příznivcem výroby distribučních filmů v regionálních studiích České televize.

26) Od 1. července 2002 vznikají v televizních studiích Brno a Ostrava pozice šéf programu a šéf výroby, které nahrazují funkci hlavního producenta. Šéfem programu TS Brno se od 1. července 2002 stává Jiří Florian a šéfem programu TS Ostrava Karel Spurný. V TS Brno navíc existovala od 1. března 2001 do 30. června 2002 funkce šéfdramaturga, kterou zastával již zmiňovaný Jiří Florian.

vzniká v produkci společnosti The World Circle Foundation a Česká televize je jediným koproducentem, DVOJROLE je opět natáčena výhradně v produkci České televize. Tendence vyrábět distribuční filmy v televizních studiích České televize nebyla přerušena ani v letech následujících. V roce 1999 se Marča Arichteva a Marta Prachařová koprodukčně podílejí za TS Ostrava na vzniku celovečerního filmu PRAMEN ŽIVOTA režiséra Milana Cieslara a v letech 2000–2002 mimo jiné podpořila brněnská tvůrčí skupina Souchop–Levová snímky PODZIMNÍ NÁVRAT či ROK ĎÁBLA. Výše a forma vstupů mimopražských televizních studií České televize do koprodukčních filmů je velmi individuální a liší se projekt od projektu. Zatímco do filmu PODZIMNÍ NÁVRAT TS Brno investuje pouze finanční prostředky, u snímku ROK ĎÁBLA rovnoměrně rozděluje svůj vklad mezi přímé financování a interní plnění, do něhož zahrnujeme například využití filmové techniky či postprodukčních pracovišť. V obou případech je však celkový vklad České televize do distribučního filmu srovnatelný a koresponduje s celotelevizním průměrem, který se v letech 1992–2002 pohyboval v rozmezí od pěti do deseti miliónů korun. Pro TS Ostrava je v uvedeném období spíše charakteristická vlastní výroba bez participace nezávislých producentů.

PRODUCENTSKÉ CENTRUM UMĚLECKÝCH POŘADŮ ČT V PRAZE

Producerské centrum uměleckých pořadů v čele s šéfproducentem uměleckých pořadů spadá v letech 1992–2001 do přímé podřízenosti generálního ředitele. Překvapivě se tak ocitá na stejné řídicí úrovni jako ředitel programu, který by měl celé vysílání České televize koordinovat a řídit. Hlavním úkolem šéfproducenta, který mu ukládá „Organizační řád České televize“, je vytvářet umělecké a další pořady (tedy i distribuční filmy) a řídit a koordinovat činnost tvůrčích skupin. Z toho je zřejmé, že se Producerské centrum uměleckých pořadů ČT v Praze, stejně jako ostatní centra České televize,²⁷⁾ skládá z tvůrčích skupin. Od roku 2002 byl pak šéfproducent spolu s šéfdramaturgem nově zřízeného Centra dramatické tvorby podřízen řediteli programu.

Ve sledovaném období dochází k řadě změn v počtu a personálním obsazení jednotlivých tvůrčích skupin v rámci Producerského centra uměleckých pořadů ČT v Praze (PCUP). Změny jsou zaznamenány v interních předpisech, konkrétně v rozhodnutích generálního ředitele, jimiž se mění „Organizační řád České televize“. Takto jsou dle potřeby rušeny a zřizovány tvůrčí skupiny v podřízenosti šéfproducenta PCUP. Jak uvedl bývalý generální ředitel České televize Ivo Mathé, k zániku některých tvůrčích skupin docházelo také z důvodu nedostatečné kvality jejich produkce, která byla pravidelně sledována a hodnocena.²⁸⁾ Z následujícího přehledu je patrný stav tvůrčích skupin vždy k datu 31. 12. příslušného roku.

27) Producerské centrum publicistiky a dokumentaristiky či Producerské centrum převzatých pořadů.

28) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

Změny ve struktuře tvůrčích skupin PCUP v letech 1992–2002²⁹⁾

	Stav tvůrčích skupin (TSK) PCUP k datu 31. 12.
1992	TSK č. 1 Jarmily Turnovské a Ivany Průchové, č. 2 Dagmar Kotmelové a Hany Justinové, č. 3 Jana Otčenáška a Jiřího Řediny, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory a Jana Rubeše (do 31. 7.), č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka.
1993	TSK č. 1 Jarmily Turnovské (do 31. 3.), Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí (od 1. 4.), č. 2 Dagmar Kotmelové (do 31. 3.), Hany Justinové a Jiřího Chalupy (od 1. 2.), č. 3 Jana Otčenáška a Jiřího Řediny (do 31. 3.), č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka (od 1. 10.).
1994	TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna (od 1. 3.).
1995	TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka (do 30. 9.), č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 9 Petra Kolihy, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.
1996	TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Slavíkové, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.
1997	TSK č. 1 Ivany Průchové a Kateřiny Krejčí, č. 2 Jiřího Chalupy a Magdaleny Sedlákové, č. 3 Alice Nemanské, č. 4. Heleny Slavíkové, č. 5 Radima Smetany, č. 6 Vítězslava Sýkory, č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna.
1998	TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého, č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 16 Jana Šterna (do 25. 11.), č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 25 Jury Kavana (sloučení TSK č. 1 a č. 2 v říjnu 1998).
1999	TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 8 Čestmíra Kopeckého (do 30. 4.), č. 10 Jana V. Kratochvíla a Miloslava Vaňka, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 25 Jury Kavana, TSK č. 26 a č. 27 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Ivanky Pruchové (do 8. 1.), Ivy Procházkové (od 8. 2.) a Richarda Medka (od 1. 5.).

29) Zdroj: data jsou převzatá z ročenek České televize vydaných v letech 1992–2002.

2000	TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 10 Jana Kratochvíla a Jana Šterna (od 23. 11.), č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové, č. 26 Jana Otčenáška a Jaroslava Kučery (od 16. 10.), TSK č. 27, č. 29, č. 30 a č. 42 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Miloslava Vaňka, Radima Smetany, Vítězslava Sýkory, Ivy Procházkové, Richarda Medka, Magdalény Sedlákové (od 1. 12.), Dušana Kukala (od 26. 5.), Miroslavy Kaňkové (od 29. 5.), Jiřího Kavana (do 30. 9.) a Václava Lukse (od 1. 11.).
2001	TSK č. 7 Pavla Borovana, č. 10 Jana Kratochvíla a Jana Šterna, č. 15 Ondřeje Šrámka, č. 18 Alice Nemanské (do 31. 12.) a Heleny Slavíkové, č. 19 Radima Smetany a Vítězslava Sýkory, č. 26 Jana Otčenáška a Jaroslava Kučery, TSK č. 27, č. 29, č. 30 a č. 42 (z dostupných zdrojů není zřejmé zařazení následujících producentů do těchto TSK) producentů Richarda Medka, Magdaleny Sedlákové, Dušana Kukala (do 31. 12.), Miroslavy Kaňkové, Ivy Procházkové (do 31. 1.) a Václava Lukse (do 31. 12.).
2002	TSK č. 7 Pavla Borovana (do 30. 6.), č. 10 Jana Kratochvíla (do 30. 6.) a Jana Šterna (do 30. 6.), č. 15 Ondřeje Šrámka (do 30. 6.), č. 18 Heleny Slavíkové (do 30. 6.), č. 19 Radima Smetany (do 30. 6.) a Vítězslava Sýkory (do 30. 6.), č. 26 Jana Otčenáška (do 30. 4.) a Jaroslava Kučery (do 30. 4.), TSK producentů Richarda Medka (do 30. 4.), Magdaleny Sedlákové (do 30. 4.) a Miroslavy Kaňkové (do 30. 4.).

Nejdéle stál v čele PCUP ve funkci šéfproducenta Jiří Balvín. V srpnu 1997 nastoupil na jeho místo Karel Kochman. Odchod Balvína však nezůstal bez zájmu médií, která refletovala existující tlak na funkci šéfproducenta PCUP:

Horká půda je hlavně na poli původní tvorby. Loni v létě vystřídal Karel Kochman v čele Producentského centra uměleckých pořadů Jiřího Balvína. Balvín byl oficiálně odvolán kvůli hospodaření, mluvilo se však také o Kochmanově finanční nezávislosti, která by měla vyloučit teoretické dary od vděčných koproducentů děl podpořených televizí.³⁰⁾

Kochmana pak vystřídal 1. dubna 1998 Čestmír Kopecký. Po Kopeckém se funkce šéfproducenta ujal 18. ledna 1999 Jaroslav Kučera. Kučeru nahrazuje k datu 16. října 2000 opět Karel Kochman a Kochmana dne 1. července 2001 Petr Erben. Posledním šéfproducentem PCUP ve sledovaném období byl v roce 2002 po několik měsíců pověřený Pavel Borovan. Od 1. května 2002 dochází ke změně systému a v čele nového Centra dramatické tvorby, které nahrazuje dosavadní Producentské centrum uměleckých pořadů, stojí v podřízenosti ředitele programu šéfdramaturg Jan Otčenášek a v podřízenosti ředitele výroby šéfproducent Jaroslav Kučera.

V roce 1992 je v rámci Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze zařazeno celkem deset tvůrčích skupin. Původní dramatické tvorbě se věnují především tři z nich: tvůrčí skupiny číslo 3 producentů Jana Otčenáška a Jiřího Řediny, číslo 4 Heleny Sýko-

30) Mirka Spáčilová, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

rové a Karla Škorpíka a číslo 9 Petra Kolihi. Do výroby distribučních filmů však v roce 1992 vstupují i další skupiny PCUP, jejichž doménou byly hudební a hudebně dramatické pořady (tvůrčí skupina číslo 6 producentů Sýkory a Rubeše se podílí na vzniku snímku *DON GIO* bratří Cabanů) a pořady zábavné (skupina číslo 8 Čestmíra Kopeckého připravuje film *KRVAVÝ ROMÁN*). V průběhu nadcházejících let přibývali i další producenti PCUP, kteří vstupovali do koprodukčních projektů a napomáhali tak rozvoji české kinematografie.

V letech 1992–2002 postupně narůstal počet distribučních filmů, na nichž se Česká televize prostřednictvím PCUP podílela. V následující kapitole se blíže zaměřím na činnost jednotlivých tvůrčích skupin v této oblasti.

TVŮRČÍ SKUPINA

Tvůrčí skupina v čele s jedním či dvěma vedoucími (producenty) především rozhoduje na základě schváleného vysílacího schématu a výrobního úkolu, stanovené dramaturgické koncepce pro jednotlivé programové oblasti a v rámci přidělených finančních prostředků o realizaci svých dramaturgických záměrů. Dále pak spolupracuje s útvarem programu na vytváření dramaturgické koncepce pro jednotlivé programové oblasti, provádí dramaturgickou činnost, vyhledává náměty a spolupracuje s autory, schvaluje scénáře, vede evidenci autorských smluv, projednává s útvarem programu projekty nad rámec výrobního úkolu a změny výrobního úkolu, rozhoduje o nasazení režisérů a vedoucích výroby, uzavírá s režisérem a vedoucím výroby dohodu o výrobě pořadu, včetně finančního limitu, schvaluje zprávu o výrobě pořadu a výslednou kalkulaci (dodržení finančního limitu na výrobu pořadu), schvaluje pořady do vysílání a v této souvislosti provádí hodnocení pořadů, vede evidenci a dokumentaci o vyrobených pořadech, odpovídá za přípravu pořadu do vysílání včetně příslušných dokladů a projednává sponzorské smlouvy.

Tvůrčí skupina v Producentském centru uměleckých pořadů ČT v Praze byla obvykle tvořena jedním či dvěma producenty (nejčastěji kombinace bývalého dramaturga a produkčního) a několika dramaturgy. Počet dramaturgů ve stálém pracovním poměru varioval. Zatímco některé tvůrčí skupiny měly až pět stálých dramaturgů, jiné spolupracovaly převážně s externisty. Vedení tvůrčích skupin dvojicemi bylo sice při startu systému většinové, avšak nikoli předepsané. Kupříkladu Petr Koliha vedl svou skupinu sám již od počátku, Čestmír Kopecký vzápětí. Později se takové případy dále množily (Pavel Borovan, Alice Nemanská a další) v souladu s vizí nejvyššího vedení České televize pod vedením generálního ředitele Iva Mathého, které preferovalo jasnou a nedělitelnou osobní odpovědnost.³¹⁾ Prakticky každá tvůrčí skupina dále měla jednoho administrativního pracovníka se specifickou náplní práce. Zbývající administrativní zázemí pak bylo v přímé podřízenosti šéfproducenta PCUP, kam byli zařazeni také jeden či dva programově-provozní pracovníci, kteří zodpovídali za autorskoprávní a smluvní agendu, vysílání, dokumentaci a registraci, ekonom a případně sekretářka.

31) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

Tvůrčí skupiny disponovaly značnou mírou svobody v rámci schváleného výrobního úkolu a vysílacího schématu. Šéfproducent PCUP Jiří Balvín k této problematice uvedl:

Tvůrčí skupiny se však mohou chovat zcela svobodně a o způsobu výroby rozhodují na základě jim přidělených finančních prostředků. Musí se chovat tržně, rozhodovat o nejvhodnějších způsobech výroby, a to jak technologických, uměleckých, tak ekonomicky nejvýhodnějších.³²⁾

Tvrzení šéfproducenta Balvína však neznamena, že svoboda tvůrčích skupin byla neomezená. Do rozhodování o výrobě distribučních filmů nepochybně vstupovaly i další vlivy: parciální zájmy jednotlivých řídicích pracovníků České televize a členů Rady České televize, politické tlaky nebo tlaky ze strany nejrozličnějších zájmových skupin.

Jak ukáže následující přehled filmové tvorby jednotlivých tvůrčích skupin, jejichž zaměření bylo pouze orientační a do výroby distribučních filmů vstupovaly hojně také tvůrčí skupiny, jejichž doménou nebyla původní dramatická tvorba.

V letech 1992–2002 spolupracovaly jednotlivé tvůrčí skupiny na následujících distribučních filmech:³³⁾

- **TSK č. 1 Jarmily Turnovské** (do 31. 3. 1993), **Kateřiny Krejčí** (od 1. 4. 1993) a **Ivany Průchové** (specializace: tvorba pro děti a mládež): NESMRTELNÁ TETA (1993, Zdeněk Zelenka), PRINCEZNA ZE MLEJNA (1994, Zdeněk Troška), JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU (1995, Jan Schmidt), ARTUŠ, MERLIN A PRCHLÍCI (1995, Drahomíra Králová a Věra Šimková-Plíková), EINE KLEINE JAZZMUSIK (1995, Zuzana Hojdová), O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI (1996, Vladimír Drha), DO NEBÍČKA (1997, Kryštof Hanzlík), O PERLOVÉ PANNĚ (1997, Vladimír Drha).
- **TSK č. 3 Alice Nemanské** (specializace: původní dramatická tvorba): UČITEL TANCE (1994, Jaromil Jireš), ZAPOMENUTÉ SVĚTLO (1996, Vladimír Michálek), PASÁŽ (1997, Juraj Herz), NEJASNÁ ZPRÁVA O KONCI SVĚTA (1997, Juraj Jakubisko), JAK CHUTNÁ SMRT (1995, Milan Cieslar), ZDIVOČELÁ ZEMĚ (1997, Hynek Bočan).
- **TSK č. 4 Heleny Sýkorové a Karla Škorpíka** (do roku 1995), **Heleny Slavíkové** (od 1. 1. 1996), (specializace: původní dramatická tvorba): MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ (1992, Karel Kachyňa), KRÁVA (1993, Karel Kachyňa), ANDĚL MILOSRDENSTVÍ (1993, Miroslav Luther), ŘÁD (1994, Petr Hvižd), HELIMADOE (1993, Jaromil Jireš), GOLET V ÚDOLÍ (1995, Zeno Dostál), FANY (1995, Karel Kachyňa), SITUACE VLKA (nedokončeno), MALOSTRANSKÉ HUMORESKY (1995, Zdeněk Gawlik, Jan Pecha, Jaromír Polišenský), KOLJA (1996, Jan Svěrák), BUMERANG (1996, Hynek Bočan), BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA (1997, Petr Nikolaev), STŮJ, NEBO SE NETREFÍM (1998, Jiří Chlumský).
- **TSK č. 6 Vítězslava Sýkory a Jana Rubeše** (specializace: hudební pořady): DON GIO (1993, Michal Caban, Šimon Caban).
- **TSK č. 7 Pavla Borovana a Václava Čapka** (do 30. 9. 1995), (specializace: zábavná tvorba): ANDĚLSKÉ OČI (1994, Dušan Klein), SATURNIN (1994, Jiří Věřčák), KRÁL

32) Katarína Bílková – Jana Šoprová – Vít Šnábl (eds.), *Ročenka České televize a produkce tvůrčích skupin 1993*. Praha: Česká televize, Tiskové a informační středisko 1994, s. 83.

33) Zdroj: data jsou převzatá z ročenek České televize vydaných v letech 1992–2002.

- UBU (1996, F. A. Brabec), JE TŘEBA ZABÍT SEKALA (1997, Vladimír Michálek), PELÍŠKY (1999, Jan Hřebejk), MUSÍME SI POMÁHAT (2000, Jan Hřebejk), CESTA Z MĚSTA (2000, Tomáš Vorel).
- **TSK č. 8 Čestmíra Kopeckého** (specializace: zábavná tvorba): KRVAVÝ ROMÁN (1993, Jaroslav Brabec), ŽILETKY (1993, Zdeněk Tyc), DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO (1995, Milan Šteindler), KANÁRSKÁ SPOJKA (1993, Ivo Trajkov), INDIÁNSKÉ LÉTO (1995, Saša Gedeon), ZAHRAHA (1995, Martin Šulík), MARIAN (1996, Petr Václav), JMÉNO KÓDU RUBÍN (1996, Jan Němec), ...ANI SMRT NEBERE! (1996, Miroslav Balajka), MLADÍ MUŽI POZNÁVAJÍ SVĚT (1995, Radim Špaček), UŽ (1995, Zdeněk Tyc), MŇÁGA–HAPPY END (1996, Petr Zelenka), KAMENNÝ MOST (1996, Tomáš Vorel), ŠEPTĚJ (1996, David Ondříček), VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH (1997, Petr Koliha), CESTA PUSTÝM LESEM (1997, Ivan Vojnár), KNOFLÍKÁŘI (1997, Petr Zelenka), CO CHYTNEŠ V ŽITĚ (1998, Roman Vávra), POSTEL (1998, Oskar Reif), RIVERS OF BABYLON (1998, Vlado Balco), NÁVRAT IDIOTA (1999, Saša Gedeon).
 - **TSK č. 9 Petra Kolihy** (do roku 1995), (specializace: původní dramatická tvorba): HRAD Z PÍSKU (1994, Zuzana Zemanová), AMERIKA (1994, Vladimír Michálek), MÁ JE POMSTA (1994, Lordan Zafranovič), POSLEDNÍ PŘESUN (1995, Kryštof Hanzlík), CEREMONIÁŘ (1996, Jiří Věřčák).
 - **TSK č. 15 Ondřeje Šrámka** (specializace: divadelní tvorba): MRTVEJ BROUK (1998, Pavel Marek), POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA (1999, Vladimír Drha), VINCENZ PRIESSNITZ (1999, Pavel Linhart), ZAČÁTEK SVĚTA (2000, Pavel Melounek, Dan Svátek, Vladimír Drha), ZATRACENÍ (2002, Dan Svátek).
 - **TSK č. 18 Alice Nemanské a Heleny Slavíkové** (vzniká v roce 1998 sloučením TSK č. 3 a 4), (specializace: původní dramatická tvorba): VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ (1999, Matěj Mináč), HANELE (1999, Karel Kachyňa), ENE BENE (2000, Alice Nellis), ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000, Drahomíra Vihanová), KYTICE (2000, F. A. Brabec), PARALELNÍ SVĚTY (2001, Petr Václav), OBĚTI A VRAZI (2000, Andrea Sedláčková), KANÁREK (2000, Viktor Tauš), KUŘE MELANCHOLIK (1999, Jaroslav Brabec), CABRIOLET (2001, Marcel Bystroň), DIVOKÉ VČELY (2001, Bohdan Sláma), LESNÍ CHODCI (2002, Ivan Vojnár).
 - **TSK Ivy Procházkové a Jaroslava Kučery** (specializace: původní dramatická tvorba): ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU (1999, Otakáro Schmidt), SAMOTÁŘI (2000, David Ondříček), KRAJINKA (2000, Martin Šulík), REBELOVÉ (2001, Filip Renč), TMAVOMODRÝ SVĚT (2001, Jan Svěrák).
 - **TSK Jaroslava Kučery a Jana Otčenáška** (specializace: původní dramatická tvorba): DĚVČÁTKO (2002, Benjamin Tuček), BABÍ LÉTO (2001, Vladimír Michálek).
 - **TSK Jiřího Kavana** (specializace: tvorba pro děti a mládež): HURÁ NA MEDVĚDA (2000, Dana Vávrová), KRÁL SOKOLŮ (2000, Václav Vorlíček), PRINCEZNA ZE MLEJNA II (2000, Zdeněk Troška).
 - **TSK Dušana Kukala** (specializace: tvorba pro děti a mládež): KRUH (2001, Věra Šimková-Plívová, Drahuše Králová), KRÁLOVSKÝ SLIB (2001, Kryštof Hanzlík).

Jak je z výše uvedeného přehledu patrné, existovalo ve vztahu k distribučním filmům uvnitř i vně PCUP konkurenční prostředí. Celkem devatenáct producentů České televi-

ze se nejméně jednou v letech 1992–2002 zapojilo do výroby distribučních hraných filmů. Mezi nejčastěji zmiňované producenty řadíme Alici Nemanskou, Helenu Sýkorovou, Karla Škorpíka, Helenu Slavíkovou, Pavla Borovana, Václava Čapka, Čestmíra Kopeckého, Petra Kolihu, Ivu Procházkovou, Jaroslava Kučeru a Jana Otčenáška. Distribučním filmům pro děti a mládež se pak věnovali především Jarmila Turnovská, Kateřina Krejčí, Ivana Průchová, Jiří Kavan a Dušan Kukal. Spíše ojedinělé pokusy na poli kinematografickém zaznamenali Vítězslav Sýkora a Jan Rubeš, kteří se orientovali zejména na pořady hudební, a Ondřej Šrámek, jehož tvůrčí skupina se primárně věnovala divadelnímu dění.

Výběr filmů v jednotlivých tvůrčích skupinách se vždy přirozeně řídil osobním vkusem a zájmy producentů, kteří stáli v jejich čele. V oblasti tvorby pro děti a mládež například převládala snaha o udržení kontinuity národních i evropských tradic, bez výrazných experimentálních odbočení. Cílem producentů a producentek zde byl kultivovaný a uměřenými výrazovými prostředky vyprávěný dramatický příběh s pevnou dějovou linií a etickým a morálním přesahem.

Spíše konzervativní větev dramatické tvorby v České televizi zastupují producentky Alice Nemanská, Helena Sýkorová, Helena Slavíková a producent Karel Škorpík. Podpořenými projekty těchto producentů jsou nejčastěji podepsáni renomovaní tvůrci, režiséři i scenáristé. Karel Kachyňa, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Hynek Bočan, Ivan Vojnár či Juraj Jakubisko našli své partnery právě v těchto vedoucích tvůrčích skupin.

Vedle producentů z tvůrčích skupin zaměřených na původní dramatickou tvorbu vyniká ve vztahu k české kinematografii především producent Čestmír Kopecký, jehož hlavní doménou byly zábavné pořady. Charakteristická je pro něj především podpora mladých a začínajících tvůrců, vstřícnost vůči experimentům i menšinovým produkcím a odvaha riskovat při výběru látky či autorského týmu. Po úspěších filmů ZAHRADA a INDIÁNSKÉ LÉTO obdržel Kopecký dokonce cenu Kristián – Producent roku 1996. Více se této producentské osobnosti budu věnovat v kapitole „Případová studie: filmový a televizní producent Čestmír Kopecký“.

DRAMATURG

Za jeden z klíčových programových „nástrojů“ České televize lze považovat funkci televizní a filmové dramaturgie. Přestože se nejedná o pracovníky v přímé podřízenosti generálního ředitele, rozhodl jsem se zařadit je do tohoto výčtu z důvodu jejich významu pro vznik a celkové vyznění díla.

Televizní dramaturgie je v nejširším slova smyslu spoluvytváření programové koncepce České televize a jejích menších jednotek (například televizních studií, producentských center nebo tvůrčích skupin). Dramaturgická koncepce vyjadřuje ideově-umělecké cíle, jež svou programovou skladbou sleduje Česká televize nebo její menší jednotka. Smyslem dramaturgie je tedy už při přípravě pořadu (v tzv. předrealizačním stádiu) zaměřovat televizní tvorbu v intencích programové strategie. Takzvané dramaturgické stádium přípravy televizního pořadu zahrnuje volbu námětu (eventuálně literární předlohy), jeho zadání scenáristovi a kreativní usměrňování scenáristické práce až ke konečnému výsledku této etapy, jímž je definitivní verze literárního scénáře. Dramaturgický vliv se

nicméně uplatňuje i ve stádiu realizačním, kdy dramaturg ve spolupráci s tvůrčím kolektivem a zejména s režisérem pořadu usiluje o to, aby i při realizaci došlo k maximálnímu uplatnění dramaturgické koncepce. Dramaturg je tedy pracovník realizující ve svém oboru (původní dramatická tvorba, zábava atd.) dramaturgickou koncepci tvůrčí skupiny či producentského centra, který je zodpovědný za prosazování této koncepce v pořadech, vytvářených pod jeho přímým dramaturgickým vlivem. Příležitou vizitku filmového dramaturga vystavil scenárista a režisér Elmar Klos v roce 1988:

Kdybych měl vyjádřit, co reprezentuje dramaturgie v kontextu filmových činností, řekl bych: řemeslo, vzdělání, tvůrčí cit, ale především čich loveckého psa – čich pro filmovou látku, čich pro filmové vidění, čich pro filmový talent.³⁴⁾

Tato charakteristika plně vystihuje také profesi televizní dramaturgie, která se přirozeně řídí spíše potřebami televizního média.

Dramaturgové, kteří působili v letech 1992–2002 v jednotlivých tvůrčích skupinách České televize, se stávali nejbližšími partnery externích tvůrců. V tvůrčím dialogu opo-
novali scenáristův a potažmo také režisérův a producentův záměr. Přínos dramaturgie například zmiňuje ve svém článku z roku 1996 Tereza Brdečková:

Ovšem nástroji ČT jsou dodnes právě dramaturgové, schvalovačky a dohadování. Jen takový mechanismus (pokud je v rukou kompetentních lidí) totiž dokáže zaručit, že se nenatočí úplný nesmysl.³⁵⁾

Stejným způsobem hodnotí přínos televizní dramaturgie také scenárista a dramaturg Václav Šašek, který podle publicistky Věry Míškové prohlásil, že „právě díky pečlivosti televizní dramaturgie nejdou filmy, na nichž se televize podílí, pod určitou hranici kultury a morálky“.³⁶⁾ Dramaturgie tedy podle těchto tvůrců představuje v jinak průmyslovém systému televizní výroby „pojistku“, která by měla eliminovat chybovost a omezit rutinní přístup.

Televizní dramaturgie má ale i svá rizika, může vést k až příliš „televiznímu“ zpracování látky na úkor filmovosti. Na tuto skutečnost upozornil člen výběrové komise Berlinalle Hans-Joachim Schlegel v roce 2000:

Hans-Joachim Schlegel [...] vyčítá většině českých filmů televizní dramaturgii, televizní kameru, televizní filmový jazyk bez velkých celků a podobně. Z posledních filmů jedině HANELE režiséra Karla Kachyni má podle něj filmové parametry.³⁷⁾

34) Elmar K l o s, *Dramaturgie je když...* Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 61.

35) Tereza B r d e č k o v á, Všechno vymyslím sám. *Respet*, 15. 4. 1996, s. 18.

36) Věra M í š k o v á, Jak dlouho potrvá český filmový zázrak? *Právo*, 16. 7. 1997, s. 10.

37) Martina V a c k o v á, Zamyšlení nad současnou situací českého filmu. *Plzeňský deník*, 8. 7. 2000, s. 18.

Mezi domácí kritiky televizní dramaturgie patří dle vyjádření Čestmíra Kopeckého například režisér a filmový pedagog Karel Vachek, který údajně uvedl, že televizní dramaturgie film poškozuje. Kopecký naopak považuje televizní dramaturgii za důležitou součást filmové i televizní tvorby.³⁸⁾ V pozici vedoucího tvůrčí skupiny si často najímal externí dramaturgy, kteří pro něj byli garancí vysoké kvality výsledného díla (například Halinu Pawlowskou). Z dalších významných filmových dramaturgů České televize mohu zmínit mimo jiné Kristiána Sudu nebo již výše citovaného Václava Šaška.

Producentický versus redakční systém

Producentický systém je především metoda organizace a řízení, která se začala připravovat od jara 1990 ještě v rámci Československé televize (ČST) a nahradila dosavadní systém hlavních redakcí, uplatňovaný před rokem 1989. Ideový návrh nové organizační struktury ČST pochází ze dne 28. února 1990 a jeho autory byli Vladimír Bezděk (technik a střihač), Jan Bonaventura (režisér), Pavel Borovan (televizní producent), Eva Dubová (právníčka a dlouhá léta vedoucí sekretariátu generálního ředitele ČT), Pavel Fischl (ředitel zpravodajství ČST), Jiří Hnilička (systémový inženýr), Jan Horský (ředitel výroby a techniky ČST), Jaroslav Jaroš (ekonom) a Antonín Moskalyk (režisér). Ideový návrh inicioval ústřední ředitel ČST Miroslav Pavel, ale hlavní přípravy restrukturalizace započaly až za vedení Jiřího Kantůrky, jenž nastoupil do funkce ústředního ředitele 12. března 1990.

Stěžejní zásadou ideového návrhu bylo zjednodušení, zpružnění a zefektivnění řízení ČST. Tuto radikální změnu podnítilo usnesení předsednictva vlády Československé socialistické republiky číslo 18/1990, jež uložilo ústřednímu řediteli ČST, aby do 30. června 1990 informoval vládu o nové organizační struktuře a postupu snižování počtu pracovníků v ČST. Do 31. října 1990 měl pak ústřední ředitel podle stejného usnesení předložit vládě komplexní materiál obsahující plán dalšího rozvoje a činnosti ČST. Nová organizační struktura byla koncipována tak, aby účinně přispěla ke splnění tohoto usnesení předsednictva vlády.

Nové organizační uspořádání ČST vycházelo zejména z těchto principů: 1) ploché organizační struktury s maximální delegací pravomoci a odpovědnosti, 2) existence pevného vysílacího schématu jako základu pro stanovení výrobního úkolu, 3) producentských vztahů, ve kterých má řídicí subjekt možnost zvažovat umělecké a ekonomické důsledky svého rozhodování ve všech souvislostech, 4) systému hmotné zainteresovanosti na výrobě televizních pořadů, 5) motivace všech pracovníků k výkonu, tvořivé a iniciativní práci, zejména v souvislosti s vytvořením prostoru pro podnikavost u většiny útvarů, 6) rozvoje komerční činnosti televize, 7) možnosti konkurence nejen mezi pracovníky uměleckých profesí, 8) otevřené organizační struktury, která bude schopna pružně reagovat na vnitřní a vnější podněty, 9) omezení administrativního aparátu na nezbytnou míru. Z předloženého návrhu je dále patrná snaha autorů o radikální změnu fungování

38) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

organizace ve srovnání s principy uplatňovanými ve státní televizi před rokem 1989. Zásadní úpravy si vyžádaly mimo jiné ekonomické vztahy při výrobě pořadů, které byly poplatné takzvané socialistické ekonomice. Pro socialistickou ekonomiku je charakteristické například rozpočtování pouze externích nákladů, zatímco s největší položkou rozpočtu, interními náklady, redakce vůbec nepočítaly. V důsledku tohoto přístupu docházelo ke špatnému hospodaření s vlastními televizními kapacitami. Hlavní změna ve vnitřním řízení však spočívala v zavedení producentského systému výroby pořadů, který začal fungovat v rámci Československé televize s účinností od 1. ledna 1991.

V roce 1992 byla výše uvedená metoda při vzniku České televize uplatněna jako základní organizační, ekonomický a výrobní princip. Producentský systém v podmínkách České televize znamenal především „způsob myšlení“ založený na přesně definované delegaci odpovědnosti a pravomocí na konkrétní producenty (šéfproducenty, respektive ředitele studií) a na chodu finančních toků a způsobu zadávání výroby pořadů. Tento systém vychází z oddělení producentské role kompetentního objednavatele od vlastního průběhu výroby, aniž je snížena producentova integrální odpovědnost ekonomická a obsahová. Producentský systém zachovává všechny parametry pro obsahovou supervizi i finanční kontrolu, ale neomezuje tvůrce a štáby výrobními normami a umožňuje individuální pohled a rozhodování. Nutnou podmínkou pro fungování tohoto systému byla značná investice producentů.³⁹⁾

Producentský systém tvořil s mírnými obměnami základ organizační struktury České televize až do roku 2002. Jeho neudržitelnost v posledních letech zmínil generální ředitel Jiří Balvín ve svém projektu pro potřeby výběrového řízení na funkci generálního ředitele České televize v září 2001:

Producentský systém byl koncipován na principu silných producentů, kteří měli garantovat podporu tvořivosti zaměstnanců. Zvolené řešení se ukázalo jako neefektivní a tento systém dnes vykazuje závažné nedostatky. Vedení ČT se v letech 1998–1999 pokoušelo o jejich odstranění. Základním problémem byl však samotný producentský systém, resp. komplikované řízení tvůrčích skupin.⁴⁰⁾

Obdobný názor zastával také bývalý generální ředitel TV Nova, který v rozhovoru z roku 2009 k tomuto tématu uvedl: „Zlikvidoval bych systém producentských center, protože to jsou ty černé díry, kde si objednávku tvoří dodavatel a cenu stanovujete v kruhu.“⁴¹⁾ V následující části mé studie se pokusím nastínit základní výhody a nevýhody jednotlivých systémů.

39) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á - V í t Š n á b l (eds.), *(Prvních) 10 let České televize*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 362.

40) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 10.

41) Jan B r y c h t a – Dominik H r o d e k, Rozhovor: Vladimír Železný. *Strategie*, 20. 4. 2009, s. 36.

PRODUCENTSKÝ SYSTÉM

Producentický systém, který byl v České televizi aplikován až do roku 2002, představuje především tvůrčí prostředí podporující silné individuality, jimž dává více pravomocí a větší odpovědnost, a pestrost programové nabídky. Právě producentický systém umožnil vyniknout osobnostem typu Čestmíra Kopeckého či Pavla Borovana. Takto vnímal stav České televize i nový generální ředitel České televize Jakub Puchalský v roce 1998: „Zdá se mi, že televizní systém stojí na silných osobnostech a počet úspěchů stále převyšuje neúspěchy.“⁴²⁾ Z hlediska organizačního uspořádání vykazuje producentický systém méně stupňů řízení a umožňuje větší organizační i rozhodovací flexibilitu.

Mezi hlavní výhody producentického systému patří zejména:

1) Posílení individuální odpovědnosti

- dochází k přenosu významných kompetencí a odpovídající odpovědnosti na producenty tvůrčích skupin;
- producent má soustředěnou odpovědnost programovou i finanční (dramaturgicko-ekonomická samostatnost tvůrčích skupin);
- producent má přímou odpovědnost za každý pořad své skupiny; dochází k okamžitému postihu při poklesu kvality; označení skupin jmény producentů vede k větší odpovědnosti všech tvůrců;
- osobní odpovědnost a zainteresovanost jednotlivých článků řetězce, podílejících se na tvorbě a výrobě pořadů, posiluje sebevědomí a pocit sounáležitosti s „firmou“; v tvůrčích skupinách je na každého pracovníka „více vidět“;
- přesun odpovědnosti směrem dolů vede k různorodosti cílů a k demokratičnosti přístupů.

2) Zefektivnění organizační struktury

- producentický systém vykazuje méně stupňů řízení, a tím nabízí také větší autonomii producentických center, respektive tvůrčích skupin;
- jednostupňová schvalovací struktura snižuje byrokracii systému; mezi externími tvůrci a příslušným producentem existuje přímý kontakt bez dalších mezičlánků;
- malé tvůrčí skupiny umožňují rychlost, flexibilitu a operativnost při přípravě pořadů;
- od nápadu, námětu a scénáře je přímá cesta k výrobě – úzké propojení programu a realizace;
- dochází ke zřetelnému oddělení zákazníka (program) a dodavatele (producent);
- producentický systém je dostatečně variabilní a umožňuje operativní vznik a zánik tvůrčích skupin podle potřeb organizace a výkonnosti tvůrčích skupin.

3) Vytvoření vnitřního konkurenčního prostředí

- konkurenční prostředí vzniká díky existenci více skupin, které mezi sebou soutěží;

42) Mirka Š p á č i l o v á, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

- tvůrčí skupina není striktně žánrově omezená, mohou v ní vznikat i „nestandardní“ pořady či pořady odpovídající zaměření jiné tvůrčí skupiny; dochází tak k využívání talentu a tvůrčího potenciálu všech členů tvůrčí skupiny v různých oblastech televizní tvorby; tvůrčí „rotace“ navíc zabraňuje profesnímu „vyhoření“.

4) Podpora pestrosti programové nabídky

- každá skupina má svou vlastní osobitost, podporující celkovou pestrost skladby České televize;
- producentský systém dává prostor silným, výrazným a někdy i nekonvenčním osobnostem; vytváří ideální prostředí pro tvorbu a iniciativu jednotlivých pracovníků;
- tvůrčí skupina má volnost při výběru spolupracovníků do realizačního týmu, což umožňuje přirozenou diferenciaci žánrů a přístupů; tvůrci (autoři, režiséři) mají rovněž možnost výběru, se kterou skupinou budou spolupracovat;
- v rámci tvůrčích skupin panuje relativní tvůrčí svoboda (producent hospodaří jak s penězi, tak i realizuje a vyhledává náměty).

Naopak hlavní nevýhody producentského systému jsou následující:

1) Zvýšené nároky na koordinaci tvůrčích skupin a televizních studií

- špatná koordinace mezi TS Brno, TS Ostrava a ČT v Praze vede často k tomu, že stejné téma natočí více studií České televize;
- z nízké úrovně vertikální i horizontální komunikace a koordinace činnosti jednotlivých tvůrčích skupin i center pramení nebezpečí překrývání tvůrčích záměrů a směřování žánrové tvorby;
- pokud nejsou přesně stanoveny cíle a úkoly, mohou vznikat problémy v koordinaci například při naplňování jediného vysílacího okna různými tvůrčími skupinami;
- dochází k atomizaci tvůrčího usilování, z tvůrčích skupin se mohou stát sólisté;
- producentský systém vyžaduje jasná a pevná pravidla ekonomiky (mj. složitější kontrolní mechanismy rozpočtování a finančních toků), výroby (například jednotná honorářová politika pro všechny tvůrčí skupiny) a komunikace.

2) Nekoncepčnost

- široký záběr žánrů v rámci jedné tvůrčí skupiny může vést k nekoncepčnosti; klade vysoké nároky na producenta coby hlavního dramaturga tvůrčí skupiny;
- pozvolné zmenšování žánrových specifíků tvůrčích skupin, ale i zodpovědnosti za daný žánr ve vztahu k vysílacímu schématu vede k tomu, že každý dělá všechno a naopak nikdo není zodpovědný za určité typy pořadů;
- projevuje se omezenost samostatného rozhodování nad rámec výrobního úkolu tvůrčí skupiny, daná nízkou mírou informovanosti o konkrétních záměrech a prioritách ostatních tvůrčích skupin a České televize jako celku.

3) Personální náročnost

- producentský systém vytváří značné nároky na schopnosti všech řídicích pracovníků, vyplývající z velké osobní svobody, a tedy i zodpovědnosti.

4) Dílčí systémové nedostatky

- nevyjasněný vztah vedení programu a tvůrčích skupin;
- neexistence přímé zpětné vazby;
- producentský systém potlačuje a oslabuje roli dramaturgie jako nositele myšlenky, tématu, a tím i programové naplně;
- proměnlivá vytiženost některých členů tvůrčí skupiny.

SYSTÉM ŽÁNROVĚ SPECIALIZOVANÝCH REDAKCÍ

Systém žánrově specializovaných redakcí, který byl do značné míry uplatněn v České televizi po roce 2002, představuje především manažersky kompaktní systém s garancemi kontinuity v rámci jednotlivých žánrových segmentů.

Mezi hlavní výhody žánrově specializovaných redakcí můžeme zařadit:

1) Podporují koncepční řízení a žánrovou koordinaci

- dlouhodobá koncepce pro daný žánr je prosazována z jednoho místa;
- automaticky je zajištěna dramaturgická návaznost v jednotlivých žánrech;
- probíhá kontinuální diskuse o dalším vývoji v rámci konkrétního žánru;
- vytváří předpoklady pro automatickou koordinaci v oblasti tvorby pořadů (odstranění překrývání nebo dokonce dublování formátů, žánrů a témat).

2) Podporují odbornost v jednotlivých profesích

- vysokou míru odbornosti podporuje dlouhodobá specializace odpovědných pracovníků (oborová, žánrová specializace).

3) Garantují větší operativnost systému a organizační transparentnost

- například větší operativnost při tvorbě vysílacího schématu, jeho změnách i operativních změnách ve vysílání;
- uměleckou, provozní a ekonomickou odpovědnost má jeden pracovník, šéfredaktor.

Do kategorie nevýhod a rizik žánrově specializovaných redakcí spadají zejména:

1) Centralizace tvorby

- v souvislosti s centralizací tvorby hrozí vláda „jednoho vkusu“;
- vytrácí se individuální odpovědnost za konkrétní produkt;
- jsou omezeny pravomoci jednotlivých producentů tvůrčích skupin;
- existuje riziko tvůrčího stereotypu.

2) Ztráta konkurenčního prostředí

- vytrácí se prvek soutěže mezi jednotlivými skupinami a tvůrci;
- objevuje se riziko omezené pestrosti programové nabídky, kterou zaručují v producentském systému rozmanité tvůrčí skupiny.

V praxi existují i další modifikace shora uvedených systémů, jako je například producentský systém doplněný o šéfdramaturgy jednotlivých žánrů s pravomocí odpovědných editorů v přímé podřízenosti ředitele programu. Šéfdramaturgové připravují v tomto modelu, který se v České televizi objevil v roce 2000, programové zadání a rozdělují finanční prostředky pro daný žánr mezi jednotlivé tvůrčí skupiny. Pro účely této studie je však výše uvedené základní vymezení dostačující. Hlavním důvodem pro explikaci producentského a redakčního systému bylo přiblížení podmínek, v nichž pracovaly výrazné producentské osobnosti podílející se na výrobě distribučních filmů.

Strategie České televize při výběru koprodukčních projektů a pravidla výběrových řízení

Z vyjádření generálních ředitelů České televize v jednotlivých letech jednoznačně vyplývá strategický význam českých distribučních filmů pro program televize veřejné služby i pro naplňování jejích zákonných povinností. Přestože všechny následující citace mají do jisté míry charakter všeobecných frází, neboť jejich hlavním cílem bylo posílit pozitivní obraz České televize ve vztahu k české kinematografii, nelze jim upřít jistou vypovídací hodnotu. Pravidelné akcentování strategického významu distribučních filmů indikuje dlouhodobý zájem České televize o tento programový segment. Ivo Mathé například v roce 1997 uvedl:

Podpora české filmové tvorby je nejen naplňováním zákona, ale patří i mezi základní stavební kameny poslání České televize. Péče o národní audiovizuální tvorbu je součástí strategie každého vyspělého veřejnoprávního vysílatele.⁴³⁾

Generální ředitel Dušan Chmelíček v roce 2000 dále prohlásil, že „podpora filmové tvorby byla a zůstává klíčovým strategickým rozhodnutím České televize v programové oblasti“.⁴⁴⁾ Poeticky vyjádřil význam partnerství České televize s českým filmem Jiří Balvín v roce 2001: „Bez filmařů by zase Česká televize neměla filmy, které jsou solí jejího programu. Je to trochu jako v manželství, kde se dva navzájem potřebují.“⁴⁵⁾ Balvín tímto přirovnáním vystihl podstatu dlouhodobého soužití televize veřejné služby a filmařů, které nebylo vždy ideální, ale nikdy se vzhledem ke svým hlubokým kořenům nerozpadlo. Česká televize si z tohoto „manželství“ odnášela atraktivní pořady do svého vysílání a jeden z argumentů pro zachování své existence a filmová obec měla stabilního partnera, který podporoval většinu rodících se projektů a stával se důvěryhodným garantem pro další koproducenty a investory.

S akcentem na význam distribučních filmů pro Českou televizi se nesetkáváme pouze v rovině veřejných deklarací generálních ředitelů, ale je pravidelně přítomen také v in-

43) Česká televize, *Česká televize a český film 1996/1997*. Praha: Česká televize, styk s veřejností 1997, s. 2.

44) Česká televize, *Česká televize a český film 1999/2000*. Praha: Česká televize, Public Relations 2000, s. 3.

45) Česká televize, *Česká televize a český film 2000/2001*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2001, s. 3.

terních dokumentech strategického charakteru. V materiálu z prosince 1998 *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*, který představuje strategické plány managementu pod vedením generálního ředitele Jakuba Puchalského, jsou dramatická tvorba a film zařazeny mezi pět hlavních oblastí zájmu České televize pro rok 1999 a následující období. Z kapitoly věnované filmu je zřejmé, že si je Česká televize dobře vědoma svého nezastupitelného postavení v české kinematografii devadesátých let: „V uplynulých letech se Česká televize stala nejvýznamnějším filmovým producentem v zemi, což bylo v době bezprostředního ohrožení samotné existence české filmové produkce nevyhnutelné.“⁴⁶⁾ Rovněž generální ředitel Jiří Balvín zařadil při výběrovém řízení na pozici generálního ředitele České televize podporu filmového sektoru mezi devět hlavních priorit televize veřejné služby. Podle jeho názoru by veřejnoprávní televize měla

dbát na to, aby programová schémata obsahovala významný podíl původní tvorby, zvláště dramatické tvorby a dalších tvůrčích počínů a zohledňovala potřebu spolupráce s nezávislými výrobci a s filmovým sektorem.⁴⁷⁾

Přestože byla výroba celovečerních hraných filmů několikrát zařazena mezi priority vedení České televize, k žádné viditelné změně v přístupu televize veřejné služby k nezávislým producentům ve sledovaném období nedošlo. Spolupráce byla konstantní jak z hlediska objemu investovaných prostředků, tak z hlediska obchodních podmínek či formy této spolupráce.

Aktivita České televize ve vztahu k české kinematografii měly pro médium veřejné služby především dvojí význam strategického charakteru. V první řadě přispívaly k rozšiřování programové nabídky České televize o atraktivní pořady za výhodných ekonomických podmínek a ve druhé, neméně podstatné řadě, se pak stávaly součástí obhajoby vedení televize při nepodložených atacích na neplnění jejího veřejnoprávního poslání. Charakteristickým příkladem druhé funkce je kapitola „Dramatická tvorba“ v dokumentu *Česká televize ve službách veřejnosti*, který vznikl v reakci na usnesení Stálé parlamentní komise pro sdělovací prostředky ze dne 30. září 1999, v němž komise sněmovně navrhuje, aby na svém příštím zasedání konstatovala, že Česká televize neplní své veřejnoprávní poslání. Tehdejší generální ředitel České televize Jakub Puchalský v tomto materiálu poskytuje poslancům přehled konkrétních aktivit, které objasňují, jakým způsobem Česká televize naplňuje princip veřejnoprávnosti, stanovený jí zákonem. O podpoře kinematografie zde konkrétně uvádí:

Česká televize investuje a bude i nadále investovat nemalé finanční prostředky do původní dramatické tvorby. V kontextu české kultury je mimořádně přínosným posláním České televize podpora českého filmu, který by bez finanční a producentské účasti České televize v nynější podobě pravděpodobně přestal existovat.⁴⁸⁾

46) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10.

47) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 3.

48) Jakub P u c h a l s k ý, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

Opačný názor zastává producent Čestmír Kopecký, jenž se domnívá, že právě aktivity České televize utlumily aktivity státu, který neměl potřebu hledat další formy podpory kinematografie.⁴⁹⁾ Proti této domněnce však stojí zkušenost z vývoje na Slovensku, kde ani nedostatečná pomoc ze strany slovenské televize veřejné služby nepřiměla stát k výraznější aktivitě, a slovenská kinematografie byla odsouzena k radikálnímu omezení své produkce.

Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech minulého století vstupovala coby filmový koproducent, je charakteristická především nekonceptnost a nízká míra transparentnosti. Na tomto závěru se překvapivě shodují jak nezávislí producenti, tak vedení České televize a její klíčoví zaměstnanci v programovém úseku. Charakteristická výtka ze strany nezávislých producentů zazněla v *Mladé frontě DNES* z roku 2001: „Jak zjistit, jestli můj nápad chtějí, nebo ne a na který stůl vlastně doputoval, když se styl, obsazení i pravomoci tvůrčích skupin stále mění“.⁵⁰⁾ V interním strategickém dokumentu České televize z roku 1998 se pak konkrétně uvádí:

V současnosti připravuje Česká televize pravidla, jimiž se bude řídit ve vztahu k filmové produkci v budoucích letech a která především učiní dramaturgii celovečerních filmů koncepčnější, méně nahodilou a pestřejší z hlediska jednotlivých a tradičně úspěšných žánrů (komedie, parodie, detektivka).⁵¹⁾

Generální ředitel České televize Jakub Puchalský potvrdil tyto závěry v rozhovoru pro *Zemské noviny*: „Není dobré, když je naše spolupráce založená pouze na nahodilostech a na žádostech o peníze.“⁵²⁾ Jak si dále ukážeme při bližší analýze podpořených projektů, Česká televize nedokázala ve sledovaném období formulovat své zadání a pouze pasivně přijímala projekty, které jí byly nabízeny z vnějšího prostředí.

Pro potřeby této práce rozdělím aktivity České televize v rámci české kinematografie do dvou základních částí. V první části se zaměřím na strategii média veřejné služby v oblasti filmových koprodukcí, zatímco druhá část bude věnována projektům realizovaným výhradně v produkci České televizi bez participace externích partnerů.

FILMOVÉ KOPRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Přístup České televize k nabídkám na spolupráci v oblasti výroby celovečerních filmů po roce 1992 lze označit za živelný a nahodilý. Hlavním cílem čerstvě ustanovené televize veřejné služby bylo naplnit televizní archiv novou původní filmovou tvorbou. Filmové dědictví Československé televize bylo totiž do značné míry kontaminováno dobovou ideologií, čímž bylo z části automaticky diskvalifikováno pro další užití. Před novým vedením České televize v čele s generálním ředitelem Ivo Mathém tak stál nelehký úkol

49) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

50) Mirka Š p á ě l o v á, Pohádky a politické tlaky. *Mladá fronta DNES*, 3. 1. 2001, s. 8.

51) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10–11.

52) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

vytvořit zcela nový televizní filmový archiv. Kvantita se na několik let stala při rozhodování pracovníků televize důležitějším kritériem než kvalita. Jak uvedl tehdejší televizní zaměstnanec spoluodpovědný za výběr distribučních filmů Čestmír Kopecký, „hlavní ctižádostí České televize bylo získat v co možná nejkratším čase do svého archivu alespoň sto nových celovečerních filmů“.⁵³⁾ Česká televize tak byla nucena s ohledem na omezené tvůrčí možnosti trhu vstupovat i do méně ambiciózních projektů.

V rámci sledovaného období nelze vystopovat žádnou oficiální strategii České televize pro oblast kinematografie, která by byla zveřejněna a systematicky naplňována. Jisté tendence lze tedy odvozovat pouze z interních materiálů České televize (zápisy z porad, dlouhodobé strategické dokumenty atp.), z rozhovorů s tehdejšími zaměstnanci a především ze samotných podpořených projektů.

V interním dokumentu z roku 1999 se Česká televize hlásí k následujícím prioritám při výrobě svých dramatických pořadů:

- oslovit širší spektrum diváckých skupin,
- zaměření na současná témata, anebo taková, která mají k současnosti jasný vztah,
- odklon od popisného realismu,
- rehabilitace televizní inscenace a její přechod do tvaru televizního filmu,
- divácky přitažlivé, a přesto inteligentní a nepodbízivé pořady.⁵⁴⁾

Jak je z výše uvedeného výčtu patrné, Česká televize v dramatické tvorbě překvapivě vyzdvihovala diváckou atraktivitu a zájem širšího spektra auditoria. Tedy parametry, s nimiž se setkáváme především u komerčních stanic. Uvedené priority jsou navíc v rozporu s vyjádřením generálního ředitele České televize Jakuba Puchalského na MFF Karlovy Vary o rok dříve, kde Puchalský uvedl, že „ČT bude podporovat snímky, které vyvolají zájem nejen u publika, ale i u kritiky. Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy“.⁵⁵⁾ Změna přístupu byla zřejmě přirozenou reakcí vedení televize na nízkou sledovanost způsobenou razantním nástupem TV Nova v roce 1994. Dramatická tvorba byla v těchto dobách jednou z mála konkurenčních výhod České televize. Původní filmy a seriály dokázaly s úspěchem čelit přílivu zábavy a zahraničních filmů z nové komerční stanice. Tendenci příklonu k současnosti a k současným tématům poprvé zmínil generální ředitel Jakub Puchalský již v roce 1998 v rozhovoru pro *Mladou frontu DNES*: „A obecně by mělo přibývat látek současných a ubývat námětů historických.“⁵⁶⁾

O rok později přijalo vedení České televize na jednání kolegia generálního ředitele dne 13. července 2000 následující strategické závěry pro oblast kinematografie:

53) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

54) Jakub P u c h a l s k ý, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

55) Simona P o l c a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

56) Mirka S p á ě l o v á, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

1. vyšší vstup do menšího počtu filmů (cca 8–10 filmů za rok); 2. omezení experimentů a investování do snímků divácky atraktivních; 3. u většiny koprodukcí bude ČT i nadále vyžadovat vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany (50 let).⁵⁷⁾

Česká televize na základě zkušeností z let minulých, kdy podporovala velké množství projektů často problematické kvality, omezila počet koprodukčních vstupů za současného navýšení svého průměrného vkladu.⁵⁸⁾ I nadále jsou preferovány snímky divácky atraktivní. „Umělecká a experimentální díla budou podporována minimálně,“⁵⁹⁾ přiznal šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů ČT Jaroslav Kučera v deníku *Slovo*. Problematické televizních vysílacích práv na dobu autorskoprávní ochrany se blíže budu věnovat v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“.

Mezi další deklarované priority České televize v oblasti domácí kinematografie dlouhodobě patří také podpora začínajících tvůrců. Pilířem této spolupráce je úzká součinnost s filmovými školami v České republice, která je často vyjádřena i smluvně. Česká televize poskytuje začínajícím filmařům především své výrobní zázemí a vysílací časy. Nejblížší spolupráce byla přirozeně navázána s FAMU, ať již z důvodu dlouholeté tradice nebo personální provázanosti.⁶⁰⁾ FAMU je navíc jedinou domácí školou vychovávající vedoucí tvůrčí pracovníky filmu (na rozdíl od filmových škol středních a vyšších středních) a již od roku 1959 má i názvem zakotvené zaměření nejen na filmovou, ale také na televizní tvorbu. Pro FAMU je spojení s Českou televizí důležité i z důvodu nemožnosti uplatnění všech absolventů v celovečerních hraných filmech, respektive z důvodu nepravidelnosti takovýchto projektů v kariéře současného filmaře. Oboustranný přínos této spolupráce vyzdvihuje šéfproducent PCUP Jiří Balvín v ročence České televize z roku 1996: „Jako každý rok i v roce 1996 jsme velmi dobře spolupracovali se studenty FAMU, což je pochopitelně výhodné pro obě strany.“⁶¹⁾ Konkrétními příklady této spolupráce jsou mimo jiné povídkový film tří režisérů a scenáristů Zdeňka Gawlika, Jana Pechy a Jaromíra Polišenského *MALOSTRANSKÉ HUMORESKY* z roku 1995, povídkový triptych *RADHOŠŤ* z roku 2001, na němž spolupracovali začínající režiséři Bohdan Sláma, Pavel Göbl a Tomáš Doruška, režijní debut Petra Zelenky z roku 1996 *MŇAGA HAPPY-END* nebo *INDIÁNSKÉ LÉTO* Saši Gedeona z roku 1995. Jiří Balvín potřebnost spolupráce se začínajícími tvůrci znovu zopakoval v rámci své kandidatury na funkci generálního ředitele České televize v roce 2001: „Česká televize se musí více zasadit o prostor pro nastupující mladou tvůrčí generaci. Ta se v budoucnu stane hlavním pilířem programové tvor-

57) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 12 ze dne 13. 7. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

58) Zatímco do roku 2000 zpravidla nepřesahoval průměrný vklad České televize do jednoho distribučního filmu částku šest miliónů korun, od roku 2000 není výjimkou vklad na úrovni deseti miliónů korun.

59) LED, Autorská práva mezi Českou televizí a producenty. *Slovo*, 29. 8. 2000, s. 12.

60) Na pražské FAMU aktivně působí řada zaměstnanců České televize v roli pedagogů. Vyučovali zde nebo vyučují například Jaroslav Kučera, Pavel Borovan, Čestmír Kopecký, Kateřina Fričová a Karel Kochman, který působil dokonce jako děkan FAMU.

61) Katarína Bílková – Martina Petříková – Jitka Saturová (eds.), *Ročenka České televize 1996*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT 1997, s. 84.

by.⁶²⁾ Přestože se s obdobnými výroky vedoucích pracovníků České televize setkáváme pravidelně a své nezastupitelné místo mají i v programových strategiích podniku, v praxi k navýšení prostoru pro nastupující mladou tvůrčí generaci nedochází a vzájemná spolupráce mezi Českou televizí a filmovými školami byla dlouhodobě postavena na nekoncepčních základech.

Dílčí fragmenty naznačující strategii České televize se čas od času objevují také v tisku. V článku Terezy Brdečkové z roku 1995 jsou například citována slova generálního ředitele Iva Mathého z tiskové konference České televize:

Mathému se líbí nedávno natočený GOLET v ÚDOLÍ Zeno Dostála, celkově se přiklání k rodinným filmům, které nikoho neurazí, význam pro něj mají i komorní filmy určené malému počtu diváků.⁶³⁾

Tato slova naznačují spíše konzervativní přístup České televize k výrobě českých celovečerních filmů. O několik let později nechal do strategických plánů České televize nahlédnout novináře generální ředitel České televize Jakub Puchalský na MFF Karlovy Vary: „Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy. Cílem do budoucna je pak získat koproducenty v zahraničí.“⁶⁴⁾ Puchalský dále uvedl, že Česká televize si chce uchovat žánrovou i látkovou pestrost a dává přednost pohádkám, rodinným filmům a nezávislým producentům. Posílení spolupráce se zahraničními partnery jako nový prvek strategie České televize Puchalský znovu zopakoval v rozhovoru pro *Zemské noviny* z roku 1998:

Rádi bychom do naší filmové politiky zakomponovali větší a kvalitnější spolupráci se zahraničními partnery. Myslím si, že tento typ koprodukcí je nyní velkým trendem a obrovskou možností pro Českou televizi, která nebyla v minulosti tolik využívána.⁶⁵⁾

Bohužel ani v tomto případě nejsou prezentované cíle naplněny a Česká televize nedokázala navázat hlubší spolupráci se zahraničními partnery.

Filmové koprodukce České televize byly v letech 1992–2002 zpravidla založeny na následujících principech. Nezávislý producent nabídl České televizi v různé fázi rozpracovanosti spolupráci na distribučním filmu. Nejčastěji byl předkládán scénář spolu s obsazením hlavních tvůrčích profesí, detailním rozpočtem a dalšími náležitostmi. Česká televize posoudila předložené materiály nejprve z programového hlediska a v případě kladného stanoviska zahájila jednání o smluvních podmínkách. Vstup České televize byl realizován formou interního a externího plnění. Jak již bylo uvedeno, externí plnění

62) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 12.

63) Tereza B r d e č k o v á, Co nového na obrazovce. *Respekt*, 3. 7. 1995, s. 18.

64) Simona P o l c a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

65) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

představuje finanční hotovost, zatímco interním plněním jsou volné televizní kapacity (osvětlovací technika, kostýmní výprava atd.). Ze strany nezávislých producentů byla jednoznačně preferována finanční hotovost:

Česká televize nutila producenty do čerpání interních kapacit, přestože některé z nich vůbec nefungovaly. Například pracovní doba řidičů a osvětlovačů ČT nebyla kompatibilní s potřebami výroby distribučního filmu, takže producent často tyto kapacity raději ani nečerpal.⁶⁶⁾

V součtu vklad České televize do výroby jednoho distribučního filmu nepřesahoval částku deset miliónů korun.

Vstupy České televize do koprodukčních filmů byly v letech 1992–2002 velmi různorodé. Zatímco u *KRVAVÉHO ROMÁNU* se Česká televize podílela na celkovém rozpočtu filmu pouze z přibližně deseti procent, v případě snímku *BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA* to bylo již z dvaceti pěti procent a u *NUDY V BRNĚ* dokonce z bezmála čtyřiceti procent. Do oscarového *KOLJI* vložila Česká televize zhruba deset miliónů korun, což byla podle vyjádření Iva Mathého asi třetina všech nákladů filmu.⁶⁷⁾ Alice Nellis získala od České televize na snímek *VÝLET* šest miliónů korun, přičemž celkový rozpočet filmu byl třicet miliónů korun. Značný rozptyl ve výši podílů České televize potvrdil v rozhovoru z roku 1996 i producent České televize Čestmír Kopecký: „A tak by se mohlo také stát, že když se ČT na výrobě filmu podílí od 10 až do 100 % [...]“.⁶⁸⁾ Vzhledem k tomu, že vedení televize požadovalo bez ohledu na výši svého vkladu televizní licenci ke koprodukovanému filmu na dobu autorskoprávní ochrany, lze hodnotit z pohledu České televize, nikoli však z pohledu nezávislého producenta, tuto spolupráci jako ekonomicky výhodnou. V žádném případě se nejednalo ze strany České televize o poskytování daru filmařům, ale o tvrdé obchodní podmínky, které v naprosté většině případů vyznívaly ve prospěch televizního vysílatele. Tato skutečnost staví do poněkud jiného světla čtená prohlášení České televize o nezištné podpoře českého filmu.

SAMOSTATNÉ PRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Z pozice pasivního příjemce nabízených projektů se Česká televize dokázala vymanit pouze v případě distribučních filmů, které realizovala sama bez přispění externího partnera. Televizní dramaturgie v těchto ojedinělých případech sama vytipovala vhodnou látku, zadala napsání scénáře a předala jej do výroby ve vlastní produkci. Rozhodnutí vyrábět především filmy pro náročného diváka ve vlastní produkci patří mezi nejvýznamnější strategická rozhodnutí vedení České televize v oblasti národní kinematografie. Strategický plán z roku 1998 uvádí: „I nadále se bude Česká televize sama ujímat produkce kinematografických děl mimořádného významu, která nebudou z komerčního

66) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

67) Srov. ČTK – EJ, Český film *KOLJA* získal Oscara. *Slovo*, 26. 3. 1997, s. 1.

68) Senta Tesárova, Televize se stále více podílí na existenci i profilu naší kinematografie. *Zemské noviny*, 22. 4. 1996, s. 8.

hlediska atraktivní.⁶⁹⁾ Tímto přístupem Česká televize skutečně nastoupila cestu, kterou by se zřejmě nikdo jiný, s výjimkou paralyzovaného státu, nevydal.

Tehdejší ředitel programu Jiří Pittermann považoval stoprocentní účast České televize ve vybraných ambiciózních projektech za stěžejní součást služby, kterou Česká televize poskytovala ze zákona veřejnosti v souvislosti s podporou národní kinematografie. Navíc zde sehrála roli také ambice České televize bezezbytku naplnit dobový slogan užívaný Českou televizí: „Česká televize, největší producent českého filmu“. Česká televize tedy chtěla být vnímána veřejností nejen jako koproducent, ale také jako producent. Rozhodující byl podle Pittermanna výběr vhodné látky a režiséra: „Kvalitní látka s uměleckými ambicemi se stávala spouštěcím mechanismem pro zařazení díla do vlastní produkce České televize.“⁷⁰⁾ Okruh tvůrců, s nimiž Česká televize touto formou spolupracovala, však nebyl široký. Zpravidla se jednalo o zkušené autory a režiséry, kteří s Českou televizí spolupracovali dlouhodobě a měli zde vytvořeny osobní vazby.

V roce 1993 vznikl v produkci České televize například oceňovaný snímek Karla Kachyni KRÁVA. O rok později je to UČITEL TANCE Jaromila Jireše a v roce 1995 následují EINE KLEINE JAZZMUSIC Zuzany Zemanové nebo GOLET V ÚDOLÍ Zeno Dostála. Ani v následujících letech Česká televize od této strategie neupustila a vždy vyrobila ve své produkci alespoň jeden distribuční film za rok. V roce 1996 to byl BUMERANG Hynka Bočana a CEREMONIÁŘ Jiřího Věřčáka. V roce 1997 natočil Petr Koliha v České televizi VÝCHOVU DÍVEK V ČECHÁCH. O rok později vzniká ve stejných podmínkách pohádka CÍSAŘ A TAMBOR Václava Křístka a v roce 1999 Kachyňova HANELE a Jirešova DVOJROLE.

Česká televize navíc nezřídka učinila u filmů vyráběných ve vlastní produkci v českých podmínkách ne zcela běžné producerské rozhodnutí, kdy spolu s distribučním filmem vyrobila zároveň také televizní seriál. V tomto výrobně efektivním modu vzniká na přelomu let 1993–1994 například film (97 minut) a seriál (4 × 37 minut) SATURNIN v režii Jiřího Věřčáka. V roce 1997 je pak stejným způsobem natočen film (114 minut) a seriál (12 × 52 minut) ZDIVOČELÁ ZEMĚ.

Pro vlastní producerské počiny České televize je charakteristická především volba renomovaných autorů a silných látek. Nejčastěji spolupracují s Českou televizí zkušení režiséři, jako jsou Karel Kachyňa či Jaromil Jireš. Tedy tvůrci, kteří byli na straně jedné garancí profesně zvládnutého díla, ale na straně druhé představovali riziko rutinního zpracování filmové látky někdy až televizní formou. Zároveň jsou to tvůrci, kteří by v nových podmínkách zřejmě jen obtížně hledali pro své náročné projekty finanční zázemí. Sugestivní výpověď o problémech se získáváním financí na projekty renomovaných tvůrců podala režisérka Věra Chytilová: „Shánění peněz na filmy je pro mě čím dál tím víc vyčerpávající a nakonec mi nikdo nic nedá.“⁷¹⁾ Právě proto byla pro tyto režiséry spolupráce s Českou televizí na výrobě distribučních filmů vítanou možností realizace. Česká televize na sebe vzala tíži celého rozpočtu a poskytla tvůrcům prostor pro realizaci často nekomerčních scénářů. Rozpočty byly zpravidla minimálně o patnáct procent nižší než

69) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 11.

70) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 18. února 2010.

71) Jakub L e d e r e r, Natočit film aneb Jak se stát z umělce podnikatelem. *Střední Čechy*, 12. 10. 2001, s. 3.

u koprodukčních filmů. Tento stav byl způsoben zejména maximálním využitím interních kapacit České televize a absencí provize a režie nezávislého producenta. Za výrobu byla vždy zodpovědná konkrétní tvůrčí skupina České televize, která zajišťovala také výkonnou produkci.

TEMATICKO-ŽÁNROVÁ ANALÝZA PODPOŘENÝCH PROJEKTŮ A SPOLUPRACUJÍCÍCH TVŮRCŮ

V této kapitole se zaměřím na analýzu podpořených projektů z hlediska zastoupení jednotlivých žánrů a představitelů klíčových štabových profesí. Pozornost budu věnovat především režisérům, scenáristům a kameramanům. Následující rozbor mi umožní konfrontovat deklarované priority s faktickou podporou ze strany České televize a odhalit okruh tvůrců, s nimiž televize veřejné služby spolupracovala přednostně.

Žánrová kategorizace distribučních filmů České televize byla provedena na základě interního informačního systému České televize PROVYS, který obsahuje všechny podstatné informace o pořadech připravených k vysílání. Jak je z níže uvedeného přehledu patrné, mezi podpořenými projekty jednoznačně dominují dramata a komedie. Významná pozornost je věnována rovněž dětské tvorbě, kterou zde zastupují pohádky. Dále pak tragikomedie a černým komediím. Ostatní žánry jsou zastoupeny pouze okrajově. Více než poptávku České televize lze však z těchto závěrů odvozovat nabídku tuzemského trhu, která svou strukturou odpovídala struktuře projektů podpořených Českou televizí.

Tabulka č. 3. Zastoupení jednotlivých žánrů v koprodukčních projektech ČT v letech 1992–2002.⁷²⁾

Žánr	Počet koprodukcí
Drama	44
Psychologické drama	4
Komedie	21
Tragikomedie / černá komedie	10
Parodie	3
Romantický film	4
Rodinný film	4
Muzikál	2
Pohádka	12
Balada / horor	4
Thriller	2
Sci-fi	1
Podobenství	2

72) Zdroj: interní informační systém České televize PROVYS.

Navzdory deklarovanému zájmu České televize o divácky atraktivní filmy převažují mezi podpořenými projekty jednoznačně dramata, kterých je dvakrát více než například komedií. Tato převaha se nezmění ani po sečtení komedií, tragikomedií, černých komedií a parodií. Vedle přirozené nabídky trhu může být tento stav způsoben také následujícími okolnostmi. Komedialní žánr na sebe vzhledem ke svému diváckému potenciálu snadněji váže finanční prostředky ze soukromého sektoru a nezávislý producent je schopen film vyrobit bez participace televize veřejné služby. Naopak důvodem pro zamítnutí podpory ze strany České televize byla nezdárka nízká kvalita předložených scénářů, která v komediálním žánru vykazovala ve sledovaném období větší odchylky než například kvalita scénářů u dramatu. Zejména bezprostředně po roce 1989 byla natočena celá řada komedií velmi problematické úrovně.

Zastoupení mnoha okrajových žánrů svědčí o snaze České televize podpořit co nejširší spektrum domácí tvorby. Sci-fi Kryštofa Hanzlíka POSLEDNÍ PŘESUN z roku 1995, filmová balada Ivana Vojnára CESTA PUSTÝM LESEM z roku 1997 či parodie Jaroslava Brabce z roku 1992 KRVAVÝ ROMÁN by patrně nevznikly bez přispění a zájmu České televize. Stejným způsobem lze hodnotit podporu experimentální tvorby. Producenti snímku DON GIO by zřejmě ještě obtížněji zajišťovali financování svého filmu bez koprodukčního vkladu České televize.

Soulad mezi deklarovanými prioritami vedení České televize a skutečností nastává v dětské tvorbě. Česká televize podpořila v letech 1992–2002 naprostou většinu distribučních filmů pro dětského diváka. Dvanáct pohádek a čtyři rodinné filmy představují to nejdůležitější, co pro tuto cílovou skupinu v daném období vzniklo. U filmových pohádek navíc Česká televize často vystupuje v roli jediného producenta. Výhradně v její produkci tak vznikaly například pohádky SEDMERO KRKAVCŮ Ludvíka Ráží, CÍSAŘ A TAMBOR Václava Křístka či KRÁLOVSKÝ SLIB Kryštofa Hanzlíka. Premiérové distribuční pohádky nacházejí nejčastěji uplatnění v hlavním vysílacím čase na Štědrý den. Jak vyplynulo z vyjádření bývalého generálního ředitele Iva Mathého, stalo se nepsaným pravidlem, že Česká televize na Štědrý den vysílala premiérovou výpravnou pohádku natočenou na filmovou surovinu.⁷³⁾ Dokonce nastávaly i situace, kdy pohádku nejprve uvedla na Štědrý den na televizní obrazovce, a teprve poté ji zařadila do kinodistribuce.

S Českou televizí spolupracovalo v letech 1992–2002 celkem 79 režisérských osobností na celkem 114 projektech. Nejčastěji Česká televize spolupracovala s Karlem Kachyňou (1924–2004), Vladimírem Drhou (1944) a Vladimírem Michálkem (1956). Každý z těchto režisérů vyrobil ve spolupráci s Českou televizí čtyři distribuční filmy. Není jisté bez zajímavosti, že se z hlediska žánrového zastoupení jednalo o devět dramatu, dvě pohádky a jednu tragikomedii. Po třech distribučních filmech vyrobených v koprodukci s Českou televizí si připsali Petr Zelenka (1967), Zdeněk Tyc (1956), Martin Šulík (1962), Jan Svěrák (1965), Dušan Klein (1939) a Jaromil Jireš (1935–2001). Na příkladu Martina Šulíka vidíme, že Česká televize hojně spolupracovala rovněž se slovenskými tvůrci, kteří často neměli v domácím prostředí podmínky pro svou tvorbu. Vedle Šulíka působil v Čechách také například Juraj Jakubisko, s nímž Česká televize spolupra-

73) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

covala na NEJASNÉ ZPRÁVĚ O KONCI SVĚTA. Přínos České televize pro slovenskou kinematografii ocenil docent a prorektor Vysoké školy múzických umění v Bratislavě Martin Šmatlák:

Pokud totiž přijmu váš názor, že – soudě podle vznikajících koprodukcí – se k sobě v kinematografii chováme jako dobře vychovaní sourozenci, musím zároveň jednoznačně zdůraznit, že je to především díky osobní iniciativě jednotlivců: jmenovitě producenta Rudolfa Biermanna a dosavadního vedení České televize. V letech 1993–1997 vzniklo na Slovensku třináct celovečerních filmů, z toho osm v koprodukcí s českými subjekty, především s ČT.⁷⁴⁾

Přestože mezi nejčastěji spolupracujícími režiséry převažují zástupci střední (Vladimír Michálek, Zdeněk Tyc) a starší generace (Dušan Klein, Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, Vladimír Drha), významně je zde zastoupena i v té době nastupující generace (Petr Zelenka, Jan Svěrák a Martin Šulík).

Jakkoli představuje výše uvedený výčet poměrně širokou škálu tvůrců, nelze přehlédnout ani skutečnost, že některé skupinky filmařů byly na základě svých osobních vazeb v České televizi preferovány, zatímco jiné měly pouze velmi omezené možnosti získat pro svůj projekt podporu. Klientelismus jako systém založený na protekci, konexích a rozhodnutích „v zákulisí“ potvrdil v České televizi při osobním rozhovoru producent a majitel jedné z prvních soukromých nezávislých produkčních společností Space Films Jiří Ježek: „Nepatřil jsem do jejich party a musel jsem tedy hledat zdroje financování jinde.“⁷⁵⁾ Zatímco tvůrci jako Dušan Klein, Zdeněk Zelenka či Jaromil Jireš spolupracovali s Českou televizí pravidelně, řada dalších tuto možnost neměla. Paradoxně mezi preferované tvůrce České televize nepatřil například Zdeněk Troška, který natáčel divácky velmi úspěšné pohádky, byť právě pohádky byly mezi deklarovanými prioritami vedení České televize.

Při stejném počtu filmů spolupracovalo na českých filmech České televize v letech 1992–2002 přes 130 scenáristů. Důvodem tohoto vysokého čísla jsou četné scenáristické týmy pracující na jednom scénáři. Celkem ve výčtu koprodukčních projektů České televize nalezneme 37 scenáristických dvojic, sedm trojic a dokonce jednu čtveřici. Nežádá se ve scenáristických týmech vyskytují budoucí režiséři filmu, kteří mají ambici ovlivnit své dílo již ve fázi jeho zrodu. Touto metodou běžně pracují například Jaroslav Brabec, Milan Cieslar či Jaromil Jireš. Mezi ryze autorské tvůrce, kteří si sami napíší scénář a zároveň se chopí režie, patří mimo jiné Saša Gedeon, Alice Nellis, Bohdan Sláma nebo Zdeněk Tyc a Petr Zelenka.

Významnou skupinu scenáristů představují spisovatelé, kteří posléze adaptují své literární dílo do podoby filmového scénáře nebo vytvoří zcela svébytné dílo. Za všechny zmíním Jiřího Stránského, Vladimíra Körnera a Evu Kantůrkovou. Tento přístup není v podmínkách České televize nikterak ojedinělý a patří dokonce mezi jednu z hlavních

74) Věra M í š k o v á – Zdenko P a v e l k a, O (ne)podobnosti. *Právo*, 26. 3. 1998, s. 4.

75) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

tendencí televizní dramaturgie nejen u celovečerních filmů, ale také v případě ryze televizní dramatické tvorby.

Příkladem úzké provázanosti mezi externími tvůrci a dramaturgií České televize je dramaturg a scenárista Václav Šašek. Václav Šašek se podílel v letech 1992–2002 coby scenárista na celkem čtyřech distribučních filmech České televize a zároveň byl v České televizi zaměstnán.⁷⁶⁾ Pro scenáristickou tvorbu Václava Šaška jsou charakteristické především adaptace literárních předloh.

Tři nejčastěji spolupracující scenáristé píší paradoxně i přes častý výskyt scenáristických týmů zcela sami. Nejčetnější zastoupení má scenáristická legenda Jiří Hubač (1929), jehož pět filmových scénářů natočilo pět různých režisérů. Jeho tvorba byla v televizním prostředí dobře známá. Televizní filmy IKARŮV PÁD, NEZRALÉ MALINY nebo HRBITOV PRO CIZINCE patří stejně jako seriály SANITKA a ELIŠKA A JEJÍ ROD k tomu nejlepšímu z televizní dramatické tvorby. Pro scénáře Jiřího Hubače jsou navíc charakteristické velké herecké příležitosti, s nimiž se Česká televize ráda v dramatické tvorbě spojovala.⁷⁷⁾

Připomeňme si například Vlastimila Brodského ve filmu BABÍ LÉTO nebo Jiřinu Bohdalovou v roli Fany. Oběma hercům napsal Jiří Hubač role přímo na tělo. Pod čtyřmi scénáři jsou podepsáni hned tři scenáristé: Zdeněk Svěrák (1936), Petr Zelenka (1967) a Václav Šašek (1933). S výjimkou osobitého Petra Zelenky se jedná o velmi zkušené scenáristy starší generace. V tomto ohledu je patrná tendence televizní dramaturgie vybírat osvědčené autory, u nichž prakticky nelze výrazně pochybit.

Pokud počet spolupracujících scenáristů zastupoval extrémně vysokou hodnotu (více než 130), pak počet spolupracujících kameramanů představuje zcela opačný pól. Na celkem 114 distribučních projektech České televize spolupracovalo pouze 63 kameramanů. Velmi často se setkáváme s kameramany, kteří dlouhodobě spolupracují pouze s určitým okruhem režisérů. Martin Štrba natočil například tři filmy s režisérem Martinem Šulíkem a dva s Vladimírem Michálkem, Vladimír Smutný se podílel na dvou filmech Jana Svěráka, Jan Malír spolupracoval dvakrát s Janem Hřebejkem a Miro Gábor třikrát s Petrem Zelenkou. Česká televize dle vyjádření šéfproducenta PCUP Jaroslava Kučery do obsazení této tvůrčí profese zpravidla příliš nezasahuje a nechává volné ruce režisérovi snímku.⁷⁸⁾

Zvláštní skupinu v tomto segmentu představují režisující kameramani. Jaroslav Brabec a František Antonín Brabec zastávali ve sledovaném období obě klíčové profese, každý u dvou svých filmů. Jaroslav Brabec touto cestou natočil snímky KUŘE MELANCHOLIK a KRÁVÝ ROMÁN a František Antonín Brabec KYTICI a KRÁLE UBU. U všech čtyř filmů se jednalo o výtvarně velmi ambiciózní díla.

76) V roce 1992 například jako dramaturg programového ředitelství.

77) U filmových „koncertů“ hereckých osobností narůstá četnost jejich uplatnění v rámci vysílacího schématu České televize. Televizní dramaturgie má možnost je například zařazovat do vysílání při příležitosti významného výročí dané herecké osobnosti, vytvářet cykly věnované jednotlivým hercům atp.

78) Rozhovor s Jaroslavem Kučerou vedl Pavel Krumpár, 16. října 2009.

Tabulka č. 4. Pět nejčastěji spolupracujících tvůrců v jednotlivých profesích v letech 1992–2002.⁷⁹⁾

	Režie	Názvy filmů
1.–3.	Vladimír Drha	O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA, ZAČÁTEK SVĚTA
1.–3.	Karel Kachyňa	KRÁVA, FANY, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, HANELE
1.–3.	Vladimír Michálek	BABÍ LÉTO, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, AMERIKA
4.–9.	Jaromil Jireš	HELMADOE, UČITEL TANCE, DVOJROLE
4.–9.	Dušan Klein	ANDĚLSKÉ OČI, KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH, KONTO SEPARATO
4.–9.	Jan Svěrák	AKUMULÁTOR 1, KOLJA, TMAVOMODRÝ SVĚT
4.–9.	Martin Šulík	KRAJINKA, ORBIS PICTUS, ZÁHRADA
4.–9.	Zdeněk Tyc	SMRADI, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, ŽILETKY
4.–9.	Petr Zelenka	MŇAGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA
	Scénář	Názvy filmů
1.	Jiří Hubač	VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ, BABÍ LÉTO, FANY, UČITEL TANCE, ZÁMEK V ČECHÁCH
2.–4.	Zdeněk Svěrák	TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, LOTRANDO A ZUBEJDA, AKUMULÁTOR 1
2.–4.	Václav Šašek	MÁ JE POMSTA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU, HELMADOE
2.–4.	Petr Zelenka	ROK DÁBLA, KNOFLÍKÁŘI, MŇAGA – HAPPY END, SAMOTÁŘI
5.–6.	Kryštof Hanzlík	POSLEDNÍ PŘESUN, DO NEBÍČKA, KRÁLOVSKÝ SLIB
5.–6.	Vladimír Kórner	ANDĚL MILOSRDENSTVÍ, PRAMEN ŽIVOTA, KUŘE MELANCHOLIK
	Kamera	Názvy filmů
1.	Vladimír Holomek	O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, MANDRAGORA, ÚNOS DOMŮ, MUSÍM TĚ SVĚST, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, HURÁ NA MEDVĚDA, HRAD Z PÍSKU, EINE KLEINE JAZZMUSIC
2.	Martin Štrba	RIVERS OF BABYLON, STŮJ, NEBO SE NETREFÍM!, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO, ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU, ZÁHRADA, ORBIS PICTUS, KRAJINKA
3.–5.	Martin Duba	DON GIO, CÍSAŘ A TAMBOR, AMERIKA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA
3.–5.	Miro Gábor	OBĚTI A VRAZI, MŇAGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA, CO CHYTNEŠ V ŽITĚ
3.–5.	Vladimír Smutný	TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, ZÁMEK V ČECHÁCH

79) Zdroj: Asociace producentů v audiovizí, *České filmy, katalog 1991–2001*. Praha: Asociace producentů v audiovizí 2002; interní informační systém České televize PROVYS.

Nejvytíženějším filmařem ze všech kategorií byl v letech 1992–2002 kameraman Vladimír Holomek (1956), který natočil ve spolupráci se sedmi režiséry celkem devět distribučních filmů. S těsným rozdílem jednoho filmu skončil na druhém místě kameraman Martin Štrba (1961), jenž natočil osm celovečerních filmů s pěti režiséry. Na pěti distribučních filmech spolupracovali kameramani Martin Duba (1956), Miro Gábor (1962) a Vladimír Smutný (1942) a scenárista Jiří Hubač (1929). Po čtyřech titulech mají na kontě kameramani Marek Jícha (1959), F. A. Brabec (1954) a Jan Malíř (1948), režiséři Vladimír Drha (1944), Karel Kachyňa (1924–2004) a Vladimír Michálek (1956) a scenáristé Zdeněk Svěrák (1936), Václav Šašek (1933) a Petr Zelenka (1967). Přestože je častější nasazení kameramanů než režisérů či scenáristů logické z důvodu rozdílné délky přípravy, enormní vytížení několika málo tvůrců svědčí o stabilní kameramanské základně, která své řady příliš nerozšiřuje.

Ustálené okruhy spolupracujících tvůrců lze vystopovat rovněž v návaznosti na zvolený typ výroby distribučního filmu. Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická spolupráce se zkušenými režiséry a scenáristy, kteří s ní pravidelně spolupracovali již při výrobě televizní dramatické tvorby. Typickými příklady jsou Dušan Klein (ANDĚLSKÉ OČI, KONTO SEPARATO), Karel Kachyňa (MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, KRÁVA, HANELE), Jiří Věřčák (SATURNIN, CEREMONIÁŘ) nebo Hynek Bočan (BUMERANG, ZDIVOČELÁ ZEMĚ). U koprodukčních filmů rozhoduje spíše než osoba režiséra producent a jeho osobní vazby v České televizi, vliv a vyjednávací schopnosti. Do čela žebříčku spolupracujících producentů se dostávají Rudolf Biermann (...ANI SMRT NEBERE, UŽ, MODRÉ Z NEBE, ORBIS PICTUS, VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ, KRAJINKA), Jaroslav Bouček (AMERIKA, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO), Ondřej Trojan (PELÍŠKY, CESTA Z MĚSTA, MUSÍME SI POMÁHAT) nebo bývalý pracovník České televize Čestmír Kopecký.

PRAVIDLA VÝBĚROVÝCH ŘÍZENÍ

Do roku 1998 nelze o výběrových řízeních v pravém slova smyslu hovořit. Producenti v jednotlivých tvůrčích skupinách měli dostatek pravomocí, aby na základě svého vlastního úsudku látku či konkrétní projekt odmítli či přijali do výroby. Proces výběru tedy nebyl formalizován a záleželo vždy na rozhodnutí příslušného producenta, případně šéfproducenta PCUP či hlavního producenta producentského centra televizního studia Brno nebo Ostrava. Byl-li tvůrce odmítnut jednou tvůrčí skupinou, měl ještě možnost oslovit další. Vnitřní konkurence v době fungování producentského systému otvírala prostor pro celou řadu autorů a tvůrčích přístupů. Na rozdíl od později aplikovaného redakčního systému, v němž rozhoduje o každém žánru zpravidla pouze jeden člověk, tj. jeden vkus, v producentském systému rozhodovala celá řada producentů, přičemž každý z nich uplatňoval při výběru jiná kritéria a měl jiné programové priority.

K postupné formalizaci výběrových řízení dochází až po roce 1998 a vše vyvrcholilo v letech 2005 a 2006 vydáním rozhodnutí generálního ředitele, kterým se upravuje postup při výběru filmových projektů, a zveřejněním těchto pravidel na internetu. Zatímco do roku 1998 mohou autoři a nezávislí producenti nabízet své projekty České televizi v průběhu celého roku, po roce 1998 je počet výběrových řízení na vstup České televize do koprodukčních filmů postupně omezován až na jedno či dvě výběrová řízení za rok. Po

roce 2006 se Česká televize i vzhledem ke vzrůstajícímu tlaku ze strany Asociace producentů v audiovizí opět vrací k původní praxi průběžného přijímání nových látek. Zatímco do roku 1998 měli hlavní slovo producenti tvůrčích skupin, po roce 1998 se rozhodovací pravomoc povyšuje na úroveň šéfproducenta PCUP, respektive hlavního producenta televizního studia. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným producentským centrům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Při výběru byla posuzována především programová a výrobní hlediska. Méně již hlediska obchodní a ekonomická, jak si blíže ukážeme v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“. Jak uvedl tehdejší vedoucí tvůrčí skupiny a později i šéfproducent PCUP Čestmír Kopecký, „při výběru látky rozhodovalo především téma a využitelnost filmu ve vysílání České televize“.⁸⁰⁾ Využitelnost filmu ve vysílání akcentoval rovněž generální ředitel Ivo Mathé. Podle Mathého byl distribuční film vnímán především jako standardní televizní pořad, který musel mít své místo ve vysílacím schématu České televize.⁸¹⁾

Tendence přenést schvalovací pravomoc z nižší na vyšší úroveň vedla dokonce ke schvalování a projednávání vybraných projektů na úrovni kolegia generálního ředitele, kde je statutární zástupce České televize také schvaloval. Kolegium generálního ředitele je poradním orgánem generálního ředitele České televize a jeho členy byli vedle generálního ředitele, který kolegiu předsedal, také finanční ředitel, ředitel programu, vedoucí právního útvaru, ředitel TS Brno, ředitel TS Ostrava, vedoucí útvaru Public Relations, šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů, šéfproducent Producentského centra publicistiky a dokumentaristiky, šéfproducent Centra převzatých pořadů, ředitel zpravodajství, ředitel výroby a techniky a tiskový mluvčí. Kolegium se v uvedeném období scházelo pravidelně jednou za čtrnáct dní. Poslední fázi schvalování distribučních filmů v rámci nejvyššího vedení organizace lze demonstrovat na zápisech z jednání kolegia generálního ředitele z let 2000–2002.

První informace o distribučních filmech se v roce 2000 objevuje v zápise z jednání kolegia generálního ředitele číslo dva ze dne 25. února 2000. Ředitel TS Brno Zdeněk Drahoš zde informoval v rámci bodu „Shrnující informace o dění v TS Brno“ o zahájení výroby distribučního filmu *PODZIMNÍ NÁVRAT* dne 14. února 2000.⁸²⁾ V rámci jednání kolegia zaznívají v tomto období především informace o klíčových fázích výroby distribučních filmů a zprávy o jejich přijetí u diváků či na festivalech. Dále jsou na této úrovni řešeny problematické situace a vztahy. V březnu 2000 kolegium například na podnět šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů Jaroslava Kučery řeší otázku autor-
ských práv ke snímku *OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE*.⁸³⁾

K zásadní změně dochází v průběhu roku 2000, kdy kolegium přechází ve vztahu k distribučním filmům z roviny informativní na úroveň rozhodovací. Vedle distribučních filmů schvaluje touto cestou rovněž nové seriály. V obou případech se jedná o jeden z nej-

80) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

81) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

82) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 2 ze dne 25. 2. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

83) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

dražších a nejsledovanějších produktů České televize, a povýšení schvalovacího procesu na nejvyšší úroveň bylo proto logickým manažerským rozhodnutím. V zápise z jednání kolegia číslo čtyři ze dne 27. března 2000 se poprvé objevuje bod programu „Distribuční filmy“ v gesci šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů. Šéfproducent vždy sestavil pro potřeby kolegia přehled připravovaných seriálů a filmů, který obsahoval základní ekonomické, výrobní a dramaturgické informace.⁸⁴⁾ Kolegium pak projednávalo projekt po projektu a přijímalo závěry (schválení, zamítnutí, vrácení k dopracování). Součástí březnového zápisu z kolegia byl i závěr, podle něhož musely být všechny distribuční filmy a seriály dále projednávány na kolegiu.⁸⁵⁾

O strategickém významu distribučních filmů pro Českou televizi svědčí rovněž kritická poznámka ředitele TS Ostrava Miloslava Petronce ze dne 13. března 2000:

Velice dobrý divácký ohlas měla dne 11. března 2000 předpremiéra nového filmu režiséra Jana Hřebejka *MUSÍME SI POMÁHAT* – režisér filmu mimo jiné ocenil i spolupráci s Českou televizí; ČT zastupoval na předpremiéře pouze ředitel TS Ostrava – příštích podobně významných událostí by se měli pravidelně účastnit také producenti České televize!⁸⁶⁾

Význam, který Česká televize přikládala své účasti v distribučních filmech, se projevoval také v účasti vedení televize na premiérách či předpremiérách těchto filmů. Neúčast pak byla vnímána velmi kriticky a v budoucnu byla přijata dokonce opatření, která měla absenci zástupců vedení České televize zcela zabránit.

Jednou ze základních podmínek pro přijetí koprodukčního projektu v České televizi byl po celé sledované období soulad předkládaného scénáře se zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání, konkrétně s paragrafem 32, písmenem c) či písmenem e). Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání zakazuje televiznímu vysílateli v souladu se směrnicí Evropské unie *Televize bez hranic* uvádět snímky podněcující k násilí a nenávisti z rasových, náboženských či národnostních důvodů a dále tituly, které mohou vážně poškodit fyzický, duševní a morální rozvoj dětí a mládeže. Takovéto projekty jsou proto velmi limitovány ve výběrovém řízení České televize, která je pak nemůže nasadit do hlavního vysílání na osmou hodinu večerní.

Pro komplexní ilustraci vývoje výběrových řízení v České televizi zmíním také základní pravidla pro výběr filmových projektů v České televizi po roce 2005, kdy Česká televize přistoupila v rámci snahy o otevřenější přístup k nezávislým producentům ke zveřejnění těchto pravidel. Ředitel programu vždy vyhlásil několikrát v roce⁸⁷⁾ termín zahájení jednání o nových koprodukčních filmových projektech. Podmínkou přijetí nabídky bylo předložení následujících materiálů: scénář díla, podrobný rozpočet, finanční zajištění

84) Například výši vkladu České televize do projektu, jména koprodukčních partnerů, délku práv, která Česká televize získá, a seznam hlavních tvůrců.

85) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 4 ze dne 27. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

86) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

87) Později dochází k uvolnění tohoto pravidla na průběžnou možnost předkládání nových projektů.

projektu, koprodukční závazky (dohodnuté nebo rozjednané s jinými partnery), případnou žádost o grant, návrh požadavků plnění ČT, souhlas autora předlohy, pokud je scénář adaptací již existujícího díla, výpis z obchodního rejstříku ne starší než tři měsíce a případně kopii živnostenského listu, kontakty na odpovědné osoby a konečně vyplněný formulář „Úvodní informace o projektu“. Tento formulář obsahoval mimo jiné název díla, žánr, dobu, místo a roční období díla, autora scénáře, režijní explikaci, předpokládanou délku v minutách, předpokládaný formát primárního záznamu, seznam hlavních tvůrčích profesí (vedoucí produkce, režisér, kameraman, architekt, výtvarník), představu o obsazení hlavních rolí, návrh výrobního plánu a představu o distribuci a návštěvnosti v kinech. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným centrům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Všechny předložené projekty byly zaevidovány s datem přijetí u ředitele programu, který přijetí potvrdil svým podpisem. Centrální evidence projektů obsahovala: datum přijetí, název projektu, název koproducenta a předkládající centrum. Rozhodnutí o výběru projektu přitom příslušelo řediteli programu, jenž měl možnost stanovit výběrovou komisi. Při výběru byla posuzována zejména programová, výrobní, obchodní a ekonomická hlediska. Podklady k jednotlivým projektům připravovali odpovědní dramaturgové předkládajících center, výrobní a obchodní ředitel. Vybrané projekty projednával ředitel programu na kolegiu generálního ředitele, kde je pak schvaloval přímo generální ředitel.

Jak je z výše uvedeného popisu patrné, Česká televize směřovala od velmi liberálních pravidel, uplatňovaných v letech 1992–1998, k nastavení pravidel formálně striktních a jednoznačných, jejichž vyvrcholením byla opatření přijatá po roce 2005. Tento trend souvisel nejen s úpravami organizační struktury České televize, ale také s voláním nezávislých producentů po transparentnosti celého procesu. Mezi jednoznačně nejproblematictější aspekty předchozí praxe, které vedly k následnému přechodu na nový model, patřila nejasná kritéria a pravidla pro výběr projektů. Předkladatel projektu nebyl zpravidla informován, kdy a za jakých podmínek proběhne rozhodování o jeho návrhu. Nežádka nebyl dokonce ani vyrozuměn o výsledku tohoto rozhodování. Tento systém přirozeně otevíral prostor pro klientelismus a prosazování osobních vazeb určitých zájmových skupin v České televizi. Dalším problematickým aspektem byly nepřiměřeně dlouhé schvalovací a rozhodovací lhůty České televize, které měly negativní dopad na práci nezávislého producenta. Například schvalování koprodukčních filmů pouze dvakrát do roka velmi omezovalo producenta z hlediska plánování výroby a mohlo znamenat i ztrátu časově omezeného grantu ze Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie. V neposlední řadě neexistovaly jasné a transparentní obchodní podmínky. V průzkumu, který jsem mezi nezávislými producenty realizoval v květnu 1999,⁸⁸⁾ zaznívaly nejčastěji následující výhrady ke spolupráci s Českou televizí: neúnosná byrokracie (neproniknutelný systém brzdí kreativitu), zdlouhavé rozhodovací procesy, finanční a smluvní nejistota

88) Jako zaměstnanec ředitelství pro strategický rozvoj České televize jsem byl v roce 1999 pověřen zpracováním názorů a komentářů vybraného vzorku přibližně dvaceti nezávislých producentů. Producenti se vyjadřovali formou strukturovaného dotazníku ke spolupráci s Českou televizí a navrhovali konkrétní kroky vedoucí ke zlepšení této spolupráce. Uvedený průzkum byl realizován v rámci procesu adaptace ředitelství programu a výrobního systému České televize.

(smlouvy se uzavírají pozdě, producent musí zahájit výrobu bez smlouvy), na návrhy projektů se často nedostane odpověď v přijatelném termínu a v jasném znění, přátelství s pracovníkem České televize, a nikoli kvalitativní měřítko rozhodují o přijetí projektu, problematická pracovní morálka výrobních štábů České televize, nepřehledné kompetence v České televizi (není jasné, komu má producent návrh na spolupráci předložit) a nedostatečná péče o film ze strany České televize (doma i v zahraničí). Na tuto vzrůstající kritiku byla Česká televize nucena reagovat změnou systému spolupráce s nezávislými tvůrci.

DLOUHODOBÉ TRENDY V ROZHODOVÁNÍ A PŘÍSTUPU ČESKÉ TELEVIZE

Z dlouhodobého hlediska vykazuje přístup České televize k domácí kinematografii především následující trendy:

- V průměru Česká televize podpořila 11 (přesně 10,7) celovečerních hraných filmů za rok.
- Dominantní část produkce tvořila spolupráce s významnými a osvědčenými autory a režiséry.
- Česká televize dlouhodobě usilovala o žánrovou vyváženost a široký rozsah produkce v této oblasti. Zohledňovány byly kupříkladu poměry mezi filmy historickými a současnými, mezi filmy pro děti a pro dospělé či mezi debutanty a renomovanými tvůrci.
- Významným kritériem při rozhodování České televize o podpoře distribučních filmů v letech 1992–2002 byl potenciál předkládané látky uspět na tuzemských i mezinárodních festivalech.
- Česká televize pravidelně realizovala několik projektů bez participace nezávislých producentů. Jednalo se zpravidla o zpracování umělecky ambiciózních témat, která nezřídka navazovala na naši národní historii nebo čerpala z domácí literatury.
- Česká televize vyžadovala ve sledovaném období v rámci koprodukčních smluv licenci pro televizní vysílání po dobu autorskoprávní ochrany.
- Ve vysílacím schématu České televize nacházely distribuční filmy nejčastěji uplatnění ve vysílacích oknech určených pro domácí dramatickou tvorbu (vedle televizních filmů a inscenací) a při zvláštních příležitostech, jako jsou například státní svátky, výročí, úmrtí vyznaného filmového tvůrce či Nový rok.
- Česká televize při uvádění domácích hraných distribučních filmů jednoznačně preferovala program ČT1 v hlavním vysílacím čase. Ve sledovaném období celovečerní filmy nejčastěji začínaly ve 20.00 hodin. Dlouhodobě nejvyužívanějším dnem v týdnu byl čtvrtek, následován nedělí. Detailněji se problematice uvádění distribučních filmů budu věnovat v kapitole „Dramaturgie nasazování celovečerních hraných filmů do vysílání České televize“.

Explicitní vyjádření strategie České televize v oblasti výroby celovečerních distribučních filmů je v podmínkách České televize velmi ojedinělé. Převažuje individuální po-

suzování projektů bez sjednocujícího zadání. Výjimkou byl například rok 2000, kdy tehdejší šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů uvedl na jednání vedení České televize, že v roce 2000 budou preferovány snímky divácky atraktivní.⁸⁹⁾ Mezi další dlouhodobá strategická rozhodnutí České televize lze zařadit i výrobu premiérových distribučních pohádek do hlavního štedrovečerního vysílacího času. Uvedené příklady jsou však spíše výjimkami.

Na druhou stranu nelze pasivní přístup České televize hodnotit výhradně negativně. Je nutné si uvědomit, že tvůrčí potenciál České republiky je do značné míry omezený. Pokud například v době působení generálního ředitele Iva Mathého měla Česká televize ambici vyrobit dvacet šest premiérových titulů v hrané dramatické tvorbě za rok, neměla příliš na výběr a musela akceptovat převážnou většinu domácí autorské produkce.⁹⁰⁾ Z kontaktu s autory a nezávislými producenty pak vždy vyplynulo, zda je daná látka vhodná spíše k televiznímu, nebo filmovému zpracování.

Pravidelnost a systematičnost v práci s původní dramatickou tvorbou jsou hlavními přednostmi České televize v porovnání s komerčním sektorem. Výstižně tento základní rys televize veřejné služby popsal šéfproducent České televize Jaroslav Kučera v ročence České televize z roku 1998:

Důležité je, že obrazovka veřejnoprávní televize zprostředkovává tradičně a kontinuálně aktuální setkání s českými herci, s prací domácích scenáristů, režisérů a ostatních tvůrčích pracovníků – a to především těm divákům, pro něž je kulturní centrum daleko. Televizní původní dramatická tvorba je nabídkou pro tu část publika, která netíhne ke komerci a dává přednost vkusné zábavě s etickým posláním.⁹¹⁾

A právě v tradičnosti a v dlouhodobé kontinuitě, která nepodléhá krátkodobým výkyvům, spočívá hlavní význam původní dramatické tvorby České televize jako televize veřejné služby.

Mgr. Pavel Krumpár (1975)

Vystudoval obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. s režisérem Jurajem Jakubiskem.

Po dlouholetém působení ve vedení České televize se specializuje na média, marketing a komunikaci v soukromém sektoru.

(Adresa: pavelkrumpar@email.cz)

89) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

90) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

91) Marcel Kabát – Jitka Saturová (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 46.

Citované filmy:

Akumulátor I (Jan Svěrák, 1994), *Amerika* (Vladimír Michálek, 1994), *Anděl milosrdenství* (Miroslav Luther, 1993), *Andělské oči* (Dušan Klein, 1994), *...ani smrt nebere!* (Miroslav Balajka, 1996), *Artuš, Merlin a Prchlíci* (Drahomíra Králová a Věra Šimková-Plířová, 1995), *Babí léto* (Vladimír Michálek, 2001), *Báječná léta pod psa* (Petr Nikolaev, 1997), *Bumerang* (Hynek Bočan, 1996), *Cabriolet* (Marcel Bystroň, 2001), *Ceremoniář* (Jiří Věřčák, 1996), *Cesta pustým lesem* (Ivan Vojnár, 1997), *Cesta z města* (Tomáš Vorel, 2000), *Císař a tambor* (Václav Křístek, 1998), *Co chytneš v žitě* (Roman Vávra, 1998), *Děvčátko* (Benjamin Tuček, 2002), *Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler, 1995), *Divoké včely* (Bohdan Sláma, 2001), *Do nebička* (Kryštof Hanzlík, 1997), *Don Gio* (Michal Caban, Šimon Caban, 1993), *Dvojrole* (Jaromil Jireš, 1999), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová, 1995), *Eliška a její rod* (František Filip, 1966), *Eliška má ráda divočinu* (Otakáro Schmidt, 1999), *Ene bene* (Alice Nellis, 2000), *Fany* (Karel Kachyňa, 1995), *Golet v údolí* (Zeno Dostál, 1995), *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999), *Helimadoe* (Jaromil Jireš, 1993), *Hrad z písku* (Zuzana Zemanová, 1994), *Hřbitov pro cizince* (Jaroslav Dudek, 1991), *Hurá na medvěda* (Dana Vávrová, 2000), *Ikarův pád* (František Filip, 1977), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Jak chutná smrt* (Milan Cieslar, 1995), *Jak si zasloužit princeznu* (Jan Schmidt, 1995), *Je třeba zabít Sekala* (Vladimír Michálek, 1997), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *Kamenný most* (Tomáš Vorel, 1996), *Kameňák* (Zdeněk Troška, 2003), *Kameňák 2* (Zdeněk Troška, 2004), *Kameňák 3* (Zdeněk Troška, 2005), *Kanárek* (Viktor Tauš, 2000), *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Konto separato aneb Anatomie omylů jednoho podvodníka* (Dušan Klein, 1996), *Krajinka* (Martin Šulík, 2000), *Král sokolů* (Václav Vorlíček, 2000), *Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996), *Královský slib* (Kryštof Hanzlík, 2001), *Kráva* (Karel Kachyňa, 1993), *Kruh* (Věra Šimková-Plířová, Drahomíra Králová, 2001), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999), *Kytice* (F. A. Brabec, 2000), *Lesní chodci* (Ivan Vojnár, 2002), *Lotrando a Zubejda* (Karel Smyczek, 1996), *Má je pomsta* (Lordan Zafranovič, 1994), *Malostranské humoresky* (Zdeněk Gawlik, Jan Pecha, Jaromír Polišenský, 1995), *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Městem chodí Mikuláš* (Karel Kachyňa, 1992), *Minulost* (Ivo Trajkov, 1998), *Mladí muži poznávají svět* (Radim Špaček, 1995), *Mňága-Happy End* (Petr Zelenka, 1996), *Modré z nebe* (Eva Borušovičová, 1997), *Mrtvej brouk* (Pavel Marek, 1998), *Musím tě svést* (Andrea Sedláčková, 2002), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1999), *Nejasná zpráva o konci světa* (Juraj Jakubisko, 1997), *Nesmrtelná teta* (Zdeněk Zelenka, 1993), *Nezralé maliny* (František Filip, 1980), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *O perlové panně* (Vladimír Drha, 1997), *O třech rytířích, krásné paní a luňné kytli* (Vladimír Drha, 1996), *Oběti a vrazi* (Andrea Sedláčková, 2000), *Obsluhoval jsem anglického krále* (Jiří Menzel, 2006), *Orbis Pictus* (Martin Šulík, 1997), *Paralelní světy* (Petr Václav, 2001), *Pasáž* (Juraj Herz, 1997), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Početí mého mladšího bratra* (Vladimír Drha, 1999), *Podzimní návrat* (Georgis Agathonikiadis, 2001), *Poslední přesun* (Kryštof Hanzlík, 1995), *Postel* (Oskar Reif, 1998), *Pramen života* (Milan Cieslar, 2000), *Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994), *Princezna ze mlejna II* (Zdeněk Troška, 2000), *Radhošť* (Tomáš Doruška, Pavel Göbl, Bohdan Sláma, 2001), *Rebelové* (Filip Renč, 2001), *Rivers of Babylon* (Vlado Balco, 1998), *Rok ďábla* (Petr Zelenka, 2002), *Řád* (Petr Hvižd, 1994), *Samotáři* (David Ondříček, 2000), *Sanitka* (Jiří Adamec, 1984), *Saturnin* (Jiří Věřčák, 1994), *Sedmero krkavců* (Ludvík Ráža, 1993), *Smradi* (Zdeněk Tyc, 2002), *Stůj, nebo se netrefím* (Jiří Chlumský, 1998), *Šakalí léta* (Jan Hřebejk, 1993), *Šeptej* (David Ondříček, 1996), *Tmavomodrý svět* (Jan Svěrák, 2001), *Učitel tance* (Jaromil Jireš, 1994), *Únos domů* (Ivan Pokorný, 2002), *Už–Užívej života* (Zdeněk Tyc, 1995), *Válka barev* (Filip Renč, 1995), *Vincenz Priessnitz* (Pavel Linhart, 1999), *Všichni moji blízcí* (Matěj Mináč, 1999), *Výchova dívek v Čechách* (Petr Koliha, 1997), *Výlet* (Alice Nellis, 2002), *Z pekla štěstí* (Zdeněk Troška, 1999), *Začátek světa* (Vladimír Drha, Pavel Melounek, Dan Svátek, 2000), *Zahrada* (Martin Šulík, 1995), *Zámek v Čechách* (Martin Hollý, 1993), *Zapomenuté světlo* (Vladimír Michálek, 1996), *Zatracení* (Dan Svátek, 2002), *Zdivočelá země* (Hynek Bočan, 1997), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (Drahomíra Vihanová, 2000), *Žiletky* (Zdeněk Tyc, 1993).

SUMMARY

CZECH TELEVISION AS A FILM PRODUCER 1992–2002
(PART 1)

Pavel Krumpár

After 1989, the state was not very interested in the production of Czech films and transferred the responsibility for cinema to private companies. However, entrepreneurs did not manage to succeed on a market with 10 million inhabitants and had to necessarily search for a strategic partner that would support cinema regardless of payback of investments. They found such a partner: Czech Television.

Czech Television produced 11 theatrical films a year and invested on average 70 million to 100 million CZK a year. It usually participated on a single film with the amount of 5 million to 10 million CZK. Considering the average budget of 20 million to 30 million CZK, this was clearly a substantial contribution to film production, in most cases playing the decisive role in the creation of a film.

The support of national cinema from 1992 to 2002 was strategically important for Czech Television for two reasons: 1) It generated attractive content for broadcasting that succeeded in the competition against other productions of commercial stations, 2) It has become an integral part of the mission of public-service TV in the Czech Republic, serving thus as an argument for its existence. Supporting the film industry has also become a key concept in Czech Television's strategy, others being, for example, productions for minorities, news coverage and productions for children and youth.

Considering the variety of projects in which Czech Television took part, it is characteristic of spontaneity, lack of planning and a low level of transparency. During the period under question, no official strategy may be traced on the part of Czech Television in the field of cinema that was publicized and consequently systematically followed. Czech Television was not able to state its requirements, and in most cases passively accepted projects offered to it from the outside. Only those film projects that it produced on its own were not accepted passively.

The priorities of Czech Television in the field of production of theatrical films may be summed up in the following areas: 1) attractiveness for spectators, 2) license to broadcast for the whole copyright period (due to archiving of television productions), 3) cooperation with renowned authors and artists, 4) the support of new authors and cooperation with film schools, 5) productions for children and youth. The strategy of Czech Television in the field of cinema from 1992 to 2002 was based upon a rather conservative basis, and what dominated the field was cooperation with renowned artists and preference for traditional genres.

From 1992 to 2002, Czech Television fulfilled its mission and significantly contributed to original Czech film production, which was otherwise possibly destined to be drastically reduced due to insufficient support in legislation and a limited domestic market. However, on the other hand, it should not be overlooked that, particularly in the beginning, it used its dominant position to apply uneven trading terms in relation to its partners.

Translated by Jan Hanzlík