

ČESKÁ TELEVIZE JAKO FILMOVÝ PRODUCENT V LETECH 1992–2002 (2. část)

Pavel Krumpár

Nasazování celovečerních hraných filmů do vysílání České televize

Hlavní motivací České televize pro podporu české kinematografie, pomineme-li naplňování povinností vyplývajících ze zákona, je získání licence pro vysílání filmů na televizní obrazovce. Domácí celovečerní filmy se dlouhodobě řadí mezi divácky nejatraktivnější pořady, které televize zpravidla nasazuje do hlavních vysílacích časů.¹⁾ Slova generálního ředitele České televize (ČT) Iva Mathého z roku 1997 tuto tezi potvrzují:

Podpora národní kinematografie Českou televizí patří mezi nejžádanější služby veřejnosti, neboť filmová díla námi vyrobená či koprodukována jsou pak po dlouhá léta přijímána jako nejatraktivnější součást naší programové nabídky.²⁾

Ne náhodou se proto velmi často celovečerní distribuční filmy stávají součástí takzvaného zlatého fondu České televize.³⁾ V této kapitole se tedy zaměřím na způsob, jakým Česká televize využívala koprodukční filmy ve svém vysílání. Vedle dramaturgického hlediska budou mít následující závěry vypovídací hodnotu rovněž pro hledisko producerské, neboť právě četnost odvysílání zhodnocuje vklad České televize do daného koprodukčního projektu.

Základem mého rozboru byl přehled všech odvysílaných koprodukčních filmů České televize, jejich sledovanosti a spokojenosti z let 1992–2008, který vypracovalo oddělení

1) O atraktivitě českých celovečerních filmů pro televizní vysílatele svědčí závěry, jež vyplynuly ze *Zprávy o české kinematografii v roce 2000*, kterou vypracovalo Ministerstvo kultury České republiky. Česká televize odvysílala podle této zprávy v roce 2000 celkem 320 českých filmů, TV Nova 220 a Prima TV celkem 250 filmů.

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

3) Zlatý fond České televize obsahuje pořady, které mají svou kulturní a uměleckou hodnotou trvalý význam. Je u nich tedy značný předpoklad častého programového využití i s velkým časovým odstupem od jejich vzniku. Vedle celovečerních filmů a zdařilých televizních filmů a inscenací jsou do zlatého fondu pravidelně zařazovány například oblíbené zábavné pořady nebo televizní seriály.

Analýzy programu a auditoria České televize.⁴⁾ Tento přehled jsem dále ověřoval ve vysílacích plánech zveřejněných v dobových programových průvodcích, především pak v *Týdeníku Televize*. Záměrně jsem v tomto případě rozšířil rozsah mého výzkumu do roku 2008, neboť u filmů vyrobených v roce 2002 by četnost uvedení do konce roku 2002 byla minimální.

Pouze okrajově zde zmíním problematiku takzvaných „automatických repríz“ celovečerních filmů. Automatickou reprízou je zde míněno druhé a někdy i třetí odvysílání pořadu bezprostředně po jeho uvedení v hlavním vysílacím čase. Nejčastěji takto Česká televize odvysílala film, který byl nejprve uveden ve 20.00 hodin na programu ČT1, ve stejném či následujícím týdnu v ranních a pozdně večerních hodinách. Jako příklad uvedu film režiséra Vladimíra Michálka *AMERIKA*, který byl premiérově odvysílán dne 24. srpna 1995 ve 20.00 hodin na programu ČT1. Automatické reprízy tohoto filmu pak byly do vysílání zařazeny ve dnech 24. srpna 1995 ve 23.15 hodin na programu ČT2 a 25. srpna 1995 v 10.00 hodin na programu ČT1.

Automatické reprízy na jedné straně umožňovaly divákům, kteří neměli možnost film sledovat při prvním uvedení, zhlédnout film v náhradním čase a na straně druhé finančně nezatěžovaly Českou televizi, která z nich nebyla nucena vyplácet autorské honoráře. V posledním období však Česká televize od praxe „automatických repríz“ ustoupila.

Nepravidelné zařazování domácích filmové tvorby do vysílání ČT

Domácí celovečerní filmy jsou televizními vysíláři vnímány jako výjimečné pořady s předpokladem vysokého diváckého zájmu. Proto se často stávají dominantami televizního programu. Dominantou je pořad soustřeďující na sebe zájem většiny diváků, kteří jeho uvedení očekávají, a jehož atraktivnost může ovlivnit celkovou diváckou spokojenost s televizním vysíláním dané stanice. Na rozdíl od hlavního pořadu večera, který je vrcholem jediného večera, je dominanta obvykle vyvrcholením týdenní skladby programu a diváci si podle této dominanty dokonce mnohdy upravují své osobní plány. V týdnu může být odvysíláno i několik dominant (například celovečerní film, seriál a sportovní přenos).

S ohledem na výlučnost a omezený počet domácích distribučních filmů jsou tyto tituly často zařazovány do vysílání nepravidelně při zvláštních příležitostech. Ani Česká televize, přestože má ze všech televizí v České republice nejrozsáhlejší archiv celovečerních hraných filmů, které může nasadit do svého vysílání, nevytváří pravidelný prostor, do něhož by každý týden po celý rok nasazovala české distribuční filmy. Jednak by častým opakováním ztratily svou výlučnost a jednak by Česká televize zřejmě měla potíže s jeho plnohodnotným naplněním. Televizní vysílatel navíc nemůže u distribučních filmů přímo ovlivnit jejich produkci v jednotlivých letech a naplánovat tak do vysílání napří-

4) V době vzniku této práce jsem měl přístup k interním dokumentům a analýzám 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.

klad jeden premiérový celovečerní film měsíčně, neboť iniciátory a hlavními výrobci jsou v naprosté většině případů externí nezávislé produkce.

Česká televize proto velmi často nasazuje celovečerní filmy do vysílání nepravidelně v takzvané „mimoschématové“ dny. Pro tyto dny je vytvářen speciální program, který odpovídá konkrétní události. Mezi nestandardní dny řadíme například státní svátky nebo nejruznější výročí. Dalším příkladem nepravidelného zařazování domácí filmové tvorby do vysílání je úmrtí významného filmového tvůrce. Česká televize v těchto případech operativně nasazuje do svého vysílání snímky, které danou osobnost připomínají.

Specifickým prostorem pro premiérové uvedení českých distribučních filmů je Nový rok. Prvního ledna nasazuje Česká televize vždy do hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin svůj nejúspěšnější koprodukční film, který byl za poslední rok uveden do kin. Divácká odezva na toto sváteční programové okno je velice pozitivní. Dne 1. ledna 1996 byla například na programu ČT1 uvedena televizní premiéra filmu režiséra Milana Šteindlera podle scénáře Haliny Pawlowské *DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO*. Tento snímek, který byl v roce 1994 oceněn Českým lvem za nejlepší scénář a režii, vidělo úctyhodných padesát procent všech diváků, sledujících v daném čase televizní obrazovku.⁵⁾ O rok později si 1. ledna 1997 nenechalo ujít televizní premiéru filmu *FANY* režiséra Karla Kachyni bezmála 3,3 milionů diváků.

V obdobném režimu jsou do vysílání na Štědrý den zařazovány celovečerní pohádky. Pokud se Česká televize podílí na výrobě distribuční pohádky, pak nejčastěji zařazuje její televizní premiéru právě na 24. prosince v 19.30 hodin. Dne 24. prosince 1994 je například na programu ČT1 uvedena v 19.30 hodin pohádka *Zdeňka Trošky PRINCEZNA ZE MLEJNA*. O rok později je to pak ve stejném čase distribuční pohádka režiséra Zdeňka Zelinky *NESMRTELNÁ TETA*.

Vzhledem k tomu, že Česká televize vysílá také slavnostní vyhlašování českých filmových cen Český lev, rozhodlo se vedení programu opakovaně zařadit do vysílání přímo po vyhlášení vítězů nejúspěšnější snímek České televize. V roce 1996 tak v televizním průvodu Česká televize anoncovala dne 2. března 1996 ve 21.45 hodin tituly *GOLET V ÚDO-LÍ*, *FANY*, *ZÁHRADA*, *INDIÁNSKÉ LÉTO* a *UČITEL TANCE*. Nakonec byl odvysílán nejúspěšnější film *ZÁHRADA* režiséra Martina Šulíka.

Do této kategorie můžeme zařadit rovněž interaktivní projekt České televize *Film na přání*, který se objevil ve vysílání v letech 1994–2002. *Film na přání* byl v roce 1994 nasazován nepravidelně v sobotním vysílacím čase na programu ČT1. Diváci si měli možnost vybrat z nabídky tří titulů prostřednictvím telefonního hlasování jeden film, který byl odvysílán kolem desáté hodiny večerní. V nabídce byl zpravidla vždy jeden film české produkce. V sobotu dne 17. září 1994 byla takto vedle dvou amerických filmů nabízena také *KANÁRSKÁ SPOJKA* režiséra Iva Trajkova. V roce 2002 pak byly *Filmy na přání* zařazovány do vysílání v úterý na programu ČT1 ve 20.00 hodin. Dne 17. září 2002 se diváci rozhodovali mezi českými filmy *AMERIKA*, *ANDĚL MILOSRDENSTVÍ* a *VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ*. Nepravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání České televize však nesouvisí vždy pouze s významnými událostmi či jubilei. S ohledem na omezený počet distribu-

5) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), (*Prvních*) *10 let České televi-ze*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 122.

ních filmů dochází k jejich nepravidelnému zařazování rovněž do vysílacích plánů běžných dnů v roce. Celovečerní filmy se tak ojediněle vyskytují v hlavních vysílacích časech prakticky všech dnů v týdnu. Častěji se s nimi setkáváme ve středu, v pátek či v sobotu a méně často například v pondělí. Uplatnění distribučních filmů v pátečním a v sobotním programovém schématu souvisí se zaměřením vysílání na rodinného diváka, pro něhož je domácí filmová tvorba vhodnou programovou náplní vedle například pořadů soutěžních.

Pravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání ČT

Jak vyplynulo z předcházející kapitoly, vytvořit a naplnit ve vysílání pravidelné schématické okno celovečerními distribučními filmy je i pro Českou televizi, přestože se ročně podílí na vzniku přibližně jedné desítky titulů, dlouhodobě obtížné. Distribuční filmy jsou tak nejčastěji zařazovány do oken původní (domácí) dramatické tvorby, kde se střídají s televizními filmy a televizními inscenacemi.

V roce 1992, kdy se Česká televize stala provozovatelem vysílání na okruzích ČTV a OK3, se v její nabídce s původními celovečerními hranými filmy setkáváme pouze ojediněle. Původní hraná tvorba je zpravidla ještě zařazována do vysílání federálního okruhu F1, který provozovala Československá televize. Pro pochopení pozdějšího přístupu České televize k zařazování českých filmů do vysílání je důležité uvést, že v roce 1992 je původní hraná tvorba pravidelně vysílána na programu F1 v pondělí v osm hodin večer. Většinou jsou však do tohoto vysílacího okna umisťovány televizní filmy, které neprošly kinodistribucí, tj. vznikly výhradně pro televizní uvedení. Obdobné okno pro televizní inscenace a hry otevírá ČTV ve čtvrtek po osmé hodině večerní. Na programu ČTV se v roce 1992 setkáváme s českými filmy například v pátek ve 22.05 hodin. Dne 17. ledna 1992 je zde uveden celovečerní film Víta Olmera TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ II z roku 1990. Toto okno však není pravidelně vyhrazeno českému filmu a často do něj vstupují zahraniční filmy nebo televizní inscenace. Starší české filmy jsou na ČTV vysílány od února rovněž v úterý ve 22.05 hodin v rámci cyklu *Kino 60* a příležitostně se objevují ve vysílání i v sobotu ve 20.00 hodin. V tomto okně je například uveden snímek Jaromila Jireše z roku 1980 *ÚTĚKY DOMŮ*. Nepravidelně se české filmy objevují také na programu ČTV v časech mezi čtvrtou hodinou odpolední a osmou hodinou večerní (například v pondělí, v pátek a v neděli). Většinou se jedná o rodinné filmy a pohádky z osmdesátých let. Situaci v roce 1992 popisují pouze pro zachycení kontextu, v němž následně Česká televize plánovala uvádění českých distribučních filmů. V následujících odstavcích se však zaměřím již výhradně na filmy koprodukované po roce 1992.

Československá televize a federální televizní program F1 zanikají k datu 31. prosince 1992, kdy Federální shromáždění přijalo zákon číslo 597/1992 Sb., o zrušení Československé televize. Od 1. ledna 1993 vysílá Česká televize na programech ČT1, ČT2 a ČT3. Z hlediska programové nabídky je dále v roce 1993 významné datum 17. června 1993, kdy na území Prahy a středních Čech začíná vysílat první soukromá komerční regionální televize na našem území – Premiéra TV.

V roce 1993 jsou distribuční filmy pravidelně zařazovány do čtvrttečního hlavního vysílacího času na programu ČT1. Například dne 28. října 1993 je v tomto okně v premiéře uveden snímek režiséra Karla Kachyni KRÁVA. Přestože KRÁVA začíná krátce po deváté hodině večerní, obvyklý začátek tohoto schématického okna je v osm hodin večer. I v tomto případě se distribuční filmy střídají s původními televizními inscenacemi a s televizními adaptacemi divadelních her. Dne 7. ledna 1993 je například odvysílána ve 20.05 hodin původní inscenace ŽIVOT A DÍLO SKLADATELE FOLTÝNA v režii Pavla Háši. Televizní inscenace v tomto čase výrazně převažují nad distribučními filmy. Nepravidelně se starší české filmy v roce 1993 dále objevují ve středu ve 20.00 hodin a v sobotu po osmé hodině večerní na programu ČT3.

V roce 1994 jsou i nadále celovečerní filmy zařazovány do čtvrttečního hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin na programu ČT1. Dne 27. října 1994 je zde například v premiéře uveden film režiséra Martina Luthera ANDĚL MILOSRDENSTVÍ. Další prostor získávají distribuční filmy na programu ČT1 v úterý ve stejném čase, tj. po osmé hodině večerní. V tomto programovém okně převažují starší divácky atraktivní filmy, jako jsou například SESTRÍČKY režiséra Karla Kachyni, které Česká televize uvedla dne 8. března 1994 ve 20.05 hodin. V obou případech však distribuční filmy představují pouze okrajovou náplň daného vysílacího času. Ve čtvrtek převažují premiéry televizních inscenací a v úterý se reprízy starších českých filmů střídají se zahraničními filmy a zábavnými pořady. Ani v roce 1995 neopouští Česká televize tematické zaměření čtvrttečního vysílání v osm hodin večer na programu ČT1. Mezi dramatickými pořady v tomto vysílacím okně mají své významné zastoupení také distribuční filmy. Například dne 16. března 1995 zde Česká televize uvádí film režiséra Dušana Kleina ANDĚLSKÉ OČI a 24. srpna 1995 premiéru AMERIKY Vladimíra Michálka. Ve druhé polovině roku získávají distribuční filmy prostor také ve středu v osm hodin na programu ČT1. Dne 15. listopadu 1995 v tomto čase Česká televize například uvádí premiéru snímku Jaromila Jireše UČITEL TANCE. V obou případech se však distribuční filmy opět střídají s televizní dramatikou nebo s akvizicí. Několik českých filmů se objevilo také v úterním vysílání na programu ČT1 ve 20.00 hodin. Výrazně zde však převažují filmy zahraniční produkce.

V roce 1996 jsou koprodukční filmy nejčastěji zařazovány do středečního vysílání ve 20.00 hodin na programu ČT1. Z filmů vyrobených po roce 1992 je v tomto čase odvysíláno celkem pět titulů. Mezi jinými je to například premiéra snímku Saši Gedeona INDIÁNSKÉ LÉTO. Podle programového schématu České televize je středeční vysílání po dvacáté hodině večerní vyhrazeno původní dramatické tvorbě. Vedle celovečerních filmů se proto v uvedeném čase nejčastěji setkáváme s televizními inscenacemi a seriály. Ojedinelé se české distribuční filmy vyskytují v roce 1996 v sobotním a v úterním hlavním vysílacím čase. V tradiční čtvrtky dostávají přednost seriály a zahraniční filmy.

Pro rok 1997 jsou charakteristické spíše tematické filmové řady než pravidelná vysílací okna. Nejčastěji jsou distribuční filmy zařazovány do úterního večera na program ČT1. Jako příklad lze uvést vysílání dne 13. května 1997, kdy Česká televize uvedla ve 20.15 snímek Jana Svěráka JÍZDA. Za úterkem následují čtvrtky v osm hodin večer na programu ČT1 a soboty ve stejném čase. Například v sobotu 20. září 1997 je na programu ČT1 uveden film FANY režiséra Karla Kachyni. V dosud tradičním středečním večerním vysílání se objevují pouze televizní filmy a inscenace.

V roce 1998 se počet nasazených celovečerních filmů oproti předcházejícímu období významně snižuje. Vzhledem k vysoké četnosti a způsobu zařazení distribučních filmů do vysílacího schématu v roce 1999 lze usuzovat, že Česká televize rok 1998 omezila záměrně, aby mohla v roce následujícím vytvořit pravidelné týdenní vysílací okno pro původní filmovou tvorbu. K redukci dochází rovněž ve vztahu k televizní dramatické tvorbě. Více českých distribučních filmů než Česká televize uvedly v roce 1998 komerční stanice, které si zakoupily licence k jejich odvysílání od držitelů práv. V roce 1998 jsou celovečerní filmy nejčastěji zařazovány do středečního a čtvrtečního hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin na programu ČT1. Zatímco ve středu se v programové nabídce objevují především novější tituly, ve čtvrtek převládá divácky atraktivní starší produkce. Rok 1999 je z pohledu nasazování distribučních filmů do vysílání pro Českou televizi rokem atypickým. Česká televize vytváří pro filmovou tvorbu prostor v neděli po osmé hodině večerní na programu ČT1 a pod sjednocujícím titulem *České filmy České televize* zde pravidelně uvádí po celý rok své distribuční filmy. Reprízy těchto filmů jsou pak vysílány v následujícím týdnu ve čtvrtek po jedenácté hodině večerní na programu ČT2. Dochází tak k plnohodnotnému zúročení dosavadní investice České televize do české kinematografie.

V roce 2000 navazuje Česká televize na tradici z roku 1999 v nedělním vysílání distribučních filmů po osmé hodině večerní na programu ČT1. Dramaturgie tohoto okna je velmi pestrá. Nalezneme zde například pohádku *LOTRANDO A ZUBEJDA* vedle dokumentárního filmu *ZDRAVÝ NEMOCNÝ VLASTIMILENÝ BRODSKÝ*. Značnou část tohoto vysílacího prostoru vyplňuje také původní televizní dramatická tvorba. Ve druhé polovině roku 2000 se celovečerní filmy přesouvají do čtvrtečního vysílání ve stejném čase na programu ČT1. Dne 12. listopadu 2000 je zde ve 20.00 hodin například uvedena *VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH* režiséra Petra Kolihy. Starší české filmy jsou v tematických řadách zařazovány do pátečního večera na programu ČT1.

Do nedělního hlavního vysílacího času se celovečerní hraná tvorba prosazuje i v roce 2001. Nejfrekventovanějším obdobím jsou z tohoto hlediska letní měsíce, kdy se s filmy setkáváme každý týden. Vedle nedělního vysílání se několik nových filmových titulů objevuje také v sobotu ve 20.00 hodin na programu ČT1. Například dne 17. listopadu 2001 je v tomto čase uveden snímek *Alice Nellis* z roku 2000 *ENE BENE*. Výskyt filmů v ostatních dnech je pouze ojedinělý.

V roce 2002 je nasazení hraných distribučních filmů rovnoměrně rozloženo mezi neděle, které patří původní dramatické tvorbě, a úterky ve 20.00 hodin na programu ČT1. V neděli je odvysíláno celkem jedenáct filmů vyrobených za účasti České televize po roce 1992 a v úterý dokonce šestnáct. Několik distribučních filmů je zařazeno rovněž do tematické řady *Česká veselohra minulého století*, která našla své místo v pátek v osm hodin večer na programu ČT1.

V průběhu celého sledovaného desetiletí se atraktivní celovečerní filmy nepravidelně vyskytují také v sobotním hlavním vysílacím čase na programu ČT1. Sobotní hlavní vysílací čas dlouhodobě patří především zábavným pořadům a právě celovečerním filmům. Preferován je komediální žánr se zaměřením na rodinného diváka.

Tabulka č. 1. Přehled nejčastějšího výskytu distribučních filmů České televize ve vysílání ČT.⁶⁾

Rok	Vysílací okno	
1992	Čtvrtek, 20.15 hod., ČTV	Pátek, 22.05 hod., ČTV
1993	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Středa, 20.00 hod., ČT3
1994	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Úterý, 20.00 hod., ČT1
1995	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Středa, 20.00 hod., ČT1
1996	Středa, 20.00 hod., ČT1	Sobota, 20.00 hod., ČT1
1997	Úterý, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
1998	Středa, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
1999	Neděle, 20.00 hod., ČT1	---
2000	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
2001	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Sobota, 20.00 hod., ČT1
2002	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Úterý, 20.00 hod., ČT1

Jak je z výše uvedeného přehledu patrné, Česká televize jednoznačně preferuje při uvádění hraných distribučních filmů program ČT1 v hlavním vysílacím čase. Ve sledovaném období celovečerní filmy nejčastěji začínaly ve 20.00 hodin. Toto zařazení lze snadno zdůvodnit. Program ČT1 byl vždy koncipován jako program pro většinového diváka⁷⁾ a vysílací blok po osmé hodině večerní patří mezi divácky nejatraktivnější. Jiné zařazení celovečerních filmů by neodpovídalo hodnotě tohoto typu pořadů ani vynaloženým nákladům.

Dlouhodobě nejvyužívanějším dnem v týdnu je čtvrtek, jehož převaha byla patrná především v letech 1992–1995. K zásadní změně dochází v roce 1999, kdy poprvé jednoznačně dominovala neděle. Neděle si pak udržela svou dominanci i v letech 2000–2002. Časté uplatnění nedělního a sobotního vysílacího času koresponduje se závěry kapitoly „Nepravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání ČT“, z nichž je patrné, že celovečerní filmy jsou vnímány jako výlučné pořady a jako takové jsou nezřídka využívány při speciálních příležitostech a ve výjimečné dny. Z pohledu programu lze za výjimečné dny ve struktuře týdenního vysílání považovat právě víkendové vysílání. Jedíným dnem, který se ani v jednom roce nezařadil mezi nejčastější nositele distribučních filmů, je pondělí. Toto zjištění je překvapující vzhledem k předrevoluční tradici (slovenských) dramatických pondělků.

6) Zdroj: analýzu provedl autor textu na základě vysílacích plánů České televize zveřejněných v časopise *Týdeník Televize* v letech 1992–2002.

7) Na rozdíl od programu ČT2, který je přizpůsoben potřebám menšinového publika.

Tematické řady domácí filmové tvorby ve vysílání České televize

Pravidelný prostor ve vysílání České televize dostávají celovečerní filmy v rámci vysílacích oken věnovaných sériím filmových titulů, které spojuje určité téma. V roce 1993 jsou například starší české filmy zařazovány do sobotního odpoledne v rámci tematického bloku *Úsměvy českého filmu*. Dne 23. ledna 1993 je zde uvedena ve dvě hodiny odpoledne například *NEJISTÁ SEZÓNA* režiséra Ladislava Smoljaka z roku 1987. V roce 1994 se s tímto blokem setkáváme také ve čtvrtek po jedné hodině odpolední na programu ČT1. Hlavní tematickou řadou v letech 1995 a 1996 je *100 českých filmů k 100. výročí kinematografie*. Česká televize v rámci této řady, která se objevovala ve vysílání především v úterý a v neděli, představila sto vybraných českých filmů z různých období naší národní kinematografie. V neděli 22. prosince 1996 to byl například snímek *KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH* z roku 1993, odvysílaný ve 20.50 hodin na programu ČT1.

V roce 1997 vzrůstá význam tematických řad. Největší prostor dostává *Český detektivní a kriminální film*, který má přesah i do roku 1998. Jak je již z názvu patrné, jednalo se o chronologické mapování českých filmů s detektivní a kriminální zápletkou. V lednu je v rámci této řady například odvysílána v pondělí na programu ČT1 v 10.05 hodin první česká zvuková detektivka z roku 1933 *ZÁHADA MODRÉHO POKOJE*, zatímco v prosinci je to kriminální film z roku 1985 *MUŽ NA DRÁTĚ*. *Český detektivní a kriminální film* se v průběhu roku 1997 objevuje v různých programových oknech. Setkáme se s ním především v pondělí dopoledne a v pátek po deváté hodině večerní. Ve stejném roce nasazuje Česká televize v úterý do letních měsíců tematickou řadu *Prázdniny s českým filmem*, v rámci které uvádí například dne 8. července 1997 v osm hodin večer na programu ČT1 komedii Karla Kachyni *SETKÁNÍ V ČERVENCI*. Třetí tematickou řadou roku 1997 je *Muzikál v českém filmu*, který se dostává do čtvrtěčního vysílání na programu ČT1 ve 20.00 hodin.

Trend vytváření divácky oblíbených tematických řad pokračuje i v roce 1998. Od ledna je například do úterního vysílání zařazena na program ČT1 v osm hodin večer tematická řada *A to byl český trhák!*, v rámci níž je 20. ledna 1998 uveden film Karla Kachyni z roku 1960 *PRÁČE*. Později se s touto tematickou řadou setkáváme také ve čtvrtěčním vysílání ve stejném čase. Kratší tematické řady reprezentují například *Tři příběhy z pravěku* nebo *Humor Miloše Kopeckého*. Obě zmiňované řady jsou uvedeny ve čtvrtek v osm hodin večer na programu ČT1. Významným projektem roku 1998 je také *Veselohra století*. Diváci měli možnost prostřednictvím *Týdeníku Televize* a pořadu České televize *ÚSMĚVY* volit nejpoblárnější české veselohry století. O diváckou přízeň se v této anketě ucházely všechny celovečerní zvukové filmy natočené od třicátých let do konce minulého století. Diváci průběžně vybírali z každého desetiletí nejprve desítku filmů, z nichž pak Česká televize natočila stříhový pořad. Dále pak jeden film z každého desetiletí a v závěru ankety vítěznou veselohrou století. Českou veselohrou století se stal snímek Marie Poledňákové *S TEBOU MĚ BAVÍ SVĚT*.

Rok 2000 přináší spíše kratší tematické řady. Připomeňme si například páteční *Příběhy z lékařské praxe*. Dne 3. března 2000 je v rámci této řady uveden po dvacáté hodině ve-

černí na programu ČT1 film z roku 1985 *SKALPEL, PROSÍM*. V pátečním okně na programu ČT1 se v roce 2000 dále objevují řady *To je ale bláznivý svět*, do níž jsou zařazovány především komedie, nebo *Láska je láska* s romantickými tituly.

V roce 2001 vyniká série nazvaná *Česká filmová čítanka*, v rámci níž byly nasazovány filmy natočené na motivy knih. V neděli dne 25. února 2001 je v rámci této řady uveden v deset hodin večer na programu ČT1 snímek *SKŘIVÁNCI NA NITI*, který natočil Jiří Menzel na motivy knihy Bohumila Hrabala.

České filmy se však objevují i v dalších tematických oknech, která pro ně nejsou vždy výhradně určena. Příkladem je *Filmový klub*, do něhož Česká televize zařazuje převážně zahraniční produkci. Například dne 20. dubna 1994 je v rámci *Filmového klubu* odvysílán český film z roku 1987 *MÁG* režiséra Františka Vlácil. O rok později dne 15. června 1995 je to pak snímek Jiřího Svobody *PAPILIO* a v roce 2001 uvádí Česká televize sérii filmů pod sjednocujícími tituly *Filmový klub – Jiřina Jirásková* nebo *Filmový klub – Iva Janžurová*. V této řadě pokračuje Česká televize i v roce 2002 mimo jiné *Filmovým klubem – Miloše Kopeckého*. *Filmové kluby* jsou zpravidla zařazovány na program ČT2 do časů kolem desáté hodiny večerní.

Na rozdíl od pravidelného zařazování domácí filmové tvorby do vysílání České televize nejsou tematické řady vázány na sváteční a mimořádná vysílání, ale nacházejí své uplatnění i ve všedních dnech. Vzhledem k tomu, že se většinou nejedná o premiérové uvedení distribučních filmů, objevují se tematické řady i v blocích mimo hlavní vysílací čas (např. v dopoledních a odpoledních pásmech) a na programu ČT2. Pro diváky jsou tematické řady atraktivní především srozumitelnou dramaturgickou linkou (jeden žánr, jeden tvůrce atp.) a dlouhodobým trváním, které vytváří pozitivní divácké stereotypy. V tomto ohledu tematické řady potlačující nevýhodu solitérní dramatické tvorby, která je spojována pouze s jedním televizním uvedením bez dalších návazností.

Časová pásma a jejich základní charakteristika ve vztahu k českým filmům

- **Dopolední a odpolední časové pásmo:** Patří zejména filmům pro děti, mládež a seniory. Celovečerní filmy jsou zde uváděny především v sobotu a v neděli. Žánrové zaměření odpovídá výše definovaným cílovým skupinám. Preferovány jsou rodinné filmy, pohádky, dobrodružné filmy a filmy staršího data výroby. Zpočátku jsou v dopoledních blocích nasazovány rovněž automatické reprízy. Jako příklad dětské tvorby lze uvést zařazení českého filmu pro děti s kriminální zápletkou *PARTA ZA MILIÓN* dne 23. července 1994 ve 13.30 hodin na program ČT1. Typickým zástupcem bloku pořadů pro starší spoluobčany je nedělní okno *Pro pamětníky*, v němž je například dne 13. února 1994 uveden po čtvrté hodině odpolední český film z roku 1948 *DNES NEORDINUJI*. Novější distribuční filmy se však v tomto pásmu vyskytují pouze ojediněle.

- **20.00 hodin:** V hlavním vysílacím čase je na programu ČT1 odvysílána naprostá většina celovečerních hraných distribučních filmů vyrobených po roce 1992. Automatic-

ky jsou do tohoto času nasazovány premiérové tituly⁸⁾ a divácky atraktivní filmové reprízy. Česká televize má coby producent enormní zájem na tom, aby film, do něhož vložila nemalé finanční prostředky, mohl být nabídnut co nejširší divácké základně.

• **Časové pásmo po desáté hodině večerní:** České distribuční filmy, které vysílatel umísťuje do časů po desáté hodině večerní, jsou zpravidla z různých důvodů problematické z hlediska divácké percepce. Prvním důvodem pro toto zařazení může být rozpor se zákonem, kdy u daného titulu existuje na straně vysílatele oprávněná obava z možného narušení fyzického, psychického nebo mravního vývoje dětí a mladistvých. Druhým důvodem je pak nízká atraktivita nebo problematická kvalita snímku. Velmi často jsou do pozdních večerních hodin zařazovány také filmy experimentální nebo alternativní. Na programu ČTV se v roce 1992 setkáváme s českými filmy v tomto čase v pátek ve 22.05 hodin. Dne 17. ledna 1992 je zde například uveden film Víta Olmera TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ II z roku 1990. Snímek režiséra Olmera je příkladem druhé z uvedených kategorií. V článku k filmu v dobovém televizním průvodci se mimo jiné uvádí: „Přestože snímek byl natočen s velkým úsilím a nasazením obou autorů, kritikou byl přijat nepříznivě“.⁹⁾ A právě problematická kvalita snímku ovlivnila jeho zařazení ve vysílacím schématu České televize. Příkladem naopak výjimečných, ale umělecky náročných filmů, jsou STRAKA V HRSTI režiséra Juraje Herze, uvedená ve 22.45 hodin na programu ČT2 dne 24. března 1995, nebo PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ Věry Chytilové, odvysílané v neděli dne 26. března 1995 ve 22.00 hodin na programu ČT1. O pestrosti nabídky filmů zařazovaných po desáté hodině večerní svědčí i následující výčet: MÁ JE POMSTA, KRVAVÝ ROMÁN, HOTÝLEK V SRDCI EVROPY, ŽILETKY, MANDRAGORA nebo ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU.

Obecně lze konstatovat, že na programu ČT1 uvádí Česká televize převážně divácky atraktivní celovečerní filmy, zatímco na program ČT2 zařazuje snímky menšinové, tj. experimentální, umělecky náročné nebo avantgardní.

Strategie České televize při nasazování hraných distribučních filmů vyrobených po roce 1992 do vysílání byla jednoznačná: umístit celovečerní filmy do nejatraktivnějších vysílacích časů, kde mají možnost konkurovat pořadům komerčních televizních stanic a zhodnotit investici České televize. Distribuční filmy byly spolu s původní televizní dramatickou tvorbou po dlouhá léta jednou z mála konkurenčních výhod televize veřejné služby. Nejčastěji proto celovečerní filmy začínaly v osm hodin večer a byly zařazovány na program ČT1. Dlouhodobě nejexponovanějšími dny v týdnu byly čtvrtek a neděle.

Na rozdíl od většiny televizních pořadů, které se ve vysílání objevují pravidelně každý týden, převažuje u distribučních filmů vzhledem k jejich výlučnosti individuální přístup. Do vysílání jsou nasazovány nepravidelně, často při zvláštních příležitostech. Četnost odvysílání jednotlivých filmových titulů je velmi různorodá. Česká televize zpravi-

8) Výjimku představují pouze tituly, které nemohou být dle zákona nasazeny v době od 6.00 hodin do 22.00 hodin. Jedná se především o pořady, které mohou vážně narušit fyzický, psychický nebo mravní vývoj dětí a mladistvých zejména tím, že obsahují pornografii a hrubé samoučelné násilí.

9) PSD, Ta naše písnička česká II. *Týdeník televize*, 1992, č. 3 (6. 1.), s. 22.

dla nasazuje celovečerní film jednou za dva až tři roky. Zatímco jen ve zcela výjimečných případech je to častěji,¹⁰⁾ nezdá se stává, že neúspěšný film se do vysílání vrací s delší než tříletou odmlkou.

Česká televize coby producent českých filmů

V této kapitole se zaměřím na aktivity České televize v oblasti národní kinematografie z producerského hlediska. Budu posuzovat návratnost vložených investic, výhodnost filmových koprodukcí v porovnání s televizními filmy či s nákupem licencí k již vyrobeným filmům, konstrukce koprodukčních smluv nebo vztahy s koprodukčními partnery, tj. nezávislémi producenty. Mezi základní prameny, z nichž budu čerpat, patří konkrétní uzavřené koprodukční smlouvy, oficiální účetní a statistické výkazy České televize (např. pro potřeby stanovení průměrných nákladových hodnot), interní zápisy z porad, rozhovory se zaměstnanci České televize a s nezávislémi producenty a komentáře k uvedené problematice zveřejněné v dobovém tisku. Informace získané z orálních pramenů a z médií jsem vždy konfrontoval se statistickými výsledky a s oficiálními výkazy, které podléhají auditu.

Česká televize vstupuje do výroby distribučních filmů takzvaným externím a interním plněním. Jak jsem uvedl již v první části této studie,¹¹⁾ externím plněním je finanční vklad, který se v uvedeném období pohyboval v rozmezí přibližně od jednoho do šesti milionů korun, zatímco interní plnění představují kapacity České televize, které jsou uvolněny pro potřeby výroby daného filmu. Do druhé kategorie řadíme například osvětlovací techniku, kostýmy, ateliéry nebo postprodukční pracoviště. Česká televize rovněž udržovala vlastní herecký a komparsní rejstřík. Interní plnění je ve sledovaném období poskytováno v obdobné výši jako plnění externí. Česká televize se tak po součtu svých vkladů podílela na vzniku jednoho distribučního filmu v letech 1992–2002 částkou přibližně ve výši pět až deset milionů korun. Při průměrném rozpočtu celovečerního filmu dvacet až třicet milionů korun se jednalo o zcela zásadní vklad do filmové výroby, který měl ve většině případů rozhodující vliv na vznik daného díla. Tato skutečnost přirozeně stavěla Českou televizi do výhodné pozice v rámci jednání o její participaci na připravovaných projektech. Na druhou stranu však uvedená výše vkladu nikdy nezaručovala České televizi návratnost vložených investic.

Z hlediska interních procesů České televize vkládalo prostředky do distribučních filmů přímo Producerské centrum uměleckých pořadů České televize v Praze, případně televizní studia Brno a Ostrava. Tyto prostředky si centrum či studia nárokují při sestavování vysílacího schématu a výrobního úkolu na nadcházející kalendářní rok. Pokud došlo k překročení jejich možností, musely požádat o navýšení ekonomickou radu České televize, která disponovala celotelevizní rezervou. Ekonomické radě předsedal finanční ředitel. Podle vyjádření generálního ředitele Iva Mathého měly lepší podmínky pro koncentraci finančních prostředků na vstup do koprodukčního projektu v televizních

10) Například u kultovních pohádek uváděných každý rok o vánočních svátcích.

11) Viz *Iluminace* 22, 2010, č. 4, s. 24–25.

studiích Brno a Ostrava, kde docházelo ke kumulaci volných prostředků z celého studia.¹²⁾ Producentům centrum uměleckých pořadů v Praze tuto možnost nemělo. Zatímco v dobách Československé televize byly náklady na jednotlivé typy pořadů zprůměrnovány, v rámci producentského systému po roce 1992 mohl každý producent sám hospodařit s přiděleným rozpočtem. Byl vázán pouze výrobním úkolem, který mu ukládal základní rozsah a druh výroby pro daný kalendářní rok, ale bylo pouze na jeho rozhodnutí, jak tyto prostředky rozdělit mezi jednotlivé pořady. Producenti tak měli možnost vyrobit například levněji cyklus pořadů a ušetřit prostředky na výrobu jednoho náročnějšího filmového titulu. Rezervy na filmy vznikaly podle Jiřího Balvína i náhodně:

[...] například v situaci, kdy z vysílání vypadnou některé cyklické pořady či magazíny, protože naši hokejisté či fotbalisté postoupí v mezinárodních soutěžích a do programu přibudou přímé přenosy.¹³⁾

Jak uvedl Ivo Mathé při osobním rozhovoru, tvůrčí skupiny byly na úspěchu filmu zainteresovány i finančně. Pokud to koprodukční smlouva umožňovala, šla část výnosů z distribuce přímo do příslušné tvůrčí skupiny, která se na vzniku filmu podílela.¹⁴⁾ Dvojí pohled na producentský přístup České televize k podpoře české kinematografie nabízejí následující citace. Renáta Dalrymple s producentem Pavlem Šolcem poukazují na problematiku nereálného ohodnocování vkladu České televize do koprodukce a komentují dlouhodobě kritizovaný požadavek České televize na získání vysílacích práv k filmům po dobu autorskoprávní ochrany:

Za prvé, jak producenti tvrdí, ČT používá k ohodnocení svého vkladu do filmu ceny neodpovídající realitě. Má dvojí ceny: jedny pro vnitřní uživatele, druhé pro vnější. Svůj příspěvek pro podporovaný film si ocení podstatně výše, než je skutečnost, tím se její podíl na financování, a tudíž (hlavně) i na budoucích výnosech z prodeje videokazet apod. zvýší. Za druhé, ČT je producenty kritizována za to, že jako koproducent podílející se na rozpočtu filmu například jen z 20 %, požaduje za to na základě smlouvy s producentem vysílací práva na 50 let. Tvrdí to všichni producenti a dodávají, že je to pro ně velmi nevýhodné. A přesto podepisují.¹⁵⁾

Stanovisko České televize naproti tomu vysvětluje šéfproducent Jaroslav Kučera: „Každý producent hájí své zájmy, my hájíme zájmy našich diváků“.¹⁶⁾ Pro dokreslení přístupu České televize k této zcela zásadní otázce využiji rovněž informace získané při osobním rozhovoru s bývalým ředitelem programu České televize Jiřím Pittermannem. Pittermann konkrétně uvedl: „Česká televize neměla dlouhá léta ze zákona povinnost podporovat národní kinematografii, ale měla a má povinnost řádně hospodařit“.¹⁷⁾ Distri-

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

13) Mirka Š p á č i l o v á, V létě se natáčí, podzim slibuje řadu premiér. *Mladá fronta DNES*, 18. 6. 1996, s. 18.

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

15) Renáta D a l r y m p l e, Peněz je málo, a přece se točí. *Ekonom*, 1. 3. 2001, s. 10.

16) Martina V a c k o v á, Televizní rozměry českého filmu. *Hospodářské noviny*, 10. 7. 2000, s. 6.

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

buční film byl podle Jiřího Pittermanna v tomto kontextu vnímán jako komerční produkt, u něhož si Česká televize kladla za cíl získat pro televizní koncesionáře co nejvíce práv za co nejméně peněz. Z konfrontace hledisek nezávislých producentů a zaměstnanců České televize je patrné, že zatímco producenti očekávali od České televize partnerskou pomoc kinematografii, která je implicitně obsažena v zákoně, sama Česká televize vnímala tuto spolupráci v první řadě komerčně a nebyla ochotna ustupovat ze svých pozic. V rámci těchto úvah nelze opomenout ani třetí názorové hledisko, které otevírá zcela nový pohled na producentské aktivity České televize v rámci české kinematografie. České televizi bylo paradoxně také vyčítáno, že investuje do české kinematografie až příliš mnoho peněz. O této tendenci například pojednává David Skoumal ve svém článku z roku 1996: „Přestože investice do filmů jsou jejími oponenty často kritizovány jako rozmarňilé, je to ve skutečnosti nejlepší obchod, jaký televize může udělat“.¹⁸⁾ Petr Zenkl z produkční společnosti Space films v této souvislosti dále v roce 1996 uvedl: „Přesto si myslím, že mnohdy (ČT) poskytuje peníze i filmům, které vzniknout neměly“.¹⁹⁾ Totéž jinými slovy zmiňuje Tomáš Baldýnský: „Občas mám pocit, že tak opěvovaná investorská činnost České televize není až tak blahodárná, jak by se zdálo. ČT vydržuje spoustu filmů, které nemají šanci na existenci“.²⁰⁾ V roce 1998 si tuto skutečnost začíná uvědomovat i sama Česká televize. Generální ředitel ČT Jakub Puchalský konkrétně na festivalu v Karlových Varech prohlásil, že „do budoucna bude televize vybíravější a bude se soustřeďovat především na kvalitu“.²¹⁾ Stejně tak se Puchalský snažil tlumit silné sebevědomí České televize v roli nejvýznamnějšího filmového producenta v zemi: „Česká televize by vůbec neměla setrvávat v iluzi, že je hlavně filmovým producentem, a měla by se vrátit do studií, ke svým typickým žánrům [...]“.²²⁾ Zcela extrémní názor pak zastával bývalý generální ředitel TV Nova Vladimír Železný, který vyjádřil domněnku, že by Česká televize vůbec do koprodukcí vstupovat neměla:

[...] ČT se pouští do přímého předávání peněz filmové tvorbě. Dokonce si to dali do zákona, který poslanci neměli ani čas prostudovat. Tím se předpisuje podpora české kinematografie, ale ta není veřejnoprávní institucí, je pouze řadou soukromých podnikatelů, jako jsme my. Ti budou z veřejnoprávních prostředků dostávat peníze na podporu své tvorby. Peníze, které půjdou z kapes poplatníků přímo do podnikání.²³⁾

Stanovisko Vladimíra Železného odpovídá postoji ředitele konkurenční komerční televizní stanice. Oprávněné by nicméně bylo pouze v případě, že by Česká televize vkláda-

18) David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

19) Jiří K a ě a n, Budoucnost českého filmu není vždy pouhou záležitostí peněz. *Zemské noviny*, 17. 8. 1996, s. 9.

20) Tomáš B a l d ý n s k ý, Lépe zůstat na horách. *Reflex*, 23. 1. 1997, s. 50.

21) Radovan H o l u b, Síla malých filmů. *Hospodářské noviny*, 17. 7. 1998, s. 13.

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

23) Zuzana B a l c e r o v á, Tahanice kolem ČT ohrožují filmovou tvorbu. *Hospodářské noviny*, 17. 1. 2001, s. 14.

la své prostředky do koprodukčních projektů bez požadování jakékoli odpovídající protihodnoty. S ohledem na striktní vyžadování televizních vysílacích práv na dobu autorskoprávní ochrany však nelze hovořit o „přímém předávání peněz“, ale jedná se o obchodní vztah, v němž Česká televize coby vysílatel získává z externích zdrojů pořady do svého vysílání.

Participaci České televize na výrobě domácích filmů zpochybnil obdobným způsobem jako Vladimír Železný také poslanec a předseda Stálé komise pro sdělovací prostředky Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky Ivan Langer.

[...] Ivan Langer při projednávání návrhu novely velkého mediálního zákona mimo jiné navrhl možnost odbourání finančního podílu České televize na filmové tvorbě. Langer zdůrazňuje, že není proti dotaci výroby původních filmů z veřejných prostředků, ale rozhodovat prý by měla jiná instituce.²⁴⁾

Tento návrh, na němž je patrný vliv lobby TV Nova, nicméně nebyl přijat z důvodu obavy o další existenci české kinematografie.

Televizní dramatická tvorba versus distribuční filmy z producentského hlediska

Jak je patrné z níže přiložené tabulky, z producentského hlediska jsou mezi televizním a distribučním filmem v letech 1992–2002 podstatné rozdíly. Distribuční film je několikanásobně dražší a jeho natáčení trvá déle než u televizního filmu. V případě televizních inscenací navíc výrazně převažovalo natáčení v televizních ateliérech nad natáčením v reálu. V praxi se jednalo přibližně o pět dní ve studiu a dva dny byly určeny na dotáčky v exteriérech, zatímco distribuční film je z velké části natáčen právě v reálném prostředí. Naplnění a tím také využití interních kapacit (ateliérů) České televize bylo rovněž jedním z kritérií, které musel producent či ředitel výroby a techniky ČT při svém rozhodování o způsobu výroby zohlednit.

*Tabulka č. 2. Porovnání základních parametrů distribučního filmu s filmem televizním.*²⁵⁾

	Náklady	Délka natáčení	Technologie výroby
Televizní film	7–10 mil. Kč	7–10 dní	Sekvenční
Distribuční film	20–40 mil. Kč	20–40 dní	Záběrová

24) Vladimír Wo hl o f n e r, Česká televize je významným filmovým producentem. *Slovo* 93, 2001, č. 79 (3. 4.), s. 19.

25) Zdroj: závěry vycházejí z analýzy, kterou provedl autor textu na základě vzorku přibližně čtyřiceti smluv uzavřených v letech 1992–2002, a z rozhovoru s šéfproducentem Producentského centra uměleckých pořadů České televize Jaroslavem Kučerou.

Hlavní přednosti televizní dramatické tvorby představují zároveň její hlavní limity. Nízká cena se projevuje omezenou výpravností a malý počet natáčecích dní nutně vede k omezování tvůrčího prostoru, který je potlačován na úkor rychlosti výroby. Tomuto tempu natáčení podřídila televize také svou technologii. Sekvenční technologie umožňuje zrychlit natáčení, neboť je jeden obraz zároveň snímán více kamerami. Záběrová technologie naproti tomu pracuje pouze s jednou centrální kamerou.

Z dlouhodobých průzkumů vyplývá, že filmy, které byly nasazeny do kin, mají i při televizním uvedení vyšší sledovanost, než má původní televizní dramatická tvorba. Divák automaticky předpokládá větší atraktivitu tohoto produktu a zároveň je ovlivňován propagací, která souvisela s uvedením daného filmu v kinech. Distribuční filmy se tak zapíší do divákova povědomí ještě dříve, než jsou v premiéře odvysílány na televizní obrazovce.

Ve prospěch původní televizní dramatické tvorby naproti tomu hovoří potřeby televizního vysílatele, které mají dlouhodobý charakter. Televizní vysílatel nepracuje s jednotlivými pořady (v tomto případě filmů), ale s bloky pořadů, které musí zaplnit určitý časový úsek (například měsíc, půl roku nebo rok). V programovém schématu České televize se proto setkáme například s vysílacím oknem „Původní drama“, které se v konkrétním čase opakuje každý týden. Zatímco v případě televizní dramatiky lze naplánovat jeden premiérový titul týdně, u distribučních filmů tak Česká televize sama učinit nemůže. Distribuční filmy vyrábí ve spolupráci s nezávislými producenty, na jejichž nabídce je do značné míry závislá. Navíc je výroba celovečerních filmů do kin limitována velikostí tuzemského trhu, objemem investovaných prostředků i omezeným množstvím vhodných látek.

S vědomím těchto skutečností se televizní producent rozhoduje, zda má příslušná látka potenciál spíše pro distribuční film, nebo bude dostačovat zpracování televizní. Rozhodnutí zahájit výrobu vlastního distribučního filmu je v podmínkách České televize spíše ojedinělé, nicméně nelze je zcela vyloučit. Producent, případně vedoucí tvůrčí skupiny je bez ohledu na své rozhodnutí zodpovědný za to, že vysílací okno, které vedení programu ve schématu vytvořilo, bude v daném období zaplněno odpovídajícími pořady.

Hodnocení koprodukčních filmů

Hodnocení distribučních filmů probíhalo v České televizi ve stejném režimu jako hodnocení jakýchkoli jiných televizních pořadů. Do roku 1997 byly pořady v České televizi hodnoceny především na třech úrovních. Každé ráno v devět hodin na poradě u generálního ředitele ČT byly za účasti ředitele programu, ředitele výroby a techniky a ředitele zpravodajství hodnoceny pořady odvysílané v předcházejícím dni. Detailnější hodnocení pořadů jednotlivých tvůrčích skupin probíhalo každé pondělí na poradě za účasti všech vedoucích tvůrčích skupin a generálního ředitele. Pořady byly hodnoceny jednak externími poradci,²⁶⁾ které si vybíral přímo generální ředitel, a jednak vedoucími jednot-

26) Mezi nejčastěji využívané externí poradce patřili například Jan Svačina, Drahošlav Makovička, Petr Zelenka nebo filmový a televizní publicista Jan Foll.

livých tvůrčích skupin. Každý týden měla vždy jedna tvůrčí skupina za úkol sledovat celé vysílání České televize a vedoucí této tvůrčí skupiny na nadcházející poradě seznámil přítomné se svými postřehy a připomínkami. Vždy v úterý se pak konala za účasti všech řídících programových pracovníků programová porada, které předsedal ředitel programu. Po roce 2000 se hodnocení pořadů přesouvá zejména na porady producentů, které se konaly vždy jednou za čtrnáct dní.

Česká televize sledovala u každého pořadu především následující ukazatele: koeficient divácké spokojenosti, sledovanost pořadu (podíl na trhu a rating), interní hodnocení pracovníků ČT, divácké ohlasy (zaznamenané oddělením kontaktu s divákem) a ohlasy odborné veřejnosti (recenze, festivaly atp.). U distribučních filmů byla navíc posuzována návštěvnost v kinech.

V rámci výše uvedeného hodnocení však nebyla posuzována návratnost vložených investic. Pro sledování tohoto základního ukazatele každého nezávislého producenta či komerční televizní stanice nebyl v České televizi nastaven odpovídající mechanismus. Česká televize vycházela z předpokladu, že jednak bude návratnost investice zajištěna získáním práv pro televizní vysílání na dobu autorskoprávní ochrany a jednak není smyslem a posláním České televize dobře investovat, ale vytvářet trvalé hodnoty. Generální ředitel Ivo Mathé odpověděl v roce 1995 na dotaz novináře, čím je koprodukční činnost pro Českou televizi výhodná, následujícím způsobem: „Slovo výhodná do našeho slovníku nepatří, my nejsme kšeftmani. [...] Ty filmy nám pak zůstanou jako součást zlatého fondu.“²⁷⁾ Na identickou otázku reagoval o několik let později stejně také generální ředitel České televize Jakub Puchalský:

Veřejnoprávní televize by neměla uvažovat o finanční výhodnosti. ČT dostává peníze od diváků proto, aby tvořila hodnoty a pěstovala kulturu. Není to záležitost podnikání. Návrat českých filmů má proto jiný rozměr než u ostatních producentů. Pokud jde o výhodnost, tak ta spočívá v tom, že na film, který jsme podpořili, vlastníme vysílací práva.²⁸⁾

Tyto výroky generálních ředitelů jsou v rozporu s velmi tvrdými postoji České televize při jednáních o podmínkách koprodukční smlouvy. Nezávislý producent Jiří Ježek v této souvislosti uvedl: „Pro Českou televizi byly koprodukční filmy výborný kšeft. Často dali nezávislým producentům pouze nepoužitelné interní plnění a získali za to televizní práva na dobu autorskoprávní ochrany.“²⁹⁾ Přestože je tato úvaha do značné míry pravdivá, pokusím se v následujících odstavcích kritérium návratnosti vložených investic alespoň částečně objektivně zhodnotit.

Nepochybně největší hodnotu má pro Českou televizi licence na televizní vysílání na dobu autorskoprávní ochrany, tj. na padesát let. Na základě obvyklých cen na trhu lze ocenit vysílání distribučních filmů v České televizi následujícím způsobem: 1) premiérové uve-

27) Novinky v ČT. *Týden*, 18. 9. 1995, s. 97.

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

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

dení na programu ČT1 od 20.00 hodin: 750 000,- Kč, 2) první repríza: 525 000,- Kč (tj. 70 % z premiérové částky), 3) každá další repríza: 225 000,- Kč (tj. 30 % z premiérové částky).³⁰⁾ Pro stanovení tří výše uvedených kategorií cen byly rozhodující především následující ukazatele: 1) sledovanost filmu při televizním uvedení a s tím související výnosy z reklamy a sponzorského plnění před začátkem a po skončení filmu,³¹⁾ 2) obvyklá cena za televizní licenci při nákupu tuzemského nebo zahraničního distribučního filmu.³²⁾

Při průměrném vstupu České televize do jednoho distribučního filmu částkou 7 500 000,- Kč³³⁾ by se investice vrátila po přibližně třiceti reprízách. Uvážíme-li, že se distribuční film zpravidla reprízuje jednou za tři roky, pak po dobu autorskoprávní ochrany proběhne maximálně sedmkrát repríz jednoho distribučního filmu. Praxe je však o poznání problematičtější. Například distribuční filmy *DON GIO*, *MÁ JE POMSTA*, *EINE KLEINE JAZZMUSIC*, *JAK CHUTNÁ SMRT*, *CEREMONIÁŘ*, *CESTA PUSTÝM LESEM*, *KRÁL UBU* nebo *MLADÍ MUŽI POZNÁVAJÍ SVĚT* byly po vyloučení automatických repríz odvysílány do konce roku 2008 pouze dvakrát. A snímky *POSLEDNÍ PŘESUN*, *AKÁTY BÍLÉ*, ...ANI SMRT NEBERE!, *JMÉNO KÓDU: RUBÍN*, *DO NEBÍČKA*, *POSTEL*, *RIVERS OF BABYLON*, *CABRIOLET*, *MANDRAGORA* nebo *PASSAGE* byly nasazeny do vysílání dokonce jen jednou za celou dobu své existence.³⁴⁾ V těchto případech nelze v žádném případě hovořit o návratnosti investice formou licence na televizní vysílání. Naproti tomu nejčastěji se na televizní obrazovce objevují filmové pohádky. Například *SEDMERO KRKAVCŮ* nasadila Česká televize do vysílání celkem desetkrát a pohádky *PRINCEZNA ZE MLEJNA* a *JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU* devětkrát. V průměru byl jeden distribuční film odvysílán v letech 1992–2008 pouze třikrát, tj. přinesl České televizi za televizní uvedení částku ve výši přibližně 1 500 000,- Kč.

V následující tabulce budu detailně porovnávat ekonomické výsledky tří reálných distribučních filmů, na jejichž výrobě se podílela Česká televize. S ohledem na povinnost utajení obchodních informací nezveřejním názvy těchto filmů, ale budu vycházet z jejich skutečných výsledků. Vybral jsem tři distribuční filmy s rozdílnou diváckou návštěvností v kinech: A) komerčně úspěšný film (návštěvnost nad 300 000 diváků), B) standardní filmovou produkci (návštěvnost od 100 000 do 300 000 diváků), C) menšinový film (návštěvnost do 50 000 diváků).

30) Uvedené výpočty zpracoval autor textu pro interní potřeby České televize v pozici obchodního ředitele ČT v roce 2007.

31) Informace o sledovanosti filmů zpracovalo oddělení Výzkumu programu a auditoria České televize a přehled výnosnosti jednotlivých titulů vznikl v Obchodním oddělení ČT. Tento ukazatel je určující především při počátečním rozhodování komerčních televizních stanic.

32) Autor textu při výpočtech vycházel ze souhrnných statistik České televize, které obsahovaly nákupy domácích a zahraničních hraných filmů České televize v letech 1992–2002.

33) Průměrná výše vstupu České televize do distribučních filmů postupně narůstala. Na počátku se pohybovala na úrovni tří až čtyř milionů korun.

34) Statistické přehledy odvysílaných pořadů vypracovalo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT.

Tabulka č. 3. Porovnání ekonomických výsledků tří kategorií distribučních filmů České televize.³⁵⁾

	Rozpočet filmu	Návštěvnost v kinech	Náklady ČT (externí/interní)	Výnosy ČT z kin	Hodnota vysílání ČT (počet repríz)	Celkový výsledek ČT
A	35 mil. Kč (ČT 27,7 %)	430 000	9,7 mil. Kč (6,3 mil./3,4 mil.)	1,8 mil. Kč	1,5 mil. Kč (3)	-6,4 mil. Kč
B	28 mil. Kč (ČT 43 %)	113 000	12,1 mil. Kč (10 mil./2,1 mil.)	3 mil. Kč	1,7 mil. Kč (4)	-7,4 mil. Kč
C	16 mil. Kč (ČT 24 %)	38 700	3,8 mil. Kč (550 tis./3,3 mil.)	127 tis. Kč	1,3 mil. Kč (2)	-2,4 mil. Kč

Výše uvedená tabulka jednoznačně odhaluje problematickou ekonomickou výhodnost většiny distribučních filmů České televize. Žádný z posuzovaných titulů nevykazoval pro Českou televizi v době realizace tohoto průzkumu kladný hospodářský výsledek. Důležitější než návštěvnost v kinech byla pro návratnost vložených finančních prostředků celková velikost rozpočtu filmu a výše vkladu České televize. Přestože film v kategorii C vykázal návštěvnost pouze necelých čtyřicet tisíc diváků, jeho ztrátovost je ze všech tří titulů nejvyšší a při dalších jedenácti reprízách se výnosy a náklady dostanou na stejnou úroveň. Bez zajímavosti jistě není ani skutečnost, že se Česká televize v průměru podílela na financování všech analyzovaných filmů z více než dvaceti pěti procent. Nezávislí producenti přitom vytyčili v roce 1996 hranici pro smysluplnou státní podporu do výše alespoň dvaceti procent z rozpočtu filmu.³⁶⁾ Česká televize tedy výši svého vkladu plnohodnotně zastoupila stát.

Z producentského hlediska nejsou výsledky analyzovaných filmů žádnou anomálií. Návratnost investovaných prostředků do českých filmů byla v letech 1992–2002 obecně velice nízká. Nezávislý producent Jaroslav Bouček zhodnotil výsledky českých filmů následujícím způsobem: „Podle mého odhadu jsou z patnácti filmů ročně dva výdělečné, dva na nule a zbytek je ztrátový“.³⁷⁾ Přestože se jedná pouze o velmi hrubý odhad, lze jej jako zjednodušené východisko akceptovat.

Při hodnocení ekonomické výhodnosti vstupů České televize do koprodukčních filmů musíme nicméně vzít v potaz rovněž náklady na výrobu televizní inscenace, která byla ve vysílání alternativou k distribučním filmům. Televizní inscenace stála v průměru sedm až deset miliónů korun. Pokud byl tedy vklad České televize do koprodukčního filmu stejný nebo nižší a Česká televize získala televizní licenci na dobu autorskoprávní ochrany, pak lze jednoznačně označit investici ČT za výhodnou. Distribuční filmy byly navíc v porovnání s televizními inscenacemi divácky atraktivnější. Svou roli přirozeně sehrál vyšší rozpočet a masivní marketingová kampaň při uvedení filmu v kinech. Vedoucí tvůrčí skupiny a později šéfredaktor Producentského centra uměleckých pořadů

35) Zdroj: zveřejněná data vycházejí z koprodukčních smluv České televize a ze statistických výkazů, zpracovaných oddělením Telexportu ČT.

36) Srov. David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

37) Michal U r y š - G a z d a, Úspěšný producent ztrátových filmů. *Týden*, 20. 5. 2002, s. 70.

ČT v Praze Jaroslav Kučera, který prosazoval vklad do jednoho koprodukčního filmu do výše 3,5 milionů korun v externích nákladech a 2,5 milionů korun v interních nákladech (celkem tedy 6 milionů korun), proto považuje filmové koprodukce České televize za jednoznačně výhodné:

Za šest milionů korun byl distribuční film levnější než televizní inscenace, a navíc ještě České televizi přinesl výnosy z distribuce v kinech. V porovnání s televizní výrobou byly distribuční filmy také méně náročné na lidské zdroje České televize.³⁸⁾

Stejný názor zastával i šéfproducent Jiří Balvín, který přiznal, „že trvalá vysílací práva na snímky, na nichž se televize spolupodílí, v budoucnu bohatě nahradí náklady, které do nich vložila“.³⁹⁾ Odhlédneme-li tedy na okamžik od ryze komerčního hlediska s nutným předpokladem návratnosti vložené investice a budeme vstup České televize do koprodukčního filmu hodnotit jako standardní televizní výrobu, u které jsou sledovány pouze náklady na pořad a nikoli výnosy a návratnost, pak je model filmové koprodukce za výše uvedených podmínek pro Českou televizi výhodnější. Česká televize zaplnila prostor ve vysílání určený pro původní dramatickou tvorbu atraktivním distribučním filmem za přibližně šest milionů korun, zatímco divácky méně atraktivní televizní inscenaci by vyrobila za stejnou cenu, případně i draž.

Další skutečností, která hovoří pro vstup České televize do koprodukčního projektu a pro získání televizní licence na dobu autorskoprávní ochrany, je vysoká cena za nákup licence k jednorázovému odvysílání staršího českého filmu. Nad tímto srovnáním se pozastavuje Jan Lacina v *Lidových novinách* z roku 1996:

Konkrétně: za český snímek zaplatí (televize) i jeden a půl miliónu a v některých případech je ochotna i přidat. Kdybychom za příklad vzali třeba komedii VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ, která běží na obrazovkách zhruba jednou za rok, dopočteme se tak jen za posledních pět let k částce, za kterou by se i dnes dala natočit půlka nového filmu.⁴⁰⁾

Přestože většina nově vznikajících českých filmů nedosahuje úrovně a atraktivnosti zmiňovaného díla Jiřího Menzela, tato úvaha je správná a z dlouhodobého hlediska je vlastnictví televizní licence na dobu autorskoprávní ochrany ekonomicky perspektivnější. Česká televize tímto způsobem ušetří na nemalých částkách, které by musela zaplatit za starší filmy například firmě Ateliéry Bonton Zlín, která od roku 1999 zajišťuje pro Státní fond na podporu a rozvoj kinematografie prodej práv na české hrané tituly z období 1965–1990.

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

39) David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

40) Jan L a c i n a, Zaplatit se vyplatí. *Lidové noviny*, 27. 2. 1996, s. 10.

Smluvní rámec spolupráce

Výrobu distribučních filmů, která se uskutečňuje ve spolupráci s externími subjekty, realizuje Česká televize od dob svého vzniku především na základě koprodukčních smluv. Ojedinele se objevují také hospodářské smlouvy, smlouvy o převodu práv či smlouvy o výrobě audiovizuálního díla. Pro potřeby následujícího rozboru jsem analyzoval vždy jednu až dvě smlouvy uzavřené v jednotlivých letech od roku 1992 do roku 2002.

Koprodukční smlouvy uzavírali v letech 1992–2002 nejčastěji šéfproducenti Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze. V první polovině sledovaného období zastupovali Českou televizi při podpisu koprodukčních smluv také vedoucí tvůrčích skupin. Rozhodovací pravomoci byly tedy přeneseny na nižší stupně řízení mimo kompetence ředitelů na prvním stupni. Na úroveň ředitele výroby a ředitele programu se smlouvy posunuly až po roce 2002.

Koprodukcí je pro tyto účely míněna činnost, při níž se dva nebo více partnerů spojí k realizaci celovečerního filmu. Může jít jednak o koprodukce mezi tuzemskými partnery a jednak mezi televizí a zahraničními partnery. Vztahy mezi koprodukčními partnery jsou řešeny smlouvou, která zejména určí podíly smluvních stran na realizaci díla (podíl finanční, pracovní, tvůrčí atd.), dále rozsah práv, která mají být získána, a kdo je povinen je získat, vymezení exploatační oblasti a podíly z exploatace díla vzniklého na podkladě koprodukční smlouvy. Výhodou mezinárodní koprodukce je širší možnost exploatace v zahraničí, sdružení finančních a výrobních prostředků, což umožňuje realizovat i nákladné projekty, a v neposlední řadě i možnost využití kvalitních uměleckých sil. Mezinárodní koprodukce jsou však v podmínkách České televize i novodobé české kinematografie velmi ojedinělé.

Základem každé koprodukční smlouvy je detailní informace o předmětu smlouvy, která obsahuje mimo jiné: druh audiovizuálního díla (například hraný film), pracovní název audiovizuálního díla (AVD), autora scénáře, jméno režiséra, jméno dramaturga a hlavního a výkonného producenta, stopáž filmu a originální formát (například 35 mm). Další nezbytnou součástí koprodukční smlouvy je způsob financování díla, z něhož je zřejmé, v jaké výši a jakou formou se každá ze smluvních stran podílí na celkových nákladech na výrobu filmu. Ustanovení týkající se autorských práv řeší způsob získání oprávnění k užití autorských děl a uměleckých výkonů od všech nositelů práv souvisejících s právem autorským. V neposlední řadě smlouva exaktně stanoví povinnosti České televize a nezávislého producenta při výrobě filmu, způsob šíření AVD a finanční podíly na výnosech či způsob realizace propagace filmu. Nedílnou součástí smlouvy jsou zpravidla také následující přílohy: scénář filmu, rozpočet filmu, výrobní plán, seznam věcného plnění České televize, seznam hlavních tvůrčích profesí a hereckého obsazení, technické podmínky pro zařazení pořadu do vysílání či seznam členů štábu.

Vzhledem k tomu, že Česká televize vždy prosazovala individuální jednání o každé koprodukční smlouvě, nelze dělat žádné zobecňující závěry. O každém titulu se jednalo jako o solitérním případě a rozhodující bylo jeho potenciální uplatnění ve vysílání České televize. Tento přístup ostatně podporovala i Rada České televize, která dohlíží na činnost České televize:

Rada České televize je přesvědčena, že do budoucna musí Česká televize klást větší důraz na svou roli vysílatele a posuzovat většinu (filmových) projektů z hlediska jejich potenciálního uplatnění na obrazovce.⁴¹⁾

Film, který nesplnil toto klíčové kritérium, byl ze strany České televize automaticky hodnocen negativně. Příkladem negativního hodnocení distribučního filmu je následující vyjádření generálního ředitele ČT Iva Mathého k filmu Lordana Zafranoviče *MÁ JE POMSTA*:

Nehodí se do cyklu klubových filmů, protože je špatný, nemohu ho pustit v osm večer na jedničku, protože je v něm moc násilí a erotiky, a pouštět nový film někdy v jedenáct večer, aby ho raději nikdo neviděl, je ostuda.⁴²⁾

Standardní vzorová koprodukční smlouva České televize vytvářela vyhovující výchozí rámec pro následná individuální jednání o koprodukčních podmínkách a informace v ní obsažené byly zcela dostačující pro zahájení společné výroby. Stranou, která byla zodpovědná za průběh a dokončení výroby, byl partner České televize, tj. nezávislý producent. Nezávislý producent se proto ve smlouvě zavázal vyrobit a dokončit film podle scénáře, rozpočtu a výrobního plánu schváleného oběma smluvními stranami. Česká televize se naproti tomu ve smlouvě zavazovala především k poskytnutí finančního a nefinančního pinění a k odvysílání upoutávek na film. Důležitější než smluvní rámec však pro spolupráci České televize s nezávislými producenty byly konkrétní smluvní podmínky, dosažené v průběhu jednání.

Vztah České televize a Asociace producentů v audiovizí

Rozhodujícími partnery při výrobě distribučních filmů jsou pro Českou televizi nezávislí producenti, které reprezentuje Asociace producentů v audiovizí (APA). Asociace byla založena dne 3. února 1994 a jejím předsedou se stal Pavel Strnad. Do vzniku APA jednali nezávislí producenti s Českou televizí individuálně.

Vztah mezi Českou televizí a APA prošel vývojem od minimální komunikace, přes tvrdá vyjednávání až po nalezení prvních kompromisních řešení. Nejdiskutovanějším producentským rozhodnutím České televize bylo hned od počátku vyžadování televizních práv k vyráběným filmům pro Českou republiku na dobu autorskoprávní ochrany. Tento požadavek, který poprvé zazněl již v době působení generálního ředitele Iva Mathého, byl dlouhodobě kritizován nejen ze strany jednotlivců, ale právě také z pozice Asociace producentů v audiovizí. V situaci, kdy průměrný český snímek vydělal podle Pavla Melounka v kinech maximálně dvacet procent svého nákladu, byla pro nezávislého producenta

41) 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.

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

ztráta potenciálního příjmu z prodeje televizní licence bolestivá.⁴³⁾ Tato problematika byla vzhledem ke své vzrůstající závažnosti řešena v České televizi na úrovni vedení organizace. Za vrchol jednání mezi Českou televizí a APA lze považovat rozmezí let 2000–2001, kdy Česká televize přehodnocovala pod tlakem svůj vztah k nezávislým producentům.

V zápise z jednání kolegia generálního ředitele ČT číslo 4 z roku 2000 se konkrétně uvádí: „Mezi nejčastější připomínky nezávislých producentů patří nespokojenost s tím, že Česká televize požaduje při vstupu do koprodukce vysílací práva na nepřiměřeně dlouhé období“.⁴⁴⁾ Diskuse k tomuto bodu byla rozvinuta na nadcházejícím jednání kolegia číslo 5 dne 6. dubna 2000. Šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů Jaroslav Kučera zrekapituloval na úvod aktuální situaci v oblasti výroby hraných filmů:

Česká televize je od roku 1992 hlavním výrobcem (či koproducentem) hraných filmů. Pro nezávislé producenty je financování filmové tvorby rok od roku složitější – průměrný rozpočet celovečerního filmu se nyní pohybuje okolo 30 mil. Kč. Návratnost vložených prostředků je minimální. Základní vklad ČT je 5 mil. Kč. Zbývajících částku je nucen nezávislý producent obstarat jinde, tzn. musí nabídnout alespoň zdánlivou možnost návratnosti investovaných prostředků. Zde nezávislí producenti narážejí na požadavek ČT vlastnit neomezená vysílací práva. Otázkou zůstává, zda ČT přistoupí na ocenění těchto práv tak, aby výše vstupu ČT do projektu v závislosti na procentuelním podílu z celého rozpočtu korespondovala s předem stanoveným počtem let práv k vysílání. K úvaze se dále nabízí možnost, není-li z pohledu ČT v dané chvíli výhodnější natočit vlastní televizní film za cca 6 mil. Kč.⁴⁵⁾

Šéfproducent Kučera vyjádřil ve svém příspěvku poměrně objektivně podstatu celého problému. První věta nejprve jednoznačně vymezuje pozici České televize v české kinematografii. Je z ní patrné, že Česká televize si je dobře vědoma svého dominantního postavení. Následuje popis obtížné situace v oblasti nezávislé produkce distribučních filmů a naznačení vnitřního dilematu České televize, která zvažuje alternativu výroby televizních filmů, u nichž by byla jediným výrobcem a také držitelem práv. Okrajově zde zaznívá rovněž skutečnost, že si Česká televize coby filmový producent uvědomuje minimální návratnost vložených prostředků do filmové výroby.

K výše citované diskusi na kolegiu číslo 5 byl přijat následující závěr:

Česká televize nehodlá zneužívat svého výsadního postavení, ale udržet současný trend podpory kinematografie v České republice pro ni bude s ohledem na stagnu-

43) Srov. Jakub L e d e r e r, Scenáristé nevědí, o čem vyprávět, říká Smyczek. *Zemské noviny*, 20. 6. 1998, s. 7.

44) Pavel K r u m p á r, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 4 ze dne 27. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

45) Pavel K r u m p á r, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 5 ze dne 6. 4. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

jící výši televizního poplatku velice obtížné. Každá nabídka na uzavření koprodukce bude posuzována individuálně.⁴⁶⁾

Tento závěr nepřináší jednoznačnou odpověď na otázku oceňování vysílacích práv. Lze jej nejspíše interpretovat jako obhajobu České televize za účelem zachování dosavadních podmínek a nepřímý apel na zvýšení televizního poplatku.

O neústupnosti České televize svědčí rovněž zápis z jednání následujícího kolegia generálního ředitele číslo 6, v němž je při projednávání vstupu do koprodukce nového distribučního filmu vznesen následující požadavek: „Základním požadavkem České televize bude vlastnit neomezená vysílací práva“.⁴⁷⁾ Neústupnost České televize v této otázce vypovídá o silném sebevědomí organizace, která rozhodovala o osudech nezávislých filmařů. Podle vyjádření producenta Jiřího Ježka svou pozici oslabovali i sami nezávislí producenti, kteří do České televize přicházeli s velmi nejasnou představou o financování filmu, čímž se dostávali do špatné vyjednávací pozice.⁴⁸⁾ Česká televize dokázala jejich slabosti využít a získávala nadstandardní podmínky. Jako prvním se údajně podařilo uzavřít s Českou televizí koprodukční smlouvu za „rovných“ podmínek producentovi Jaroslavu Boučkovi k filmu *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* z roku 1998.⁴⁹⁾

Jednání o pravidlech pro spolupráci s nezávislými producenty a o nastavení producentského systému v České televizi se stává jedním z klíčových témat vedení České televize v roce 2000. Dne 17. května 2000 se proto uskutečnilo první jednání zástupců České televize a Asociace producentů v audiovizí v rámci šestičlenné pracovní skupiny. APA projevila především snahu řešit podmínky spolupráce na distribučních filmech. Z jednání kolegia číslo 8 ze dne 18. května 2000 vyplývají dva možné extrémní scénáře tohoto vyjednávání: „a) nezávislí producenti přestanou přistupovat na podmínky České televize → problémy kinematografie v České republice; b) Česká televize přehodnotí současný stav a v zájmu podpory české kinematografie učiní jisté ústupky“.⁵⁰⁾ V následné diskusi převažují názory, které vycházejí ze silného postavení České televize a z faktu, že Česká televize je schopna vyrábět prakticky všechny typy pořadů ve vlastních kapacitách.

Hlavní body jednání mezi Českou televizí a Asociací producentů v audiovizí o uzavírání koprodukčních smluv byly v roce 2000 následující:

- 1) vysílací práva České televize po dobu autorskoprávní ochrany (APA žádá finanční ocenění těchto práv),
- 2) uvolnění filmů k prodeji do placených televizí (kdy, na jaké časové období, za jakou cenu atp.),
- 3) uvedení sponzora filmu v rámci pozvánky do kina, kterou vysílá Česká televize. Na rozdíl od bodů číslo 1) a 2), o nichž mohla Česká televize rozhodovat sama, o aplika-

46) Tamtéž.

47) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 6 ze dne 20. 4. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

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

49) Srov. Tomáš Baldýnský, *Poslední film. Reflex*, 9. 10. 1997, s. 28.

50) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 8 ze dne 18. 5. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

ci bodu číslo 3) musela jednat s Radou České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání.

Ke stěžejnímu bodu číslo 1) navrhovala APA iniciovat vznik odborného tělesa, které by vyhodnocovalo komerční hodnotu každého snímku. Šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů ČT naproti tomu preferoval vytvoření čtyř kategorií pro zařazení filmů (divácky atraktivní film, film umělecký atp.). Z jednání kolegia České televize číslo 8 však vzešel závěr, podle něhož bude Česká televize i nadále individuálně posuzovat jednotlivé projekty a svých práv se dopředu zbavovat nebude.⁵¹⁾ Tento závěr se často objevuje i v dalších zápisech z porad vedení organizace a lze jej tedy považovat za základní stanovisko České televize.

Na následujícím zasedání vedení České televize dne 5. června 2000 bylo konstatováno, že Česká televize bude i nadále vyžadovat vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany, ze svého vkladu si však odečte částku dva až čtyři miliony korun podle typu filmu. Tento postup se měl týkat zejména takových snímků, jejichž rozpočet nepřesáhne částku 30 milionů korun.⁵²⁾ Později Česká televize dále upřesňuje, že vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany bude striktně vyžadovat u filmů, do nichž vkládá více než 25 % jejich rozpočtu. APA naproti tomu přichází s tabulkou „Minimální ceny předprodeje práv k celovečerním hraným filmům pro rok 2001“. Ceny za vysílací práva, které tato tabulka obsahovala, však byly pro Českou televizi nepřijatelné a jednání skončilo na mrtvém bodě.

K bodu číslo 2), který se týkal uvolňování filmů k prodeji do placených televizí, zaujala Česká televize stanovisko, že před uvedením filmu v České televizi nesmí být film uvolněn placené televizi. Česká televize jako filmový koproducent si tak chtěla zajistit právo premiérového televizního uvedení v České republice. Souhlasila však s prodejem po uvedení v České televizi s tím, že nejprve musí dojít k dohodě s ředitelem programu, aby nebyla narušena strategie České televize pro nasazování repríz do vysílání, a ke stanovení ceny.⁵³⁾ Tlak na změnu stanoviska České televize vytvářela především kabelová televize HBO, která měla zájem o premiérové uvádění českých distribučních filmů. Česká televize však nabídku HBO kategoricky odmítla.

V případě bodu číslo 3), který měl partnerovi umožnit uvedení sponzora filmu v rámci pozvánky do kina České televize, dospěla Česká televize k závěru, že z právního hlediska lze v pozvánce do kina uvést sponzora filmu například formou: Tento film vznikl za přispění společnosti XY. V diskusi zazněl rovněž názor, že by za těchto okolností měla být pozvánka do kina oceněna jako vklad České televize do společného projektu. Závěrečné stanovisko k tomuto bodu však bylo odloženo na dobu po jednání s Radou České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání, jejíž názor byl v této věci určující.

Z jednání s Asociací producentů v audiovizí dne 17. května 2000 vyplynulo, že za ideální počet distribučních filmů vyrobených v České republice za jeden kalendářní rok asociace považuje 10–12 snímků. Česká televize při této příležitosti deklarovala, že na vý-

51) Tamtéž.

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

53) Tamtéž.

robu českých filmů v roce 2000 poskytne přibližně 83 milionů korun. APA považovala tento vklad České televize za dostatečný, ale zároveň požadovala snížení doby, po kterou Česká televize vlastní vysílací práva.⁵⁴⁾ Připomeňme si, že v roce 2000 vstupuje Česká televize do výroby distribučních filmů nejčastěji vkladem do výše přibližně pěti milionů korun v hotovosti a do pěti milionů korun v interním plnění.

Další výtky ze strany nezávislých producentů směřovaly v uvedeném období k zastupování distribučních filmů Českou televizí při prodejkách do zahraničí. „Producienti měli pocit, že Telexport filmy nenabízí dost intenzivně, že výsledky prodejků filmů nejsou dobré. Systém ČT v tomto případě není pružný [...]“.⁵⁵⁾ Denisa Štrbová, vedoucí oddělení Telexportu ČT, které uvedenou činnost v České televizi zajišťovalo, otevřela tento bod na jednání kolegia generálního ředitele číslo 9 v roce 2000. Štrbová přičítala neuspokojivý stav jednak personálně poddimenzovanému oddělení Telexportu a jednak neexistenci audiovizuálního centra, které Telexport do značné míry suploval. Svůj příspěvek uzavřela konstatováním, že s ohledem na vysoké náklady se nelze i přes vynikající úspěchy českých filmů účastnit řady specializovaných filmových trhů a významných festivalů.⁵⁶⁾ Z jednání kolegia vzešel návrh na sestavení seznamu všech festivalů a trhů, jichž se Česká televize účastní,⁵⁷⁾ a ostatní si bude muset nezávislý producent zajistit bez podpory České televize. Vedoucí Telexportu však opomněla ve své obhajobě zmínit, že častým předmětem kritiky ze strany nezávislých producentů se stává vlastní přístup České televize k prodeji. Absence funkčního motivačního systému podporovala pasivitu pracovníků České televize na domácích i zahraničních trzích. Stereotypní přístup k prodeji bez osobní invence jednotlivých zaměstnanců nepřinášel uspokojivé výsledky. Smíšené pocity nezávislých producentů vyjádřil při osobním rozhovoru producent Jiří Ježek: „Z mé osobní zkušenosti vím, že obchodování České televize v zahraničí bylo velmi pasivní. Připomínalo to spíše poklidnou služební cestu starších dam do zahraničí než aktivní obchodování“.⁵⁸⁾ Na rozdíl od nezávislých producentů totiž nebyli zaměstnanci České televize na výsledcích svého obchodování existenčně závislí.

Jednání mezi Českou televizí a APA v roce 2000 skončilo následujícím stanoviskem České televize:

Česká televize nehodlá přistoupit na podmínky, které by ji dopředu zavazovaly a ve svém důsledku by mohly vést až k ne hospodárnému vynakládání s prostředky koncesionářských poplatníků, ale bude jasně deklarovat finanční objem, který se v roce 2000 rozhodla investovat do rozvoje národní kinematografie (90 mil. Kč).⁵⁹⁾

54) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 8 ze dne 18. 5. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

55) Martina Vacková, Zamyšlení nad současnou situací českého filmu. *Plzeňský deník*, 8. 7. 2000, s. 18.

56) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 2.

57) V roce 2001 bylo například obesláno celkem 118 zahraničních a domácích filmových a televizních festivalů.

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

59) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 17 ze dne 12. 10. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

K dohodě mezi Českou televizí a nezávislými producenty tedy nedošlo v žádné z tří výše uvedených klíčových oblastí.

Dominantní pozice České televize, která se více či méně projevovala ve všech etapách komunikace s nezávislými producenty, měla především dva kořeny. V první řadě si Česká televize uvědomovala nedostatek financí na výrobu distribučních filmů na domácím trhu, a tedy svou nezastupitelnou roli při vzniku většiny filmových projektů. Ve druhé řadě pak byla účast České televize v každém projektu garancí pro další koprodukční partnery, že dané dílo bude s největší pravděpodobností skutečně dokončeno. Bez koprodukčního podílu České televize byla investice do výroby filmu pro investora značně riskantní. Pravděpodobnost vzniku distribučního filmu bez podepsané smlouvy s Českou televizí byla proto z těchto důvodů minimální.

Výhrady nezávislých producentů k přístupu České televize však významně překračovaly rámec tří shora definovaných oblastí. V letech 1992–2002 bylo mimo jiné dále České televizi postupně vytýkáno, že:

- zahlcuje své vnitřní procesy byrokracií, která brání kreativě a včasnému uzavírání smluv,
- administrativními průtahy způsobuje nejistotu na straně nezávislého producenta,
- nedisponuje transparentními rozhodovacími mechanismy a nezávislý producent neví, s kým má o nabízeném projektu jednat,
- není ochotna činit jednoznačná rozhodnutí a preferuje alibistický přístup (například vedoucí tvůrčí skupiny údajně často není ochoten jednat o finančních otázkách, které má řešit nezávislý producent s jeho nadřízeným šéfproducentem; šéfproducent však nezávislého producenta odkazuje opět na vedoucího tvůrčí skupiny s tvrzením, že veškeré peníze na tvorbu má on),
- nenabízí perspektivní spolupráci a neinformuje producenty o své strategii a potřebách,
- podporuje klientelismus,
- s nezávislým producentem jedná z pozice síly,
- v kombinovaných výrobních štábech je pracovní morálka zaměstnanců České televize velice problematická,
- nedostatečně využívá svých možností k propagaci společného filmu,
- tlačí na nezávislého producenta, aby čerpal interní kapacity České televize, které jsou často nepoužitelné,
- není schopna pružně reagovat na možnosti a nabídku trhu.⁶⁰⁾

Zástupci nezávislých producentů navrhovali řešit tyto nedostatky změnou systému řízení České televize a vypracováním závazných pravidel pro spolupráci České televize s externími společnostmi, která by obsahovala například závazné termíny pro schvalování navrhovaných projektů či detailní popis způsobu vyhlášení soutěží na konkrétní pro-

60) Uvedené výhrady vzešly z průzkumu, který autor textu realizoval mezi nezávislými producenty v roce 1999 jako zaměstnanec ředitelství pro strategický rozvoj České televize. Přibližně dvacet nezávislých producentů se vyjadřovalo formou strukturovaného dotazníku ke spolupráci s Českou televizí.

jekty. Najít odpověď na otázku, do jaké míry Česká televize v letech 1992–2002 tyto podněty reflektovala, je jedním z hlavních cílů mého příspěvku.

Další formy podpory českého filmu ze strany České televize

Paralelně s koprodukcemi nových českých filmů rozvíjela Česká televize v letech 1992–2002 i další aktivity, které posilovaly její strategické spojení s českým filmem. Tyto „doplňkové“ aktivity nabývaly na významu zejména v pozdějším období, kdy do výroby českých filmů začínají vstupovat také komerční televizní stanice.

Přirozenou součástí filmových koprodukcí České televize bylo vysílání takzvaných „pozvánek do kina“. Pozvánky do kina byly přidělovány jednotlivým titulům dle programových možností České televize v rozsahu od přibližně dvaceti do dvou set nasazení v hlavních (18.00–22.30 hodin) i vedlejších vysílacích časech. O nasazení pozvánek, které měly z hlediska vysílání obdobný charakter jako televizní autopromotion, rozhodoval ředitel programu. Cílem pozvánek bylo přilákat televizní diváky na příslušný titul do kina. Tento vklad České televize se v rámci koprodukčních jednání řešil, ale ve výsledné smlouvě nebyl zohledněn, tj. nebyl vyčíslen a Česká televize za něj nezískala například větší podíl z výnosů daného díla. Výrobu upoutávek zajišťoval zpravidla nezávislý producent a náklady na jejich vznik byly zahrnuty do rozpočtu na výrobu daného celovečerního filmu. Česká televize v tomto případě pouze schvalovala jejich výslednou podobu. Pokud upoutávky vyráběla Česká televize (například v případě vlastní produkce), tak za jejich vznik odpovídalo oddělení Vizuální prezentace ČT, které jejich výrobu také financovalo ze svého rozpočtu.

Dalším formátem, který se přímo váže k filmovým koprodukcím, je takzvaný „film o filmu“. Filmem o filmu je zde míněn dokumentární snímek o délce maximálně do třiceti minut, který mapuje vznik koprodukčního snímku a nechává diváky nahlédnout do zákulisí jeho natáčení. Po dokončení se film o filmu stává součástí marketingové kampaně a je nasazován do televizního vysílání vedle pozvánek do kina, aby upoutal pozornost potenciálních návštěvníků kin. Stejnou funkci plní i později před televizním uvedením filmu a v neposlední řadě se stává vhodným bonusovým materiálem při vydávání filmu na DVD nosičích. Výroba filmu o filmu je zpravidla součástí výroby distribučního filmu, přičemž náklady na jeho natáčení jsou zahrnuty v rozpočtu daného celovečerního filmu a za jeho vznik odpovídá nezávislý producent. Česká televize pouze získává nevýhradní práva k jeho televiznímu vysílání.

Jiný pohled do dílny filmových tvůrců nabídl cyklus České televize ZBLÍZKA, který byl vysílán v roce 1997. Tento cyklus se věnoval současným počínům české umělecké tvorby a v každém díle vždy řešil jedno konkrétní dílo z oblasti filmu, divadla, literatury, hudby, výtvarného či pohybového umění. Hodinový pořad měl za úkol nastítnit myšlenkové pochody jednotlivých autorů a odhalit specifické tvůrčí postupy. Dne 12. ledna 1997 uvedla Česká televize ve 20.00 hodin na programu ČT2 například díl ZBLÍZKA: ŽILETKY ZDEŇKA TYCE. Divák měl mimo jiné možnost se dozvědět, co ovlivnilo jednotlivé scény filmu ŽILETKY, jak film vznikl či jak jej přijali diváci a kritika.

Do podpory české kinematografie ze strany České televize je nutné vedle přímé podpory formou filmových koprodukcí započítat také další aktivity s touto problematikou související. Především se jedná o televizní pořady, které sledují novinky ze světa filmu, dále pak o podporu filmových festivalů, vysílání přímých přenosů z udílení filmových cen či o dokumentární pořady mapující různá témata z historie a současnosti české kinematografie.

Vhodným příkladem z první zmiňované kategorie je měsíčník KINOBOX, který zahájil své vysílání dne 2. února 1993. Filmový měsíčník o délce 45 minut připravovala pro Českou televizi společnost Vachler Art Company Petra Vachlera. Základem tohoto cyklického pořadu, vysílaného na programu ČT2, byly informace o nových filmech, které v daném období vstupovaly do kin. V dalších rubrikách sledovali tvůrci pořadu aktuální dění ve filmovém světě, nabízeli rozhovory s filmaři a vyhlašovali pro filmové milovníky nejružnější soutěže. Česká televize touto formou přirozeně prezentovala také své aktivity v oblasti filmové produkce. Tato skutečnost však nikterak nenarušovala vyváženost pořadu. Prostor byl dán i filmům, na nichž se Česká televize nepodílela.

Producent Petr Vachler oslovil Českou televizi i v souvislosti s dalším připravovaným projektem, který posléze znamenal pro českou kinematografii významný krok směrem kupředu v oblasti oceňování filmové tvorby. Dne 26. února 1994 byl na programu ČT1 poprvé s jednodenním odstupem uveden záznam slavnostního udílení filmových cen Český lev z pražské Lucerny. Od roku 1994 jsou tímto způsobem každoročně oceňováni filmoví pracovníci za významné počiny uplynulého kalendářního roku. O rok později, tedy v roce 1995, zahájila svou činnost Česká filmová a televizní akademie, jejímiž členy jsou významní filmoví a televizní tvůrci. Její nejznámější aktivitou je právě udílení filmových cen Český lev.

V roce 1995 posílila Česká televize své spojení s českou kinematografií připomenutím stého výročí vzniku domácí kinematografie. Dne 8. ledna 1995 zahájila představením děl Jana Kříženeckého a prvních tvůrců němého filmu dvouletý cyklus „100 českých filmů ke 100. výročí kinematografie“, který připravila ve spolupráci s Národním filmovým archivem a filmovými historiky. Záměrem tohoto cyklu, jenž byl završen dne 29. prosince 1996 uvedením filmu AKUMULÁTOR 1, bylo nabídnout divákům ucelený reprezentativní výběr českých filmů od němé éry až po současnost. Česká televize touto formou podpořila svůj mediální obraz nejvýznamnějšího partnera českého filmu a propojila své současné aktivity s národní filmovou historií.

Česká televize v souladu s veřejnou službou pravidelně podporuje také vybrané kulturní a veřejně prospěšné aktivity formou mediálního partneství, které spočívá v poskytování prostoru pro vysílání spotových kampaní. Mezi přibližně šedesáti kulturními a charitativními projekty, které ročně podpoří, nechybějí ani filmové festivaly. Pravidelně takto Česká televize spolupracuje například s Mezinárodním filmovým festivalem Karlovy Vary nebo s Mezinárodním filmovým festivalem pro děti a mládež ve Zlíně. Mediální partnerství u kulturních projektů zahrnuje kromě vysílání spotů také další programovou spolupráci, například zmínky o dané kulturní události ve zpravodajských pořadech, přizvání organizátorů do diskusních pořadů České televize nebo vysílání denního zpravodajství z filmových festivalů. Jako příklad této koncepční spolupráce uvedu právě Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. V roce 1996 Česká televize nejprve z celého

festivalu pravidelně vysílala původní zpravodajství pod názvem KARLOVARSKÉ FILMOVÉ VTEŘINY, na závěr festivalu zařadila přímý přenos ze slavnostního vyhlášení festivalových cen a poté uvedla televizní premiéru českého filmu režiséra Jana Svěráka JÍZDA, oceněného na předchozím ročníku festivalu Velkou cenou.

Bio Illusion

Velmi specifickým projektem, na němž se Česká televize podílela, bylo provozování pražského kina Bio Illusion. Dne 10. ledna 1996 byla podepsána smlouva mezi Filmovým podnikem hlavního města Prahy, Českou televizí a Mars Production ustavující sdružení s cílem vytvořit podmínky pro prezentaci české filmové produkce (včetně produkce České televize) v kině Bio Illusion. Péče o dramaturgii kina se ujala tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého a nová koncepce kina byla odstartována uvedením filmu INDIÁNSKÉ LÉTO Saši Gedeona.⁶¹⁾ S kinem Bio Illusion získává Česká televize na několik let významný nástroj pro komponovanou i individuální prezentaci svých distribučních filmů a svého spojení s českým filmem.

Duchovní otec spojení České televize s kinem Bio Illusion Čestmír Kopecký přiblížil okolnosti vzniku této myšlenky v osobním rozhovoru. Česká televize se v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého podílela v roce 1993 na výrobě filmu DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO. V době uvedení filmu do kin přijímala kina filmy pouze na jeden týden a bylo velmi složité najít další volný termín ve stejném roce. Vzhledem k tomu, že snímek DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO uspěl po svém uvedení v kinech při udílení cen Český lev, vznikl návrh na jeho další nasazení do kin. Tehdejší politika kin to však neumožňovala. Čestmír Kopecký proto sám začal aktivně hledat kino, s nímž by se mohl spojit. Z nabídky čtyř až pěti kin, kterou obdržel od Pražského filmového podniku, provozovatele kin, si vybral právě kino Bio Illusion. Předností kina byla jeho dobrá dostupnost a 650 míst k sezení.⁶²⁾

Po rozpačitém začátku se návštěvnost kina dostala na velmi uspokojivou úroveň a vznikl tak prostor, v němž Česká televize mohla bez omezení uplatňovat své vlastní aktivity. Obdobně jako v případě distribučních filmů dal i zde Čestmír Kopecký především na svůj úsudek. V této souvislosti dokonce přiznal, že tehdejší generální ředitel Ivo Mathé již tomuto kroku nedokázal zabránit.⁶³⁾ V době, kdy měl Mathé příležitost se k provozování kina vyjádřit, nebylo již možné od této nové aktivity České televize upustit.

Dramaturgem kina za Českou televizi se později stal Václav Glazar, který se zaměřil i na promítání pro školy. Z úspěšných titulů kina Čestmír Kopecký vyzdvihl například ČESKOU SODU nebo KNOFLÍKÁŘE. Kino hospodařilo s výnosy ze vstupného a zároveň dostávalo roční příspěvek ve výši přibližně šest set tisíc korun. Uvádění vlastních distribučních filmů v kině Bio Illusion si Česká televize ošetřila ve smlouvách s koprodukčními partnery, do nichž bylo vloženo ustanovení, podle něhož měla Česká televize možnost promítat filmy ve svém kině bez nutnosti dalších odvodů (tantiémy, podíly z výnosů atd.). Veške-

61) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), c.d., s. 125.

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

63) Tamtéž.

ré výnosy z těchto projekcí se tedy dělily pouze mezi kino a Českou televizi v poměru 50:50. Část z výnosů České televize byla dle vyjádření Čestmíra Kopeckého převáděna do tvůrčích skupin, které se na výrobě daného filmu podílely. Česká televize upustila od svého spojení s kinem Bio Illusion krátce po odchodu Čestmíra Kopeckého z České televize v roce 1999.

Případová studie: filmový a televizní producent Čestmír Kopecký

V této části textu budu na příkladu konkrétního vlivného zaměstnance České televize, který řadu let spolurozhodoval o výrobě koprodukčních filmů, demonstrovat vývoj České televize ve vztahu k české kinematografii. Čestmír Kopecký se za dobu svého působení v České televizi podílel na vzniku celkem 26 celovečerních filmů. Většina z nich vznikla v letech 1990–1999, kdy Kopecký zastával funkci vedoucího tvůrčí skupiny.

Čestmír Kopecký nastoupil do Československé televize v roce 1978 po studiích na pražské FAMU na Katedře organizace a řízení a po krátké zkušenosti z Barrandova a z Krátkého filmu. Kopecký podle svých slov upřednostňoval televizní prostředí před filmovým Barrandovem především z důvodu pestřejších pracovních příležitostí: „Nechtěl jsem strávit dva roky s jedním filmem.“⁶⁴⁾ V Československé televizi pracoval nejprve jako asistent produkce a poté jako vedoucí výrobního štábu. Z pohledu tématu, které jsem si zvolil, je však významné až období po roce 1990, kdy se stal vedoucím tvůrčí skupiny. Po odchodu z České televize v roce 1999 zastával funkci ředitele Městského divadla v Karlových Varech a v roce 2000 zakládá společnost První veřejnoprávní. První veřejnoprávní s. r. o. uvádí každoročně jeden až tři celovečerní audiovizuální tituly všech druhů i žánrů, od celovečerních filmů po televizní dokumentární pořady. V rámci této nezávislé produkční společnosti dal Čestmír Kopecký vzniknout například filmům NUDA V BRNĚ (2003), SLUNEČNÍ STÁT (2005), ... A BUDE HUŘ (2007), KARAMAZOVI (2008) nebo KULIČKY (2008). Od roku 2005 do roku 2007 pracoval jako ředitel v Divadle Husa na provázku. V současné době vedle své producentské činnosti také vyučuje na DAMU a FAMU.

Čestmír Kopecký byl jedním z prvních samostatných vedoucích tvůrčí skupiny v České televizi. Koncepce tvůrčích skupin byla původně založena na kooperaci dvou vedoucích pracovníků: dramaturga a produkčního. Dle vyjádření Čestmíra Kopeckého sice tehdejší generální ředitel České televize Ivo Mathé upřednostňoval hned od počátku jednu osobnost v čele tvůrčí skupiny, ale v naplnění tohoto záměru mu bránil nedostatek vhodných kandidátů, kteří by dokázali obsáhnout obě zmiňované disciplíny. S touto skutečností úzce souvisí také systém filmového a televizního školství v České republice. V rámci FAMU jsou obory dramaturgie a produkce odděleny. Nevýhodou struktury, v níž za činnost jedné tvůrčí skupiny odpovídají dva vedoucí pracovníci, je přirozeně snižena schopnost operativního rozhodování a komunikace. Čestmír Kopecký nejprve působil v tvůrčí skupině s Janem Kratochvílem. Po půl roce se však projevila nefunkčnost této

64) Tamtéž.

dělby pravomocí i rozdílné přístupy dvou zcela odlišných individualit a Kopecký se osamostatnil. Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého se vedle distribučních filmů hned od počátku profilovala především záznamy divadelních představení, poezií či alternativní kulturou.

Čestmír Kopecký zmínil při osobním rozhovoru také rivalitu, která panovala mezi Československou a později Českou televizí a Filmovým studiem Barrandov. Československá televize byla po dlouhá léta nucena zadávat výrobu celovečerních filmů do zakázky právě Filmovému studiu Barrandov, přestože měla ambice sama filmy vyrábět. Za jeden z prvních televizních pokusů vyrovnat se barrandovské produkci označil Kopecký televizní film *Psí kůže*, který v roce 1983 natočil pro ČST Antonín Moskalyk podle předlohy Vladimíra Křmečka. *Psí kůže* byla zaznamenána na video záběrovou technologií, která nebyla pro televizní prostřední zcela charakteristická.⁶⁵⁾ Spolupráce mezi Českou televizí a Filmovým studiem Barrandov však trvala ještě několik let po zrušení filmového monopolu, který měl Československý státní film. Česká televize například zadala Barrandovu v roce 1993 výrobu snímku *Kráva* v režii Karla Kachyni. Postupně se však Česká televize osamostatnila a začala si své vlastní filmy vyrábět sama.

Producent Kopecký se podílel na jedné z prvních koprodukcí České televize, již se stal snímek *Krvaavý román* režiséra Jaroslava Brabce z roku 1992. Česká televize však byla v tomto případě podle Kopeckého zcela minoritním partnerem s nevelkým vkladem.⁶⁶⁾ Naopak jedním z prvních samostatných distribučních filmů České televize byly *Žiletky* Zdeňka Tyce z roku 1993. V případě snímku *Žiletky* Česká televize využila při vyvolávání filmu vlastní laboratoře, které do roku 1992 pracovaly pouze s televizním formátem 16 mm.

Hlavní mezníky v přístupu České televize k české kinematografii byly podle Čestmíra Kopeckého především dva:

- a) **Zřízení filmových laboratoří na 35mm film** v České televizi v roce 1993. První film, který byl v laboratořích ČT vyvolán, byl *Don Gio*. Vlastní filmové laboratoře na 35mm film znamenaly další krok na cestě k úplnému osamostatnění České televize od Filmového studia Barrandov.
- b) **Potřeba naplnit televizní archiv** původní filmovou tvorbou. Česká televize byla krátce po svém zřízení konfrontována s nedostatky televizního archivu, který zdédila po Československé televizi. Většina filmů byla zatížena dobovou ideologií, což bránilo jejich dalšímu využití.⁶⁷⁾ V té době poprvé zazněla myšlenka vytvořit nový televizní filmový archiv. Od tohoto požadavku se odvíjelo také zadání, které akcentovalo kvantitu na úkor kvality. Česká televize vstupovala i do méně ambiciózních projektů s cílem rozšířit svůj archiv. Podle Čestmíra Kopeckého bylo ctižádostí České televize získat do svého archivu alespoň sto nových celovečerních filmů.

65) Záběrová technologie byla charakteristická pro filmovou tvorbu. V televizním prostředí dominovala sekvenční technologie.

66) Vklad České televize tvořil přibližně deset procent z celkového rozpočtu filmu.

67) Česká televize byla po dlouhá léta spojována s komunistickou Československou televizí a vytvoření nového archivu bylo jednou z cest, jak změnit toto primárně negativní veřejné mínění.

Strategii Čestmíra Kopeckého při výběru distribučních filmů naznačil rozhovor s producentem z roku 1995. Na dotaz, zda tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého bude pokračovat v cestě, kterou nastolila filmem *INDIÁNSKÉ LÉTO*, Kopecký odpověděl: „Myslím si, že Česká televize by mohla a měla dopomáhat vzniku filmů, které by – krátce řečeno – jinde vzniknout nemohly. Ať už z finančních, nebo jiných důvodů“. ⁶⁸⁾ S odstupem času lze konstatovat, že Čestmír Kopecký od této strategie neustoupil ani po přechodu z České televize do nezávislé produkce. V oficiální prezentaci společnosti První veřejnoprávní se konkrétně uvádí:

Společnost se zaměřuje na realizaci autorských filmů a pořadů a na objevování slibných českých filmových talentů. Mezi režisérské osobnosti spolupracující pravidelně se společností První veřejnoprávní patří mj. Martin Šulík, Petr Zelenka, Vladimír Morávek či Andrej Krob. ⁶⁹⁾

Zájem Kopeckého o filmové debuty lze demonstrovat na filmu *NUDA V BRNĚ*, na němž začínali hned dva filmoví tvůrci: režisér Vladimír Morávek a scenárista a herec Jan Budař.

O systematickém přístupu Čestmíra Kopeckého k začínajícím tvůrcům svědčí také spolupráce se studenty scenáristiky a dramaturgie na pražské FAMU. Čestmír Kopecký se touto cestou seznámil například s Petrem Zelenkou, Petrem Jarchovským či Janem Hřebejkem. Zejména spolupráce s Petrem Zelenkou se stala velice plodnou. Před celovečerními filmy *MŇÁGA – HAPPY END* a *KNOFLÍKÁŘI* natočil Zelenka v České televizi v roce 1993 dokument o kapele *Visací zámek* *VISACÍ ZÁMEK 1982–2007* nebo spolupracoval na legendární *ČESKÉ SODĚ*. Kopecký v této souvislosti uvedl:

Spolupráce se začínajícími tvůrci byla zpočátku nezbytností, když na straně jedné končila filmařská generace spojená s komunistickým režimem a na straně druhé ještě nebyla ustanovena generace nová. ⁷⁰⁾

Z této počáteční „nezbytnosti“ se však do budoucna stává hlavní přednost Kopeckého producentské činnosti.

Spíše než tvůrčí osobnosti vyhledával Čestmír Kopecký určitá témata, o která měl zájem. Jeho celoživotní záliba v divadelním prostředí například vyústila v celovečerní film *KARAMAZOVI*, který vychází z divadelního představení na motivy slavného Dostojevského románu. Kopeckého dlouholeté zkušenosti se záznamy divadelních představení ⁷¹⁾ se mimo jiné projeví při volbě výrobní technologie. Snímek *KARAMAZOVI* byl natočen sekvenčně, přestože pro celovečerní film je charakteristická záběrová technologie. Každý vedoucí tvůrčí skupiny měl mít podle Čestmíra Kopeckého svou dramaturgickou linku. Zatímco Kopecký preferoval spíše menšinové žánry a alternativu, například Pavel Borovan upřednostňoval divácky atraktivní pořady. Žádné konkrétní zadání ze strany vedení České te-

68) Petr N o v ý, Poctivý Čestmír. *Týdeník Televize*, 1995, č. 8, s. 14.

69) Čestmír K o p e c k ý, Profil společnosti. Online: <<http://www.cestmir.cz/profil/>>, [cit. 22. 9. 2009].

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

71) Ročně Kopecký produkoval ve své tvůrčí skupině přenosy z až dvaceti divadelních představení.

levize ve vztahu k celovečernímu filmu nebylo. Podle Čestmíra Kopeckého by taková objednávka shora nebyla ani příliš efektivní. Konkrétní zadání by dle jeho názoru mělo vždy pocházet přímo z „terénu“. V takovém případě má teprve přímou vazbu na tvůrčí kvas v daném čase a místě.

Skupina Čestmíra Kopeckého, která byla součástí Producentického centra uměleckých pořadů ČT v Praze, se však nezaměřovala pouze na výrobu celovečerních filmů. Mezi její stěžejní pořady řadíme například ČERNÉ OVCE, SEM TAM BÍLÁ nebo DNES VEČER NA CHMELNICI. Z dramatické tvorby to byl kupříkladu seriál HŘÍCHY PRO PÁTERA KNOXE a z převzatých pořadů komediální série s britským komikem Mr. Beanem. Čestmír Kopecký se dále zasloužil o uvedení takzvané alternativní kultury na obrazovku České televize. Koncepti tvůrčí skupiny, v níž Kopecký působil, přibližuje sám producent v rozhovoru pro *Týdeník Televize*: „Budeme více diferencovat. Pryč je doba, kdy se vyráběly pořady pro všechny diváky. To je nerentabilní a dost dobře ani nemožné. Každý pořad by tedy měl být cílený na určitý okruh diváků.“⁷²⁾

Z rozhovoru s Janem Šternem, který byl ve stejném období jako Čestmír Kopecký vedoucím tvůrčí skupiny v Producentickém centru uměleckých pořadů ČT v Praze, vyplynuly některé problematické aspekty působení Čestmíra Kopeckého v České televizi. Hlavní výhrady lze shrnout do dvou oblastí: hospodaření svěřené tvůrčí skupiny a postupy v rozporu s vnitřními předpisy České televize. Čestmír Kopecký například údajně často natáčel z úspor centra, tj. mimo zadání specifikované ve výrobním úkolu České televize pro daný kalendářní rok. Takto „pirátsky“ a v rozporu s interními předpisy vzniká v České televizi kupříkladu v roce 1997 film Petra Zelenky KNOFLÍKÁŘI. V této souvislosti se nabízí otázka, zda je skutečně problematické chování producenta, který operativně využije situace a podpoří ambiciózní projekt, nebo je naopak chyba na straně byrokratického systému České televize. Štern k tomu dodal:

Nebýt partyzánské činnosti Čestmíra Kopeckého a jeho nadřízeného šéfproducenta Producentického centra uměleckých pořadů Jiřího Balvína, nevznikla by řada pozoruhodných děl české kinematografie.⁷³⁾

O tom, že vnímání popisovaných aktivit Producentického centra uměleckých pořadů České televize nebylo uvnitř organizace ani zdaleka jednoznačné, svědčí i odvolání šéfproducenta Jiřího Balvína v roce 1997. Podle vyjádření Jana Šterna byl přímý nadřízený Kopeckého odvolán generálním ředitelem Ivo Mathém mimo jiné právě za výše uvedené postupy, když jeho centrum skončilo s roční ztrátou ve výši přibližně 12 milionů korun: „Jiří Balvín toleroval zahájení výroby u projektů, které nebyly v plánu na daný kalendářní rok. Věřil svým producentům a kryl je v tomto rozhodování.“⁷⁴⁾ Důvody Balvínova odvolání zmiňuje také Mirka Spáčilová v článku z roku 1998: „Balvín byl oficiálně odvolán kvůli hospodaření [...]“.⁷⁵⁾

72) Petr Nový, Poctivý Čestmír. *Týdeník Televize*, 1995, č. 8, s. 14.

73) Rozhovor s Janem Šternem vedl Pavel Krumpár, 17. června 2009.

74) Tamtéž.

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

Výše uvedené postupy potvrdil také sám Kopecký: „Na celovečerní filmy jsem šetřil na cyklech. Film Petra Zelenky z roku 1996 MŇÁGA – HAPPY END se například do poslední chvíle vydával za pořad DNES VEČER NA CHMELNICI, KONCERT MONIKY NAČEVY“. ⁷⁶⁾ Podobně „ilegálním“ způsobem vznikly za přispění České televize také filmy KNOFLÍKÁŘI nebo NÁVRAT IDIOTA. Jediný film, který podle Čestmíra Kopeckého vznikl v jeho tvůrčí skupině oficiálně a v souladu s interními pravidly, byla VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH z roku 1997, kterou režíroval bývalý vedoucí tvůrčí skupiny České televize Petr Koliha. Většina celovečerních filmů tedy mohla být v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého realizována díky cyklickým pořadům, v rámci jejichž rozpočtu se ušetřilo. Postupy Kopeckého však nebyly v České televizi ojedinělé. Obdobně začal vznikat například seriál ŽIVOT NA ZÁMKU v tvůrčí skupině Čapek–Borovan.

Sám Kopecký spatřoval hlavní výhodu producentského systému právě ve svobodě producenta zvolit si látku a vyrobit ji v rámci svěřených prostředků bez nutnosti dalšího schvalování. Vedoucí tvůrčích skupin tak mohli v rámci ročního limitu volně přesouvat finanční prostředky z projektu na projekt. Tento přístup logicky oslaboval pozici ředitele programu a některé finanční kontrolní mechanismy:

Producentický systém byl postavený na práci producenta a vyžadoval osvětleného ředitele programu, který dá producentům-vedoucím tvůrčích skupin dostatek volnosti. V době mého působení byl našťastí takovým ředitelem Jiří Pittermann. ⁷⁷⁾

Ředitel programu vstupoval do rozhodovacích procesů především ve fázi plánování, tj. přípravy vysílacího schématu na nadcházející období, na základě něhož se poté sestavovaly rozpočty pro jednotlivá producentská centra a tvůrčí skupiny.

Interní systém České televize skýtal také celou řadu překážek. Ke shodě mezi Čestmírem Kopeckým a nezávislými producenty dochází v otázce nepřiměřeně dlouhých schvalovacích procesů. Schvalovací podpisové kolečko zavedl v České televizi generální ředitel Ivo Mathé. V případě vstupu České televize do koprodukčního filmového projektu se k jedné smlouvě vyjadřovalo přibližně deset pracovníků (mj. právník, vedoucí Telexportu, ředitel výroby a ředitel programu) a celý proces trval až dva měsíce. Za nešťastný krok považuje Čestmír Kopecký také rozhodnutí o zrušení výukového střediska, které měla Česká televize pro členy výrobního štábu (maskéry, kostyméry, pracovníky stavby atd.). Výukové středisko bylo pro Českou televizi garantem odpovídající kvalifikace těchto pracovníků. Neexistence centra později zapříčinila nedostatek kvalitních členů výrobního štábu. Česká televize byla dokonce nucena v některých případech sama iniciovat založení externí firmy, která by se na distribučním filmu podílela formou najmutí externích pracovníků. Konkrétně Kopecký v této souvislosti zmínil náročné natáčení filmu Ivana Vojnára CESTA PUSTÝM LESEM, na němž se podíleli externí osvětlovači: „Výhoda externistů byla nejenom v kvalitě odvedené práce, ale také v mimořádném nasazení, které si náročné natáčení vyžádalo (práce přesčas atd.)“. ⁷⁸⁾ V neposlední řadě bylo úska-

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

77) Tamtéž.

78) Tamtéž.

lím producerského systému již zmiňované komplikované obsazení pozice vedoucího tvůrčí skupiny, který musel být vyzrálou osobností s bohatou producerskou i dramaturgickou zkušeností. V opačném případě mohlo docházet k finančním ztrátám a k uměleckým přehmatům.

Dalším často diskutovaným tématem byly problematické smluvní podmínky České televize a její vztah k nezávislým producentům. Čestmír Kopecký zasazuje uvedené téma do dobového kontextu:

Prosadit vstup České televize do filmové koprodukce bylo uvnitř televize zpočátku velmi těžké. Aby se to podařilo, musela Česká televize získat automaticky televizní licenci na dobu autorskoprávní ochrany za vstup přibližně dva miliony korun.⁷⁹⁾

Kopecký připouští, že tyto podmínky mohly být pro nezávislé producenty nevýhodné, byť měl každý producent vždy možnost do koprodukce s Českou televizí nevstoupit. Snahy prosadit jiné obchodní modely troskotaly na neústupnosti tehdejšího vedení České televize. Kopecký konkrétně navrhoval například model, v němž televizní vysílatel platí nezávislému producentovi konkrétní částku za každého televizního diváka, který film zhlédne. Často byl diskutován také přístup, který se později prosadil, spočívající v individuálním stanovování podmínek dle ambicí a zaměření předkládaného projektu. Nepodařilo se také uzavřít rámcovou smlouvu mezi Českou televizí a Asociací producentů v audiovizí, kterou Kopecký dlouhodobě navrhoval. Smlouva by mimo jiné ošetřovala právě způsob nakládání s televizní licencí či výši producerské odměny, takzvané „production fee“.

Naopak kladně hodnotil Čestmír Kopecký princip, který Ivo Mathé prosazoval při zrodu producerského systému v České televizi. Základem tohoto principu bylo přibližně patnáct tvůrčích skupin, přičemž každý rok se dvě nejslabší tvůrčí skupiny měly zrušit a být nahrazeny novými. Tento systém však nebyl uveden do praxe. Hodnocení pořadů jednotlivých tvůrčích skupin probíhalo každé pondělí na poradě za účasti všech vedoucích tvůrčích skupin a generálního ředitele. Každý týden měla vždy jedna tvůrčí skupina za úkol sledovat celé vysílání České televize a referovat o něm na nadcházející poradě. Úspěšnost pořadu byla hodnocena ze tří hledisek: 1) kvalita televizního pořadu dle hodnocení televizních pracovníků, 2) kvalita televizního pořadu dle reflexe odborné veřejnosti, 3) sledovanost pořadu. Pokud měl být pořad ve vysílání České televize zachován, musel naplnit alespoň jedno ze tří zmiňovaných kritérií. Čestmír Kopecký v této souvislosti uvedl, že tlak na sledovanost pořadů v produkci jeho tvůrčí skupiny řešil tím, že několikrát do roka vyrobil divácky atraktivní pořad typu televizních cen *TýTý*. Touto cestou obhájil existenci kvalitních pořadů s menší sledovaností, jako bylo například *STUDIO KROMĚŘÍŽ*.

V souvislosti s dotazem, zda Česká televize plnila ve sledovaném období své zákonné povinnosti ve vztahu k české kinematografii, otevřel Čestmír Kopecký jiné, širší téma: „Zůstává otázkou, co by se stalo, kdyby Česká televize oslabenou českou kinematografií

79) Tamtéž.

po roce 1992 nepodporovala“.⁸⁰⁾ Z této premisy lze odvodit dva možné scénáře: 1) česká kinematografie by se vydala cestou kinematografie slovenské a prakticky by přestala existovat, 2) existenci české kinematografie by podpořil stát urychleným vydáním novely zákona o kinematografii. Čestmír Kopecký se domnívá, že se měl o českou kinematografii postarat právě stát. Tím, že kinematografii od počátku podporovala Česká televize, nebyl vytvořen podle Kopeckého dostatečný tlak na stát. Česká televize tak do značné míry stát suplovala. Věnovala se kinematografii v celé její šíři, včetně filmů pro děti a mládež nebo filmů animovaných. „Z pohledu správného stavu a fungování české kinematografie ji aktivity České televize vlastně poškozovaly“.⁸¹⁾ Připustíme-li však vývoj obdobný Slovensku, pak Česká televize naopak národní kinematografii provedla nejsložitějším obdobím její existence. Privatizace Filmového studia Barrandov, laxní přístup státu, neexistence českého audiovizuálního centra, pozvolný ústup mnohdy zkompromitované generace filmařů pracujících v době komunistického režimu, to vše českou kinematografii v první polovině devadesátých let prakticky ochromilo.

Závěr

Stát po roce 1989 příliš nejevil zájem o účast na výrobě českých filmů a přenesl odpovědnost za kinematografii do soukromopodnikatelské oblasti. Představa státu tlumočená například výroky Václava Klause byla v tomto ohledu jednoznačná: filmy ať natáčí ten, kdo na ně sežene peníze. Podnikatelé však nebyli schopni na trhu čítajícím deset milionů obyvatel obstát a nutně museli hledat strategického partnera, který by kinematografii podpořil bez ohledu na návratnost vložených investic. Tohoto partnera nacházejí po privatizaci Barrandova a nedostatečném zajištění příjmů Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie právě v České televizi. Situace v České republice tak do značné míry připomínala situaci ve Velké Británii po nástupu Margaret Thatcherové. Britská kinematografie začala po radikálních změnách znovu fungovat pouze díky televizním stanicím BBC a Channel Four, které začaly vyrábět filmy pro svou vlastní potřebu určené také do kin.

Česká televize podporovala ve sledovaném období národní kinematografii jak formou přímé podpory (vlastní televizní produkce a koprodukce), tak i podpory nepřímé (věcné plnění, publicita, dramaturgické zázemí, zpřístupnění archivů, odkup práv atp.). Na rozdíl od většiny evropských televizí veřejné služby však neodváděla žádné poplatky do filmových fondů či institucí podílejících se na financování kinematografie, v případě České republiky do Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. V České republice propojení mezi veřejnoprávní televizí a filmovým fondem neexistovalo a Státní fond i Česká televize fungovaly zcela odděleně.

Podpora národní kinematografie měla pro Českou televizi v letech 1992–2002 především dvojitý význam strategického charakteru: 1) přinášela jí atraktivní obsah do vysílání, který obstál i v konkurenci pořadů komerčních stanic, 2) stala se nedílnou součástí po-

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

81) Tamtéž.

slání televize veřejné služby v České republice, jímž Česká televize zdůvodňovala svou existenci.⁸²⁾ V neposlední řadě distribuční filmy přispívaly k posilování dobrého jména České televize a ke zlepšování jejího veřejného obrazu, který byl po dlouhá léta ve stínu Československé televize. Podpora filmového průmyslu se tak stala jedním z klíčových bodů strategie České televize pro sledované období a zařadila se mezi priority typu tvorby pro menšiny, zpravodajství či pořadů pro děti a mládež.

Česká televize v průměru podpořila jedenáct filmů za rok při investici v rozmezí 70–100 milionů korun. Na vzniku jednoho distribučního filmu se zpravidla podílela částkou ve výši 5–10 milionů korun. Při průměrném rozpočtu celovečerního filmu 20–30 milionů korun se jednalo o zcela zásadní vklad do filmové výroby, který měl ve většině případů rozhodující vliv na vznik daného díla. Tato skutečnost přirozeně stavěla Českou televizi do výhodné pozice v rámci jednání o její participaci na připravovaných projektech a umožňovala jí do značné míry využívat tohoto silného postavení. Diskutováno bylo zejména vyžadování televizních práv na dobu autorskoprávní ochrany bez patřičného ocenění této licence ve smlouvě. Na druhou stranu však výše vkladu nikdy nezaručovala České televizi návratnost vložených investic.

V průběhu prvních deseti let postupně docházelo k omezování dominantního postavení České televize a k narovnání obchodních vztahů mezi jednotlivými aktéry české kinematografie. Na tento pozitivní vývoj mělo vliv hned několik faktorů: soustavný tlak ze strany nezávislých producentů, který zesílil po roce 1994 založením Asociace producentů v audiovizí, vstup komerčních televizních stanic do české kinematografie a rozšiřující se mezinárodní koprodukce. Stejně tak způsob výběru koprodukčních projektů směřoval od velmi liberálních pravidel, uplatňovaných Českou televizí v letech 1992–1998, k nastavení formálně striktních a jednoznačných pravidel, 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.

Organizační struktura České televize prošla v letech 1992–2002 mnoha proměnami, které měly zásadní vliv rovněž na filmovou tvorbu České televize. Tento proces byl završen v roce 2002 přechodem od producerského k redakčnímu systému práce. Producerský systém byl pro strategii České televize v oblasti výroby distribučních filmů v devadesátých letech minulého století určující, neboť vkládal maximum pravomocí do rukou odpovědných producentů, kteří stáli v čele jednotlivých tvůrčích skupin. Namísto centrální strategie a diktátu „jednoho vkusu“ byl uplatňován systém silných individualit, které v rámci tvůrčích skupin prosazovaly svou konkrétní vizi podpory národní kinematografie. Právě producerský systém umožnil uplatnění výrazných osobností typu Čestmíra Kopeckého či Pavla Borovana.

Uvnitř České televize existovalo ve vztahu k distribučním filmům silné konkurenční prostředí. Více než dvacet producentů České televize se alespoň jednou v letech 1992–2002 zapojilo do výroby hraných distribučních filmů. Mezi nejaktivnější patřili Alice Nemanská, Helena Sýkorová, Pavel Borovan, Kateřina Krejčí, Václav Čapek, Čestmír

82) Od roku 2001 je povinnost České televize podporovat českou filmovou tvorbu dokonce zahrnuta do zákona číslo 483/1991 Sb., o České televizi.

Kopecký nebo Petr Koliha. Každá skupina měla svou vlastní osobitost, podporující celkovou pestrost programové nabídky České televize.

Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech minulého století vstupovala coby filmový koproducent, je charakteristická především živelnost, nekoncepčnost a nízká míra transparentnosti. V rámci sledovaného období nelze vystopovat žádnou oficiální strategii České televize pro oblast kinematografie, která by byla zveřejněna a následně systematicky naplňována. Producentský systém totiž ze své podstaty vylučoval jakoukoli centralizaci. Česká televize nedokázala formulovat své zadání a většinou pouze pasivně přijímala projekty, které jí byly nabízeny z vnějšího prostředí.

Z pozice pasivního příjemce nabízených projektů se dokázala vymanit pouze v případě distribučních filmů, které realizovala sama bez přispění externího partnera. Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická volba renomovaných autorů a silných látek. Rozhodnutí vyrábět ve vlastní produkci především filmy pro náročného diváka, které nejsou z komerčního hlediska atraktivní, patří mezi nejvýznamnější strategická rozhodnutí vedení České televize v oblasti národní kinematografie. Díky tomuto rozhodnutí mohly vzniknout snímky, jako jsou například *UČITEL TANCE* Jaromila Jireše, *HANELE* Karla Kachyni nebo *KRÁL UBU* F. A. Brabce. Druhou kategorií filmů vyráběných ve vlastní produkci tvoří celovečerní pohádky. Premiérové distribuční pohádky nacházejí nejčastěji uplatnění v hlavním vysílacím čase České televize na Štědrý den. Tímto přístupem Česká televize skutečně nastoupila cestu, kterou by se zřejmě nikdo jiný, s výjimkou paralyzovaného státu, nevydal.

Priority České televize v oblasti výroby distribučních filmů lze shrnout do následujících okruhů: 1) divácká atraktivita, 2) televizní práva na dobu autorskoprávní ochrany (vytváření televizního archivu), 3) spolupráce s renomovanými autory a tvůrci, 4) podpora začínajících tvůrců a spolupráce s filmovými školami, 5) tvorba pro děti a mládež. V praxi výrazně převažovala třetí priorita nad prioritou číslo čtyři, která byla aplikována spíše v rovině veřejných deklarací. Strategie České televize pro oblast kinematografie byla v letech 1992–2002 postavena na velmi konzervativních základech. Převažovala spolupráce s osvědčenými tvůrci na tradičních žánrech. Charakteristický je postoj generálního ředitele České televize z roku 1995, který komentuje Tereza Brdečková: „[...] celkově se přiklání k rodinným filmům, které nikoho neurazí [...]“.⁸³⁾ Nejvýraznější stopu tak Česká televize zanechala ve své vlastní producentské činnosti, která byla vyvíjena pouze v režii České televize bez přispění a vlivu dalších koprodukčních partnerů.

Jedním z cílů, které jsem si v úvodu mého příspěvku vytyčil, bylo nalézt odpověď na otázku, zda strategie České televize v letech 1992–2002 korespondovala s posláním a povinnostmi média veřejné služby v České republice. Budeme-li vycházet pouze z litery zákona, pak musíme jednoznačně konstatovat, že Česká televize nejen naplnila povinnosti, které jí ukládá zákon, ale vysoce je překročila. Zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi, totiž řešil povinnosti média veřejné služby ve vztahu k národní kinematografii až do roku 2001 pouze nepřímo a navíc neobsahoval žádné taxativní vymezení těchto povinností. Bylo tedy pouze na rozhodnutí vedení České televize, do jaké míry a jakou formou přispěje k rozvoji české kinematografie.

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

Aktivity České televize lze kladně hodnotit i v evropském kontextu. Porovnáme-li situaci v České republice s evropskými státy, pak dojdeme k závěru, že zatímco Česká televize plní svou roli nadstandardně, český stát nedokázal pro fungování národní kinematografie vytvořit adekvátní legislativní podmínky. Česká televize vyvíjela svou činnost zcela na bázi dobrovolné podpory bez jakékoli konkrétní povinnosti ze zákona. Stát nevytvořil žádný právní nástroj, který by televizním vysílatelům ukládal povinnost investovat do národní kinematografie. Zatímco povinnosti televize veřejné služby vymezuje česká legislativa alespoň rámcově, povinnosti komerčních vysílatelů ve vztahu k národní kinematografii neřeší vůbec.

Česká televize, stejně jako řada dalších evropských televizí veřejné služby, dokazovala plnění svých dobrovolných závazků v této oblasti naplňování poslání veřejné služby. Podpora domácí kinematografie se stala jedním z podstatných úkolů, pomocí nichž Česká televize zdůvodňovala svou existenci. Podobné závazky veřejných vysílatelů v Irsku, Estonsku či Velké Británii jsou důkazem úzkého vztahu mezi posláním média veřejné služby a investiční podporou kinematografie. 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.

Česká televize podle mého soudu v letech 1992–2002 bezesbytku naplnila své zákonné poslání a významně podpořila původní českou tvorbu, která by byla z důvodu nedostatečné opory v legislativě a limitované velikosti našeho trhu zřejmě odsouzena k radikálnímu omezení produkce, k němuž došlo například na Slovensku⁸⁴⁾ nebo v Bulharsku. Na druhou stranu však nelze přehlédnout, že především v počátcích dokázala svého dominantního postavení využívat a prosazovala vůči svým partnerům nerovné obchodní podmínky. Nezbývá mi proto, než souhlasit s expresivním prohlášením filmového producenta Vratislava Šlajera, který k roli České televize v české kinematografii poznamenal: „Česká televize je spása a zároveň pohroma českého filmu.“⁸⁵⁾

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)

84) V letech 1993–1997 vzniklo na Slovensku pouze 13 celovečerních filmů, z toho 8 v koprodukcii s českými subjekty, především s Českou televizí.

85) Darina K ř i v á n k o v á, Český film se příjemně omladil. *Lidové noviny*, 21. 11. 2002, s. 21.

Citované filmy:

...a bude hůř (Petr Nikolaev, 2007), *Akáty bílé* (Bohdan Sláma, 1997), *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), *Bigbít* (Václav Křístek, Václav Kučera, Zdeněk Suchý, Zdeněk Tyc, 1997–2000), *Cabriolet* (Marcel Bystroň, 2001), *Ceremoniář* (Jiří Věřčák, 1996), *Cesta pustým lesem* (Ivan Vojnár, 1997), *Černé ovce, sem tam bílá* (František Kólbél ad., 1993–současnost), *Česká soda* (Petr Čtvrtníček, Fero Fenič, Jan Hřebejk, Igor Chaun, Václav Křístek, Ján Sebechlebský, Milan Šteindler, 1998), *Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler, 1995), *Dnes neordinuji* (Vladimír Slavínský, 1948), *Do nebička* (Kryštof Hanzlík, 1997), *Don Gio* (Michal Caban, Šimon Caban, 1993), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová, 1995), *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), *Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1993), *Hříchy pro pátera Knoxe* (Dušan Klein, 1992), *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), *Jízda* (Jan Svěrák, 1994), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Karamazovi* (Petr Zelenka, 2008), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996), *Kráva* (Karel Kachyňa, 1993), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Kuličky* (Olga Dabrowská, 2008), *Lotrando a Zubejda* (Karel Smyczek, 1996), *Má je pomsta* (Lordan Zafranovič, 1994), *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997), *Mág* (František Vlácil, 1987), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Mladí muži poznávají svět* (Radim Špaček, 1995), *Mňága-Happy End* (Petr Zelenka, 1996), *Muž na drátě* (Julius Matula, 1985), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1999), *Nejistá sezóna* (Ladislav Smoljak, 1987), *Nesmrtelná teta* (Zdeněk Zelenka, 1993), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (Věra Chytilová, 1979), *Papilio* (Jiří Svoboda, 1986), *Parta za milión* (Rudolf Růžička, 1990), *Pasáž* (Juraj Herz, 1997), *Poslední přesun* (Kryštof Hanzlík, 1995), *Postel* (Oskar Reif, 1997), *Práce* (Karel Kachyňa, 1960), *Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994), *Psi kůže* (Antonín Moskalík, 1983), *Rivers of Babylon* (Vlado Balco, 1998), *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982), *Sedměro krkavců* (Ludvík Ráža, 1993), *Sestřičky* (Karel Kachyňa, 1983), *Setkání v červenci* (Karel Kachyňa, 1978), *Skalpel, prosím* (Jiří Svoboda, 1985), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Sluneční stát* (Martin Šulík, 2005), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Studio Kroměříž* (Petr Lébl, 1992), *Ta naše písnička česká II* (Vít Olmer, 1990), *Učitel tance* (Jaromil Jireš, 1994), *Úsměvy* (Pavel Vantuch, 1997–2008), *Útěky domů* (Jaromil Jireš, 1980), *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, 1985), *Visací zámek 1982–2007* (Petr Zelenka, 1993), *Všichni moji blízcí* (Matěj Mináč, 1999), *Výchova dívek v Čechách* (Petr Koliha, 1997), *Záhada modrého pokoje* (Miroslav Cikán, 1933), *Zahrada* (Martin Šulík, 1995), *Zblízka: Žiletky Zdeňka Tyce* (Alice Růžicková, 1997), *Zdravý nemocný Vlastimil Brodský* (Ondřej Havelka, 1999), *Žiletky* (Zdeněk Tyc, 1993), *Život a dílo skladatele Foltýna* (Pavel Háša, 1992), *Život na zámku* (Jaroslav Hanuš, 1995).

SUMMARY

CZECH TELEVISION AS A FILM PRODUCER 1992–2002 (PART 2)

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