

Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa

Rozhovor s Viktorem Taušem

Petr Szczepanik

Režisér a producent Viktor Tauš (1973) se v českém filmařském prostředí vymyká ambiciózní orientací na mezinárodní koprodukce a dlouhodobou spoluprací se zahraničními partnery. Systematicky využívá evropských podpůrných fondů a účastní se nejvýznamnějších vzdělávacích programů pro producenty či scenáristy. Patří k nejaktivnějším producentům zaměřeným výhradně na původní tvorbu, což je v domácích podmínkách finančně riskantní byznys model. Kombinuje čistě festivalové projekty typu *DŮM* s mainstreamovějšími filmy s klasickou narativní stavbou a vysokými produkčními hodnotami (*KLAUNI*) a s náročnými minoritními koprodukci (*ČERVENÝ PAVOUK*). Produkuje vlastní projekty a současně pracuje se začínajícími autory i nejzkušenějšími veterány, jako je Petr Jarchovský nebo Lubor Dohnal, ale neodmítl ani komerční zakázku na sequel *SNĚŽENKY A MACHŘI PO 25 LETECH* (2008) nebo režii detektivní minisérie pro ČT (*MODRÉ STÍNY*).

Ještě před pěti lety by málokdo nezasvěcený v Taušovi hledal progresivního producenta s evropským rozhledem, který bude systematicky nabourávat uzavřenost českého filmového prostředí. V devadesátých letech nedokončil studium

dokumentu na FAMU, měl za sebou desítky reklam a kontroverzní autobiografický snímek *KANÁREK* (1999), kterým dal okázalý umělecký tvar své (posléze i bulvárem propírané) drogové epizodě. K producentské práci se začal dostávat až postupně, oklikou přes vlastní tvorbu. V roce 2006 společně se slovenským partnerem Michalem Kollárem založil produkční firmu Fog'n'Desire Films. Mezinárodní ambice Tauš poprvé naplno prokázal festivalově úspěšným titulem *DŮM* (Zuzana Liová, 2011) a autorskými koprodukčními *KLAUNI* (2013), po nichž byl vybrán jako „producer on the move“ reprezentující Česko na MFF Cannes. Úspěšným vývojem prochází i jeho projekt „Amerikánka“ (scénář Evita Naušová, režie V. Tauš), který vyhrál cenu Krzysztofa Kieślowského, udělovanou za scénáře programem ScriptTeast.

Následující rozhovor vznikl v listopadu 2014 a březnu 2015 v rámci sběru dat pro *Studii vývoje českého hraného kinematografického díla*, kterou jsem s kolegy z Masarykovy univerzity připravoval na zakázku Státního fondu kinematografie.¹⁾ (Některé dílčí informace byly ovšem v rámci pozdějších redakčních úprav aktualizovány.) Rozhovor se týká primárně praktických otázek vývoje

1) Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>.

scénářů a projektů po roce 2009, nicméně řada diskutovaných témat tento rámec přesahuje, což, jak věřím, činí rozhovor zajímavým i pro širší odbornou veřejnost. Zveřejnění zkrácené a upravené verze přepisu je možné jen díky laskavému svolení a autorizaci Viktora Tauše (všechny rozhovory pořízené pro potřeby studie podléhají přísné ochraně a výpovědi respondentů citované ve studii byly anonymizovány).

— — —

1. Mezinárodní konfrontace jako předpoklad pozitivního producentství

Jste známý svým pozitivním přístupem k mezinárodním programům a workshopům a systematicky pracujete se zahraničními partnery. Proč je to pro vás tak důležité?

Vyhledávám pro sebe a své projekty konfrontaci, skrze kterou se snažím růst, upevňovat svoji identitu a vytvářet cesty, jak své české příběhy dostat k mezinárodnímu publiku. Velmi si napříkladem cením programu ScriptTeast, skrze který vyvíjíme již čtvrtý projekt. Jde o licencovanou obdobu Screenwriters Lab Sundance Institutu a jejich program trvá půl roku. Je zaměřený primárně na scenáristy, nicméně často tam spolu s autory chodí i režiséři nebo producenti. Jeho první část probíhá v Polsku, na hranici s Běloruskem. Sjede se tam — kromě osmi až šestnácti autorů a spoluautorů — zhruba dvanáct advisorů, kteří patří k nejlepším profesionálům v celosvětovém měřítku. Jezdívají tam scenáristé, kteří v Izraeli vymysleli TERAPII, Oscary ocenění scenáristé, producenti jako Antonio Saura nebo belgická producentka Diana Elbaum, oceněná cenou Eurimages za nejlepší koprodukcii, a mnoho dalších. A všichni tito lidé mají váš scénář přečtený skrz-naskrz. Každý den máte, kromě přednášek a studií jednotlivých projektů, dvou až tříhodinové sessions vždy s jedním člověkem, který vám nabízí svůj úhel pohledu na váš scénář. Autorsky je to někdy přínosné, někdy není, ale skvělé je to kaž-

dopádně v tom, že jde o pohled profesionála zvenčí. Když film chcete financovat jako evropskou koprodukcii, nebo dokonce jako koprodukcii s mimoevropskými zeměmi, což teď s jedním projektem, který programem prošel, děláme, poskytnete vám ScripTeast úhel pohledu lidí odjinud. Ten je samozřejmě jak přínosný, tak nebezpečný, protože vás může velmi snadno svést z cesty, ale vždy nabízí úžasnou šanci konfrontace. Každý scénář musí podle mého názoru mít domov. A ve chvíli, kdy je jeho domov v osobě autora a producenta přítomný, jsou tyto věci přínosné.

ScripTeast začíná v Polsku, potom strávíte další týden na Berlinale, kde v rámci programu dostanete akreditace, schůzky s producenty, můžete jít na market. Vidíte ty tisíce plakátů pověšených v prostoru trhu a uvědomíte si, co jste za kapku v moři. V tom je to tvrdé a poučné. A třetí kolo je v Cannes, kde zase máte týden velmi nabitého programu, který vrcholí udělením ceny Krzysztofa Kieślowského za nejlepší středo-východoevropský film. Což v našem případě vyhrál DŮM a teď jsme to nově vyhráli s „Amerikánkou“, mým příštím filmem. Jsme první autoři z Česka v historii toho programu, kteří cenu Krzysztofa Kieślowského vyhráli.

Všechny programy, se kterými jsem se setkal, mají v principu dva aspekty. Jedna věc je reflexe toho, co děláme. A druhá věc je, že všechny jsou podporované evropskými filmovými dotačními strukturami. A ty samozřejmě potřebují, aby se vyráběly filmy, které vznikají v rámci těchto programů, protože jinak by tyto programy neměly smysl. Takže ten producenty sprostý pohled je, že to nejen spoustu konkrétních lidí, ale i institucí zavazuje, aby se na filmu dále podíleli.

Které programy jste absolvoval vy osobně?

Já jsem absolvoval programy Producers on the Move, ACE a ScripTeast. Dále přednášky Christophera Voglera, Roberta McKeeho, Syda Fiel-da, analýzu textu z hereckého pohledu u Larryho Mosse, což je pokračovatel newyorského Actors' Studia. Můj partner Michal Kollár navíc absolvo-

val celoroční program pro scenáristy a producenty EAVE.²⁾ Na podobných programech je z mého pohledu nejlepší, že dnes si spolu evropští filmaři konečně znovu podávají ruce, že spolupracují, a tím pádem se ovlivňují. Za socialismu bylo naprosto běžné, že jsme znali maďarské filmy, polské filmy, ale dnes? Většina z nás nemá ani ponětí. S revolucí přišlo období, které nás paradoxně uzavřelo do sebe samých. A na našich filmech to bylo vidět, jsme tím poničeni.

Tady se snaží scenáristické workshopy dělat Midpoint, kterého jsem se také zúčastnil. Z mého pohledu je fajn, že se tam můžete potkat například s Martinem Danielem nebo jinými lidmi, které přivedou, ale efektivnost jedné schůzky je naprosto minimální.³⁾ Podstatné workshopy — EAVE, ACE, ScipTeast, MFI Script 2 Film Workshops, je jich celá řada — to jsou programy, které představují rok nebo minimálně půl roku konzistentní práce. Nejsou to jednorázové věci.

Rád bych se pokusil pomoci přivést na FAMU Roberta McKeeho nebo Christophera Voglera, který analyzuje filmové scénáře v paralele k mytologickým příběhům od samých počátků vyprávění. Bylo by to pro nás poučné, přivést sem tyto lidi a investovat do překladů jejich knih.

My se v těchto rozhvorech kupodivu setkáváme s tím, že většina lidí tyto programy, stejně jako různá industry fóra, pitching fóra a podobně, v podstatě odmítá. Nevěří jim. Nebo tam jednou byli, spálili se, zklamali se. Když se podíváte na své vrsťáky, máte pocit, že se to mění? Jsou lidé, kteří tyto akce navštěvují podobně intenzivně jako vy?

Já si myslím, že je to chyba. Připravuji se tím o konfrontaci. Myslím, že to nějak souvisí s tím, že jsme malá země a z konfrontace máme strach...

Je podle vás ještě někdo, kdo má podobně různorodé zkušenosti z těchto workshopů?

Samozřejmě je mají Negativci, mají před námi ostatními deset let náskok. Cítím se spřízněný s producenty Jiřím Konečným, Janem Macolou, Karlou Stojákovou, Pavlem Berčíkem nebo Ondřejem Zimou, kteří jsou těmto věcem nejen otevření, ale aktivně je vyhledávají a v jejich tvorbě je to vidět.

V titulcích některých filmů máte jako konzultanta uvedeného Jamese Ragana. Jakým způsobem do vývoje reálné zasahoval a jak jste s ním byli spokojeni?

James Ragan je básník, autor a nesmírně nadaný story editor. Byl jedním z advisorů Zuzany Liové na DOMU v rámci programu ScipTeast.

Spolupracovali jsme s ním i na KLAUNECH. Četl několik verzí scénáře a na každou z nich nám napsal pěti- až dvacetistránkový, velmi detailní elaborát, který když viděl Petr Jarchovský, tak se málem rozplakal, že se s něčím takovým nesetkal od starých barrandovských dramaturgických posudků. Ve světě je to samozřejmostí. Ragan nás upozornil, na kolik stránek nám mizí postava. Upozornil nás na nějaké tematické definice, které jsme do scénáře přenesli, a na další věci.

Přitom dostat to, co jsme měli od Jamesa Ragana, je možné od devadesáti procent těch nejlepších scenáristů na planetě. Oni to pro vás velmi rádi udělají, protože je to pro ně postranní příjem, tyto služby nabízejí. Rámcově za pět tisíc dolarů si můžete najmout oscarové scenáristy. Dlouhodobá, kontinuální spolupráce může být dražší, ale možností získat je existuje mnoho.

Můžu se zeptat, kolik vás Ragan stál?

Na DOMU spolupracoval v rámci ScipTeastu zdarma. KLAUNY dramaturgoval za dva tisíce dolarů. Což je přes čtyřicet tisíc korun, ale to tady dramaturgovi dáte taky. Pan Ragan připomínkoval pět verzí scénáře, k té první napsal dvacetistránkový rozbor. Nad každou verzí jsem se s ním

2) European Audiovisual Entrepreneurs, viz <www.eave.org>.

3) Midpoint s postupem času vyvinul portfolio, do nějž patří i dlouhodobější programy, srov. <<http://midpoint-center.eu>>, [cit 23. 10. 2015].

sešel. On tady v Praze někdy v létě učívá na Karlově univerzitě a jeho přednášky jsou famózní.⁴⁾

2. Artový film v éře sociálních sítí

Souvisí tento váš důraz na mezinárodní spolupráci s tím, jak vnímáte pozici artového filmu v současném světě a ve vztahu k technickému vývoji?

Myslím si, že v dnešní době se redefinuje, co znamená kolektivní zážitek. Jít do kina společně, to už si opravdu musí člověk položit otázku, na co. Domnívám se, že budoucnost v kinech mají pouze „výpravy do jiných světů“, čisté horory a komedie, protože bát se a smát je stále nejlepší společně. Artové filmy budou provozovatelé multikin stále více „trpět“ pouze do té míry, aby naplnili kvóty nezbytné pro čerpání podpor. Věřím, že vedle multiplexových atrakcí vzniknou malé sítě kin zaměřených na artové filmy, tak jako to obdivuhodně začalo Aero, kam budeme chodit my ostatní. Ale bude to ještě trvat...

S filmovými diváky je to složité také proto, že je filmů moc. Vzhledem k tomu, že vám dnes k natočení filmu stačí minimální vybavení, doslova jen iPhone, filmy může točit téměř kdokoli a nepotřebuje k tomu vzdělání ani řemeslo. A distributora zatím najde každý. Diváci jsou tím množstvím špatných filmů unaveni. To, co nás mělo učinit sobě rovnými — dostupnost techniky — mezi námi paradoxně vytvořilo propast. Považte, youtubeové video může být ve stejný okamžik populárnější než nový film třeba Martina Scorseseho. Skutečné řemeslo se v důsledku toho přesunulo do televize, protože iPhone si může koupit v podstatě každý. Práci v televizi ale každý nedostane.

Formát minisérií divákům navíc přináší románovou strukturu vyprávění. Film je ze své podstaty povídka. Ve světě sociálních sítí se na minisérie díváme sami, sdílíme své dojmy na sociálních sí-

tích a posléze při osobních setkáních. Redefinuje se samotná podstata sdílení audiovizuálního zážitku.

My, kdo ještě chceme vytvářet film — v dnešní době už archaickou formu — musíme udělat všechno pro to, abychom si svou skupinu diváků našli na co největším množství míst. A to znamená, že filmy musíme dělat formou mezinárodní koprodukce. Každý koproducent má povinnost film uvést na svém trhu. Musí se zabývat tím, jakému filmu obětuje dva roky života, jestli na něj někdo přijde. Nějak si tím, my evropští filmaři, podáváme ruce a rozšiřujeme platformu, kde se naše filmy dají vidět. Z mého pohledu je toto dnes jediná poctivá cesta, jak filmy vyvíjet, pokud se bavíme o těch umělecky ambicióznějších.

Jak se podle vás v tomto kontextu mění samotná profese producenta a s jakými mezinárodními trendy se identifikujete vy?

Naše branže se změnila. Časopis *Cahiers du cinéma* nazývá filmaře mého druhu a mého věku „do it yourself generace“.⁵⁾ Už nejsou Carlo Pontiové a všichni ti velikáni minulé doby. Producentství a filmy obecně ztratily svoji exkluzivitu. Peníze úměrné vložené energii se na nich vydělat nedají. Pro příklad: v sedmdesátých letech jste na film Roberta De Nira čekal dva až tři roky. Teď máte tři za rok. Navíc, všichni můžeme sledovat Roberta De Nira na Twitteru. Jsme tedy vlastně kámoši a máme bezprostřední kontakt, aniž bychom museli do kina.

Situace je obdobná v Evropě i v Americe, kde je to dnes pro takzvané nezávislé filmaře, jakkoli je to nesmyslný termín, ještě tvrdší než tady. Producenti mé velikosti tam dnes dělají filmy s průměrnými rozpočty sto tisíc dolarů. My tady pořád v průměru točíme za dvacet milionů korun. To znamená, že se spolu někde musí scházet a musí spolu komunikovat, ovlivňovat se, jeden druhého

4) Ragan učil tvůrčí psaní v seminářích organizovaných Ústavem anglofonních literatur a kultur FF UK.

5) Srov. např. *Cahiers du cinéma* 2011, č. 670. Tematický blok „New York: La Génération ‚Do It Yourself‘“ obsahuje rozhovory se členy nové generace newyorských nezávislých filmařů, které charakterizuje mj. i specifický přístup k financování.

pro svůj projekt nadchnout, protože sami to nezvládnou.

Navíc je statistický fakt, že drtivá většina evropských filmů nikdy neopustí zemi svého vzniku.⁶⁾ Proč to ale potom děláme? Tvorbu koprodukcí vnímám jako zásadní součást procesu vývoje. Pracujeme v businessu, kde „nobody knows anything“, ale konfrontace s kolegy z jiných kultur vyživuje ambici a schopnost vyprávět příběhy tak, aby se dotkly lidí za hranicemi domova.

3. Od námětu ke scénáři: fáze vývoje a tvůrčí tým

Jak vypadal průběh vývoje vašich filmů z posledních pěti let? Kdo typicky inicioval nový projekt? Kdo přišel s prvním nápadem? A jak pak navazovaly další fáze?

U každého z nich to bylo jinak. DŮM jsme sledovali dlouhodobě. Sledovali jsme Zuzanu Liovou jako scenáristku a režisérku od chvíle, kdy jsme viděli její televizní film TÍCHO. Čas a péče, se kterou Zuzana DŮM vyvíjela, nás fascinovaly. Psala ho šest let a prošla s ním několika scenáristickými programy v EU, včetně ScripTeastu.

LÍBÁNKY byly docela jiný případ. Naše účast byla důsledkem vztahu, který jsme si vytvořili s Petrem Jarchovským během práce na KLAUNECH. Producent Rudolf Biermann jim odmítl produkci tohoto třetího dílu trilogie KAWASAKIHO RŮŽE, NEVINNOST, LÍBÁNKY. Když kluci viděli energii, kterou jsem investoval do KLAUNŮ, oslovili mě, zda bych se LÍBÁNEK neujal. A já, protože mám jejich filmy moc rád, jsem se to rozhodl udělat. Navíc u tak etablovaných autorů, jako jsou oni dva, stačilo jít, v případě tohoto velmi levného filmu, cestou česko-slovenské koprodukce.

Vraťme se k vývoji DOMU. Když jste sledovali jeho úspěch na ScripTeastu, už jste autorku znali, šli jste tam už jako tandem, nebo jste ji oslovili až potom?

Ne, znali jsme ji dlouho před tím, od filmu TÍCHO. Můj partner Michal Kollár, který je Slovák, Zuzanu znal ještě z VŠMU. Po vyhraném ScripTeastu se zdálo, že DŮM natočí velmi rychle... Ukázalo se ale, že zafinancování tak jednoduché nebude. A tak jsme se rozhodli do projektu vstoupit.

Co se dělo se scénářem poté, co jste do projektu vstoupili? Jakým způsobem jste ho jako producenti ovlivňovali?

Samozeřejmě jsme scénář s autorkou konzultovali, nicméně se nám velmi líbil, zasáhl nás a až na drobnosti jsme k němu nic neměli. Zasahovat do kreativního procesu jsme museli až během natáčení, protože se ukázalo, že Zuzana je sebevědomější scenáristka než režisérka, neměla zkušenost. Jako producenti jsme nařídili a zaplatili víc než jeden týden přetáček.

Vzhledem k mnoha letům práce Zuzany Liové na scénáři se producerský vývoj omezil na vizualizace, obhlídky v Česku, Slovensku a dokonce Polsku, v důsledku kterých jsme se rozhodli velkou část hlavní lokace — trojice domů — postavit, na pečlivý casting a dlouhé období hereckých zkoušek.

Film jsme se rozhodli financovat jako česko-slovenskou koprodukcí. Bylo to ještě v čase, kdy Česká televize dávala do filmů víc, než dává dnes, takže to bylo možné. Získali jsme podporu MEDIA, slovenského Audiovizuálního fondu, českého Státního fondu kinematografie, České televize, RTVS a Eurimages. Tak jako v případě všech našich projektů bylo ale nakonec rozhodující, že se nám podařilo zajistit privátní peníze — celých třicet procent rozpočtu.

6) Podle studie Evropské audiovizuální observatoře z r. 2008 je pouze 33 % čistě národních produkcí v Evropě distribuováno na alespoň jeden zahraniční trh; v případě mezinárodních koprodukcí se podíl filmů exportovaných mimo koprodukcující země zvyšuje na 59 %. Viz Martin K a n z l e r, *The Circulation of European Co-productions and Entirely National Films in Europe (2001 to 2007)*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2008, s. 17.

Jak to bylo v případě LÍBANEK? Taký jste dostali hotový scénář, se kterým jste nic moc nedělali, nebo tam bylo víc úprav?

LÍBÁNKY byly, jak již jsem řekl, velmi specifický případ. Scénář byl ve chvíli našeho vstupu hotov a Honzu Hřebejka ovlivnit nejde a ovlivnit ho ani nechcete. Přivedli jsme ale nové osobnosti do jeho štábu, a vystavili tak Honzu novým konfrontacím, které mu, doufám, byly přínosem. Přivedl jsem například výtvarníka Jana Kadlece, jehož vizuální myšlení film velmi ovlivnilo.

Jak jste u autorské dvojice Jarchovský-Hřebejk rozuměli přechodu od producenta Ondřeje Trojanu k Rudolfu Biermannovi a od Biermanna k vám? Vnímali jste to jako něco organického? Nebo spíš nutnost danou tím, že Biermann jim tento projekt odmítl?

Myslím, že je v tom trochu obojího. S Ondřejem Trojanem se, zjednodušeně řečeno, rozešli proto, že ho utahali. Jsou nesmírně plodní a potřebují hodně pracovat. Je to velmi specifická dvojice. Vnímám je jako jedny z posledních filmových profesionálů v tom klasickém slova smyslu. Ani jeden z nich si nikdy nezaložil produkční společnost, nedělal jinou než tu svoji práci, a ta představuje jejich jediný příjem. Pokud chceme, aby nadále dělali dobré filmy a nerozměňovali svůj talent, potřebují tedy ochranu.

Biermann vyprodukoval KAWASAKIHO RŮŽI a NEVINNOST, ale požadoval za to po Hřebejkovi natočení dvou Vieweghů. Jako producent tak získal balíček čtyř filmů, s kterým začal obchodovat. Při ryze domácím financování je to možná skutečně jediná cesta... Jenže do filmografie Honzy Hřebejka se tak, dle mého názoru, dostaly tituly, které jsou kvalitativně níž než ty ostatní. Petr odešel pracovat do televize, která mu naštěstí poskytla platformu pro psaní věcí, v nichž se odráží to, o čem jsem mluvil v kontextu stoupající kvality celosvětové televizní tvorby. Neumím to říct ji-

nak než s naivitou, ale mám jejich filmy moc rád, a tak se budu snažit poskytnout jim v rozsahu, kterého jsem schopen, tu ochranu, možnost dělat to, co umí nejlíp. Protože není nic jednoduššího než zaslápat talent finanční nouzí.

4. „Dva roky života“: Definice a financování vývoje

Jakou máte praxi financování vývoje ve firmě? Kolik váš vývoj stojí?

U RUDÉHO KAPITÁNA, kterého teď točíme, nebo u „Amerikánky“, s kterou jsme vyhráli ScripTeast, se rozpočet vývoje pohybuje, má-li to být dělané na úrovni, kterou považujeme za nutnou, od milionu a půl až po tři miliony korun.

Co všechno do tohoto rozpočtu počítáte?

Autora, dramaturgii, workshopy... Potřebujete festivalové akreditace, ubytování, dopravu. Překlady, které se násobí velikostí koprodukce. Vyvíjím teď film Bohdana Slámy,⁷⁾ který plánuji jako francouzskou koprodukcí, kromě angličtiny tedy musíme vše překládat i do francouzštiny. U KLAUNŮ k tomu přibyla ještě finština. Pak formulace vizuality filmu...

Production fee, tedy producentův příjem z výroby a možný zdroj pro financování vývoje, tvoří maximálně sedm procent celkového rozpočtu, což i při minimálních nákladech firmy bez zaměstnanců není mnoho. Potřebujete kancelář, účetního, právníka, telefoný... A stejně vás firma stojí, při takto redukováných nákladech, minimálně milion, milion a půl ročně.

Nejmenoval jste položky, které patří do producentského vývoje, jako třeba obhlídky.

To vnímám jako další fázi vývoje, po ukončení práce na scénáři. To jsem myslel pod „formulováním vizuality“...

7) Adaptaci novely Evity Naušové *Jizvy*.

Já jsem si chtěl především ujasnit vaše pojetí vývoje...

Pro mě je to nejprve o scénáři. Práce na něm představuje dva roky života. Když máte hotový text, dokážete ze zkušenosti odhadnout, co to bude stát, a vytvoříte si představu, jakým způsobem film financovat.

Potřebujete mít představu o obsazení a vizualitě. Mimořádnou péči proto věnujeme mood boardům. Na pitching fórech, festivalových trzích či koprodukčních jednáních na nich totiž dokážete odvyprávět příběh a probudit fantazii. Později, v preprodukcí, vám zase umožní odkomunikovat štábu, o co vám ve smyslu vizuality jde a proč. Pro naše filmy děláme „story mood board“ a po obhlídkách „location mood board“, který je složen z fotek jednotlivých lokací. V případě stavby do těchto fotografií zakreslujeme její návrhy.

Věřím, že právě díky pečlivosti takového vývoje KLAUNI na Eurimages vyhráli jako kreativně nejlépe připravený projekt daného slyšení. A zcela bezpochyby to umožnilo film realizovat v jeho konečné vizuální podobě.

Pro film RUDÝ KAPITÁN jsme dokonce vytvořili mood trailer: z existujících filmů kombinovaných s animovanými vizualizacemi stříženou ukázkou představující příběh, jeho atmosféru a režijní pojetí. V případě RUDÉHO KAPITÁNA nám tento trailer pomohl získat financování v Polsku.

Rozpočet na vývoj, který jste uvedl, zahrnoval i tuto fázi?

Ano, jeden a půl až tři miliony, podle toho, jak koprodukčně složitý projekt připravujete. Když děláte česko-slovenskou, česko-slovensko-polskou koprodukcí nebo podobně, a je to film jednoduchý, typu DOMU, tak vás to bude stát zhruba milion a půl. Ve chvíli, kdy to mají být KLAUNI, nebo „Amerikánka“, tak tam se snadno dostanete na tři, tři a půl.

A kolik z toho tvoří vaše vlastní prostředky?

Musí tvořit víc než padesát procent. Což mně přijde v pořádku. Ve finančním smyslu je nepoctivé chtít realizovat vývoj pouze z prostředků Fondu kinematografie. Věřím, že jako producent máte povinnost peníze shánět jinde, získávat pro film nadšení a podporu druhých, nezavírat se. Jsou tu evropské podpory vývoje, smlouvy o společném developementu s televizemi, distributory, privátními koproducenty či investory, mecenáši, partnery...

Za tímto účelem je mimo jiné důležité pěstovat dlouhodobé vztahy. V Evropě, na rozdíl od Česka, je reciprocita filmovými fondy bodově oceňována. Nenechat po sobě spálenou zem, ale vytvořit se zahraničním partnerem dlouhodobý vztah a jeho pomoc s vaším filmem mu oplatit na jeho projektu. A pokračovat dál... Tak jako v každém vztahu se časem prohlubuje vzájemné porozumění, které tvorbu obohatí.

S polskou společností MD4 jsme takto udělali dva filmy⁸⁾ a ta zkušenost nás otevřela natolik, že další dva⁹⁾ vyvíjíme v daleko hlubším propojení profesí. Do našeho filmu tak například vstoupila polská scenáristka... Naši koproducenti, právě díky existenci této kontinuity, získají podporu v podstatě automaticky.

A jaké bylo reálně procento vašich vkladů v těch posledních filmech?

Vždycky větší než padesát procent. U DOMU šel grant MEDIA už do výroby filmu, vývoj jsme zaplatili téměř celý z vlastních prostředků bez podpory Fondu kinematografie. Když si analyzujete, jak úspěšné evropské společnosti začínaly, zjistíte, že buď dělaly reklamy, nebo divácké či televizní filmy. My jsme proto programově začali filmem POSLEDNÍ PĚLAVKY a podíleli se na filmu SNĚŽENKY A MACHŘI PO 25 LETECH, což nám vytvořilo kapitál, ze kterého jsme žili tři roky, a byli tak schopni platit vývoj DOMU a KLAUNŮ. Zapla-

8) Jedná se o ČERVENÉHO PAVOUKA a RUDÉHO KAPITÁNA.

9) „Amerikánka“ a „I Sign“ (scénář Kinga Krzemińska).

tili jsme tak honoráře scenáristů, dramaturgů, zmíněné mood boardy a cesty do zemí koprodukcí.

Pro producentství „Američanky“ se mi podařilo získat Karlu Stojákovou. Věřím, že to bylo především na základě scénáře. Jeho vývoj jsme ve Fog'n'Desire Films financovali kompletně ze soukromých peněz až do vítězství na ScripTeastu. Tři roky práce, zhruba devět set tisíc korun... Soukromé peníze, částečně ještě ušetřené z režisováním reklam, z honorářů za jiné projekty a v poslední fázi dokonce půjčené od banky.

5. Česká dramaturgie a Česká televize

Máte zkušenosti s českými dramaturgy? Jak byste na základě srovnání se zahraničím hodnotil současnou domácí dramaturgii?

Vážím si Kristiána Sudy. Je to nesmírně vzdělaný člověk, který autory upozorňuje na tematické souvislosti, na kontext příběhu jak vůči dnešnímu publiku, tak vůči době, ve které se příběh odehrává. Co tady postrádám, je dramaturgie ve smyslu prachspřostého řemesla. Celý život si říkám: méně umění a víc „obyčejného“ řemesla.

Jméno Kristiána Sudy prochází velkou částí našich rozhovorů. Zdá se, že pracuje napříč celým spektrem českého filmu, mimo vyložení komerční věci. Je podle vás to, co on dělá, dramaturgie? Nebo spíš jakési poradenství, intelektuální background, který vám dává?

To bychom si museli definovat, co je dramaturgie... Kristián je intelektuál, který je schopen vnímat příběh v kulturním a sociálním kontextu a v tom smyslu autory upozornit na slabiny textu. Kristián není typem dramaturga, který vám řekne: tady vám na dvacet stránek zmizela figura, což je problematické z toho a toho důvodu... Takovým dramaturgem je třeba Jiří Dufek, pedagog FAMU. Tento druh dramaturgie tady chybí. Někdě, kdo by byl v tomto ohledu naším Robertem McKeem, analytikem struktury.

Jakou máte zkušenost s televizními dramaturgy a s Filmovým centrem ČT?

Jaroslava Sedláčka mám velmi rád a vážím si ho jako člověka, protože má rád český film. Nicméně je, tak jako my všichni, determinovaný svým vkusem a talentem. A pokud je filmová tvorba tak velkého producenta, jakým je České televize, definována na základě úsudku jediného centra, jehož kreativitu pro mne zosobňuje právě Jaroslav Sedláček, pak to vnímám jako minimálně problematické. Pokud se náš cit a vkus pro látku rozchází, znamená to, že jako producent přicházím o možnost podpory veřejnoprávní televize, která může být pro vznik filmu rozhodující. V kontextu mezinárodních koprodukcí tím nemám na mysli míru jejich investice, ale samotný fakt jejich účasti.

Centralizace pravomoci rozhodování se zde dále komplikuje tím, že Filmové centrum je obsazeno bez časového mandátu, jaký má třeba Rada Fondu. Jsme pouze lidé, můžeme se neshodnout, rozhádat se... Samozřejmě že Filmové centrum externě zaměstnává čtenáře scénářů z řad profesionálů, kteří jim vypracovávají posudky. Často jsou to však přími konkurenti filmů, které posuzují.

Jakákoli centralizace je z podstaty problematická. Hovoříme-li o tak velkém producentovi, jakým je Česká televize, je třeba si uvědomit, že ovlivňuje, ba do značné míry definuje podobu kinematografie České republiky. A tato zodpovědnost je položena na bedra třech lidí. Já bych v té pozici být nechtěl. Nedá se v ní totiž obstát, a tím myslím především sám před sebou.

Stýská se mi v tomto smyslu po tvůrčích skupinách, samostatných producentských centrech. Dnes tímto způsobem v České televizi funguje pouze tvorba televizní, jejíž kvalita v mých očích na rozdíl od filmu roste.

A pokud jde o co-development a kofinancování vývoje ze strany ČT?

Nemám tu zkušenost, nikdy se mi jejich podporu ve vývoji získat nepodařilo. Je pro ně výhod-

nější vás odmítnout a nechat přijít znovu s látkou dovyvinutou na vaše náklady. V kontextu veřejné podpory se mluví o potřebě bodového hodnocení producentů na základě předchozích úspěchů. Toto postrádám především v České televizi.

Přijde-li do Filmového centra takový Ondřej Trojan, který této zemi přinesl dvě nominace na Oscara a miliony diváků do kin, měl by dle mého cítění smlouvu o společném vývoji dostat okamžitě na cokoli, co chce vyvíjet. Nemuset stále začínat od nuly. Postrádám zkrátka smysl pro kontinuitu, bez které se výjimečné věci rodí jen náhodou.

6. Scenárista, nebo producent? Dilemata veřejné podpory vývoje

Je pro vás důležitá veřejná podpora vývoje a jak se liší systém grantů v Česku od západní Evropy?

Na západě je to tak, že filmové společnosti z vývoje projektů žijí. Získávají dotace na základě předchozích úspěchů, ať už diváckých nebo festivalových. Pokud se ukážou jako schopné, mohou tedy pracovat v kontinuitě. Tento kredit je platný třeba dva roky, aby z něj producenti nemohli těžit celý život, je to podpora kontinuity, růstu, nikoli penze. Progresivní filmové fondy vám pak jako producentovi přidělí člověka, který s vámi na vývoji spolupracuje, dramaturga, s kterým musíte pracovat. V mé dosavadní zkušenosti bylo pozhénáním s nimi spolupracovat.

Například v Dánsku tímto způsobem funguje systém takzvaných komisařů — je to něco, co byste vítal i v českém prostředí?

No jistě!

Nebral byste to jako byrokratický zásah?

Ne, já bych to vítal. Jelikož rozdělují veřejnoprávní prostředky, ale platí to ostatně o jakékoliv investici, mají za ně zodpovědnost. V případě těch veřejnoprávních jsou navíc odpovědní své zemi za kvalitu její kinematografie. Doba působení komisařů v dané funkci je časově omezená,

čímž fondy předchází diskriminaci na základě osobních sympatií či vkusu. Na severu se do těchto pozic, na ta přechodná období, fondům daří získávat nejúspěšnější filmaře svých zemí.

Problém Rady Státního fondu kinematografie donedávna spočíval a vlastně stále spočívá v tom, že její členy volí parlament, na jehož půdě existují silné lobbistické tlaky. Nám nezbývá než doufat, že tam budou lidé, kteří jsou dostatečně poučení o kinematografii v evropském kontextu. Lidé s vizí. Podobně jako v případě České televize je totiž Fond spoluodpovědný za směřování naší kinematografie.

V Evropě, speciálně v severských zemích, je běžné, že ve filmových komisích slouží na časově omezená období nejúspěšnější filmaři dané země. A ti pomáhají směřovat daný fond a poskytují svoji reflexi všem autorům. A to se samozřejmě projevuje na jejich kinematografii. U nás je toto velmi problematické, protože mandát trvá celé tři roky. Věřím, že mnozí čeští producenti a autoři by do Rady Fondu nastoupili velmi rádi, pokud by to období bylo kratší. Omezit svoji profesní činnost na období, řekněme, jednoho roku si může dovolit mnoho z nás. Tři roky? To by nikdo z nás nepřežil. V severských fondech aktivně pracují největší hráči na trhu, největší umělci.

Měl by Fond zohledňovat mezinárodní zkušenosti producentů?

Když chce člověk po někom pomoc, je třeba být připraven mu ji vrátit. To přeci platí o každém zdravém vztahu. Je tedy třeba podporovat reciproční projekty. Přimět tak producenty k selektivnosti, pečlivé úvaze o tom, s kým se spojit, a tento vztah sledovat. Nevěřím v jednorázové vztahy, věřím ve společný růst. Čeští producenti mnohokrát získali partnery v Polsku, získali pro své filmy peníze z Polského filmového institutu, ale už se nepodíleli na výrobě filmu polského. Byl jsem proto nedávno ve velmi tvrdé situaci s filmem RUDÝ KAPITÁN. Na PISF mi řekli: projektu rozumíme, líbí se nám, vnímáme jeho propojení s Polskem, ale Čechy už podporovat nechceme.

Nemohl jsem na to říct vůbec nic... Nakonec se mi jejich rozhodnutí podařilo zvrátit, protože jsem do recipročního projektu¹⁰⁾ přivedl nejprve slovenskou koprodukcí a následně získal i podporu Fondu kinematografie. Film byl uveden v hlavní soutěži KVIFF a stal se základem dlouhodobého partnerství. Myslím si, že Fond by měl producenty sledovat i v tomto kontextu: Do jaké míry pěstují kontinuální vztahy se svými koproducenty mimo Česko? Kolik peněz na své projekty dostávají ze zahraničních fondů, a tedy kolik peněz touto cestou přinášejí do české kinematografie? To by se nějakým způsobem mělo projevovat v hodnocení projektů a rozhodování o podpoře.

Jedno z dilemat podpory vývoje zní: podporovat víc scénáře, respektive i scenáristy, kteří přijdou bez producenta, nebo preferovat projekty, které už producenta mají? Vy na to máte vyhraněný názor?

Nemám na to vyhraněný názor. Domnívám se však, že scenárista by měl učinit maximum pro to, aby pro svůj projekt získal producenta a hledal financování skrze něj. Samotné stipendium pro něj jako autora mu sice umožní zaplatit si nájem, ale má-li tento autor schopnost přesvědčit o svých kvalitách Radu fondu, měl by umět přesvědčit i producenta a získat stejné podmínky u něj. V synergii totiž mohou dokázat víc. Rada bohužel nemá k dispozici nástroje pro vývoj látky, producenti ano. Pokud by Rada podobné nástroje měla, byl bych této myšlence nakloněnější, ale takto autory dle mého názoru spíš izoluje. Něco jiného by byla finanční cena jako výsledek scenáristické soutěže, která projektu dodává kredibilitu pro další vývoj.

Věřím, že scénáře se v dnešní době mají vyvíjet přes producenty, protože ti jim potom musí věnovat několik let života. Vývoj je velmi tvrdá práce, má-li se dělat poctivě.

To je právě jeden z častých názorů ze západu, že takzvané spec scripts, které si píší sami scenáristé, v naprosté většině případů do realizace nejdou...

No jasně, že ne.

7. Scenárista a jeho živobytí

Jak platíte své scenáristy?

Nikdy bych nenechal scenáristu pracovat na první verzi scénáře, aniž by měl předem zaplacen. Když jsme s Petrem Jarchovským dělali KLAUNY, pracovali jsme nejprve na osmistránkové synopsi. A na základě těchto osmi stránek jsme uzavřeli smlouvu, dle které Petr dostal zhruba patnáct procent honoráře okamžitě. A potom dostával peníze s každou další verzí scénáře. K začátku natáčení měl celý honorář zaplacen.

A začátek financování by měl být od chvíle, kdy se dohodnete nad synopsí, nebo treatmentem?

Každý scenárista pracuje jinak a každému důvěřujete v jiné fázi. Petru Jarchovskému budu důvěřovat už ve fázi námětu.

Když jsme začali dělat na „Amerikance“, podepsali jsme s Evitou Naušovou smlouvu na základě treatmentu. A od toho okamžiku jdou první peníze vždycky z mých zdrojů, z privátních peněz, protože podporu vyhledávám vždy až ve chvíli, kdy jsem o tvaru sám přesvědčen.

To je v českém kontextu dost výjimka...

Stejným způsobem pracujeme u všech projektů, jichž jsme součástí od začátku, od prvního nápadu. Pokud je navíc jeden z nás režisérem, pak je to již naprostá samozřejmost.

Kolegové scenáristi a režiséři si všimli, jakým způsobem filmy vyrábíme, a začali za námi chodit se svými věcmi. Pro příklad použiji opět Petra: přišel za mnou s rodinnou ságou „Zahradnictví“. Předtím ji odmítl Ondřej Trojan, Rudolf Bier-

10) ČERVENÝ PAVOUK, koprodukovaný firmami Mental Disorder 4 (Polsko), Fog'n'DesireFilms (ČR) a SokolKollar (Slovensko).

mann, HBO. Jelikož jde o obrovský projekt, vnímal jsem to takto: máme spolu s jeho autorem dlouhodobý vztah, chceme ho spolu rozvíjet a toto je pro něj zásadně důležitá věc. Na druhou stranu to ale není projekt, který bychom spolu dělali od samého počátku. Věnuji mu svůj čas a práci, riziko... Ale platit ho dokážu jen ve splátkách navázaných na jakékoli zdroje financování. To znamená: jakýkoli zdroj, ať už privátní nebo veřejný, se mi podaří získat, autor bude první, kdo bude dostávat peníze.

Nebo mě oslovila autorka Evita Naušová, s níž pracuji na „Amerikánce“, se svým projektem „Jizvy“, který také odmítlo mnoho producentů. Nabídl mi to dokonce k režii. Já ji však nasměroval k Bohdanu Slámovi, kterého jsem pro danou látku vnímal jako režiséra lepšího. Následně jsme uzavřeli obdobnou dohodu jako na „Zahradnictví“. V případě obou projektů autoři dostali peníze dříve než já jako producent.

Ze strany scenáristů vnímám obecně jako nechytré vyvíjet scénář samostatně bez účasti producenta, a potom po producentovi chtít, aby jim vyplatil peníze předem. Kde je má vzít? Potřebujeme také svůj čas pro napojení se na látku a hledání tvaru financování.¹¹⁾ Setkal jsem se i s tím, že scenáristé nejsou ochotni scénářům věnovat tolik času, kolik by bylo třeba. I když jim dáte práci, která jim generuje, řekněme, padesát tisíc měsíčně po dobu jednoho roku, tak se ostatních závazků, v obavě o svoji další existenci, nezřeknou. Je to tedy dvousečné: scenárista vám nedá více času, ať mu platíte průběžně, nebo ne. Všichni neseme nějaké riziko, co bude za měsíc, z čeho zaplatíme nájmů. V našem případě, který je specifický, protože se živíme pouze původní tvorbou, jsem já jako producent za film nikdy nedostal tolik peněz co scenárista nebo režisér.

V honorářích producenta?

Ano. Nikdy. Já taky učím na FAMU. Režírují minisérii pro Českou televizi¹²⁾ a vlastně tím nějakým způsobem subvencují svoji producentskou existenci. Většina lidí, s kterými pracuji, má své byty nebo domy... Já nemám ani byt, ani dům, protože si to prostě nemůžu dovolit. Jistě, mám naději, že jednou za čas vyprodukuji film, který bude hitem. Ale u filmů mého srdce je to velmi nepravděpodobné...

A můžu se zeptat ještě trochu specifičtěji k placení scenáristů? Tam někdy dochází k tomu, že se to dělí na splátky a dalším financováním je podmíněno třeba jenom něco, třeba jenom jedna třetina. Dejme tomu, že scenárista dostane jenom dvě splátky, ale třetí až tehdy, když producent dostane grant nebo když dojde k nějakému dalšímu vkladu...

Poslední splátku honoráře většinou navazují na první natáčecí den. V tomto smyslu tedy vstupujeme do rizika společně. Netýká se to projektů, které vyvíjím jako svoje. Ty zaplatím se srdcem knížete Rohana. Ale ve chvíli, kdy za mnou někdo přijde se svým projektem, tak splátky navazují ne nezbytně na veřejnou podporu, ale na jakýkoli zdroj financování. Scenárista je ale vždy první, kdo takové peníze dostane.

8. Producentský přírodopis aneb kdo je nepřítelem českého filmového prostředí

Když se podíváte na současnou situaci v českém filmu, na to, jak se tady vývoj dělá, kde vidíte největší problém v tom, jak pracují producenti na projektech?

Dneska neexistuje nějaký společný směr. Je těžké vysledovat nějakou tendenci...

11) Viktor Tauš zde reaguje na anonymní kritické výpovědi scenáristů na adresu producentů v pracovní verzi studie o vývoji, pro niž vypracoval oponentský posudek.

12) Minisérie MODRÉ STÍNY, volné pokračování PŘÍPADU PRO EXORCISTU ze série „Detektivové od Nejsvětější Trojice“.

Vidíte třeba několik producerských typů, které byste mohl rozlišit? Existují čitelné rozdíly mezi přístupy k vývoji, porovnáme-li producenty na škále od artového ke komerčnímu filmu a s ohledem na míru mezinárodních ambicí?

Rozhodně. Na jedné straně máte Rudolfa Biermanna, Tomáše Hoffmana, Svatku Peschkovou, kteří dělají více či méně kvalitní komerční filmy, především to, čemu se kdysi říkalo buržoazní komedie. Jejich vývoj je limitovaný. Často soustředěný pouze na scénář dramaturgovaný producentem a složení „těch správných lidí“ do štábu.

Samostatnou skupinu čistě komerčních věcí dělají třeba Jiří Jurtin nebo Dana Voláková. Jsou to filmy vyvíjené ze soukromých investičních peněz na základě odhadu návštěvnosti. V kontextu těchto filmů se však o vývoji hovořit nedá. Vyrábí filmy, které se nikdy nedostanou z Česka. Jedinou ambicí je vydělat peníze, což z mého pohledu není chytré, protože jestli jde jen o to vydělat prachy, tak je spousta chytřejších věcí, které můžete dělat.

Potom jsou společnosti vyloženě producerské, orientované na kvalitní tvorbu, což pro mne představuje třeba Negativ. Producenti si sami vybírají a zásadním způsobem ovlivňují podobu projektů. Do této skupiny dále patří třeba Jiří Konečný, Vratislav Šlajer nebo Karla Stojáková a doufám, že my. Prostě tato skupina lidí, která staví producenty, režiséry a scenáristy do partnerské role. Přístup Vratislava Šlajera k vývoji je výjimečně pozoruhodný, protože zaměstnává producenty vývoje orientované na jednotlivé žánry.

A pak je další skupina, a to jsou režiséři sobě producenty, jako Honza Svěrák. Do toho my trochu přesahujeme, nicméně u nás to nevzniklo jako ambice. My jsme své producenty nikdy ne našli, takže jsme se to naučili dělat sami. No a toho, že jsme se to dělat skutečně naučili, si všimli někteří naši kolegové a začali nás oslovovat a žádat o spolupráci. Vzájemně tak profitujeme ze svých zkušeností. Oni vítají naši režijní zkušenost, která definuje naši producerskou práci a činí ji specifickou.

A malí artoví producenti, jako je třeba Radim Procházka nebo Viktor Schwarcz, kteří na workshopy jezdí zřídka a nemají tak silné mezinárodní ambice? Ti dělají vyloženě malé autorské filmy...

Producenti filmů výrazných artových režisérů tvoří další samostatnou skupinu. Vnímám je především jako nástroje svých režisérů. Jejich funkce se omezuje na financiera. Tyto projekty často vznikají v nízkých rozpočtech, bez evropské koprodukční ambice. Takový film totiž obvykle dokážete natočit jenom z peněz České televize, Fondu kinematografie a případně slovenského AVF a RTVS. Rozumím tomu, ale považuji takovou práci v nějakém smyslu za neživou. Bez evropské koprodukce či privátního financování se totiž takový producent dostane nevyhnutelně do situace, kdy je pro něj ekonomicky výhodnější film do kina vůbec nedávat. Z mého pohledu to českou kinematografii nemůže posunout nikam, neotevře nás to Evropě. A já si myslím, že to strašně potřebujeme.

Radim Procházka je ale specifický případ, má jasnou vizi, vyhledává mezinárodní koprodukci. Vnímám ho jako jednu z nadějí naší kinematografie.

A je to podle vás producerský vývoj? Nebo není?

Já se na to dívám tak, že základem vývoje by měla být reflexe v zahraničí a hledání cest, jak naše české příběhy, jejichž domov je v Česku, vyprávět tak, aby jim rozuměli lidé mimo Česko. Je to nezbytná součást toho, co já vnímám jako poctivé — a nemyslím teď, že by bylo jedno z toho nějak levé — poctivé v dlouhodobějším kontextu české kinematografie jako takové.

A vidíte ještě nějakou jinou oblast, která vzniká kolem televizi? HBO nebo i veřejnoprávní? Jako je Tomáš Hrubý, ale nakonec i Dramedy nebo Film-Brigade...

Dramedy je z mé perspektivy produkce orientovaná především na byznys. Ten vnímám jako jejich prioritní ambici, protože úsilí o kvalitu by

je vedlo k jiným věcem. Ale to je zcela v pořádku, jen to není cesta pro mě.

HBO se chová tak, jak se měla chovat Česká televize už dávno. Vytváří svoje věci ve spolupráci s producenty a režiséry. Především jejich spolupráce na vývoji se společností nutprodukce je fascinující. HBO investuje do vývoje látek signifikantní částky a poskytuje kvalifikovanou dramaturgii. Je radost, mít tady takhle silného hráče s vizí.

Ještě se vrátím k tomu, co jste říkal o Karle Stojákově, Pavlu Berčíkovi a Ondřeji Zimovi. Do jaké míry si myslíte, že můžou roztržitost českého prostředí kompenzovat takovéto neformální skupiny, kde by se producenti vzájemně podporovali? Vy jste mluvil o reciprocitě v mezinárodním měřítku, ale do jaké míry může něco takového fungovat tady?

Já věřím, že se to pomalu děje. Fog'n'Desire Films, Axman, Evolution... Cítím v této skupině ohromnou synergii a zájem sledovat svoje projekty a vzájemně si radit, pomáhat, spolupracovat. To je úplně zásadní!

Mě to zajímá trochu jako protějšek k Negativu, kde je taky pět producentů, ale jsou uvnitř jedné firmy...

Ale ti jsou uvnitř jedné firmy, to je něco jiného... My jsme oproti Negativu velmi mladí, ve smyslu doby vzniku našich společností. Spolupráce, vzájemná podpora a fandění si je v českém kontextu bohužel problém.

Proč jsou například české filmy tak neúspěšné v nominaci na Oscara? Protože o nominacích neumíme uvažovat jednotně, jako jedna kinematografie. K nominaci přistupujeme jako k vyjádření toho, co se nám daný rok líbilo nejvíc bez ohledu na naději na úspěch takového filmu v Americe. Místo LÍBÁNEK se tak nominují DONŠAJNI. Místo Petra Václava nebo KLAUNŮ se nominuje FAIR PLAY. Neporovnávám kvality těch filmů, netvrdím, že jeden je lepší než druhý! Hovořím o šanci zaujmout Akademii.

Festivaly nebo Oscar představují totiž především politickou výzvu. Co chce svět v české kinematografii vidět? Taková IDA zdaleka není tím nejlepším z polské kinematografie za poslední roky, ale představuje to, co Amerika chce v polském filmu vidět. Česká Akademie nebere v úvahu schopnost producenta sehnat amerického distributora. Když se podíváte na historii Oscarů, snad nikdy se do finální pětky nedostal film, který by za sebou neměl velké americké studio. Akademie by se měla ptát, kdo z nás ho bude mít. V případě LÍBÁNEK i KLAUNŮ bychom ho v případě domácí nominace měli, ale naši Akademii to nezajímalo.

Největším nepřítelem české kinematografie je české filmové prostředí jako takové. Minimálně směrem ven bychom se měli naučit vystupovat jednotně. Má-li Fond kinematografie podpořit propagaci filmů nominovaných Akademii na Oscara, a samotnou Akademii, měl by Fond kinematografie být vitální součástí takové diskuse.

9. Prekérní byznys model: jak se živit původní produkcí

Kolik máte vůbec celkově projektů v nějaké fázi rozpracovanosti? Teď paralelně?

To bude dlouhé. No tak „Zahradnictví“ Hřebejka a Jarchovského. Jsou to tři filmy, ale beru to jako jeden projekt. „Amerikánku“ — to je můj příští film, který děláme s Karlou Stojákovou a polskou koproducentkou,¹³⁾ s níž spolupracuji dlouhodobě. Film Bohdana Slámy „Jizvy“. Pověstkový film „Lucerna“.¹⁴⁾ Dále polský film „I Sign“, bulharský film „Call Me Shakespeare“,¹⁵⁾ adaptaci slovenské knihy „Samko Tále“¹⁶⁾ a broadwayskou hru „High“,¹⁷⁾ kterou adaptuje Lubor Dohnal.

Postprodukuje RUDÉHO KAPITÁNA, do distribuce připravujeme ČERVENÉHO PAVOUKA, v kiněch máme DOMÁCÍ PÉČI.

13) Agnieszka Kurzydło s firmou Mental Disorder 4.

14) Vychází z námětu kameramana Jana Malíře.

To je teda hodně...

Projekty jsou v různých fázích vývoje. Ale se všemi jsme několik let. „Amerikánku“ chci dělat už od KANÁRKA. Tam je investováno nejvíc, ve všech smyslech toho slova. „Zahradnictví“ se věnuji od KLAUNŮ. RUDÝ KAPITÁN představuje sedm let práce, jejíž součástí bylo i vydání knižní předlohy v Česku¹⁸⁾ a Polsku.

Jak dlouho máte objem paralelně rozpracovaných projektů v takovémto počtu? Těch sedm let?

Ne všechny. RUDÝ KAPITÁN představuje sedm let. „Zahradnictví“ tři roky. „Amerikánce“ se intenzivně věnuji tři roky. Nejdříve jsme ten příběh napsali ve formě jevištního monologu, teprve potom jako filmový scénář. Evropských producentských programů se s filmem účastníme teprve poslední rok, na podzim jsme participovali v programu Trans Atlantic Partners¹⁹⁾ a pitching programech při festivalech v Arrasu a v Les Arcs.

A pokud jde o podporu developmentu...

Na „Amerikánku“ jsme žádali až nedávno, po vítězství ScripTeast.²⁰⁾ Podporu jsme dále dostali na „Zahradnictví“, dokonce dvakrát.²¹⁾ „Zahradnictví“ také vyhrálo cenu Filmové nadace jako nejlepší scénář.²²⁾ Fond kinematografie také podpořil vývoj filmu „High“.

„Zahradnictví“ i „Amerikánka“ získaly také podporu MEDIA.²³⁾ Projekty „Jizvy“, „Lucerna“ a „Samko Tále“ dostaly podporu typu slate funding, kterou jsme jako společnost získali vůbec poprvé.²⁴⁾ Všechno ostatní financujeme my skrze mnohé další zdroje.

Ještě bych se chtěl vrátit k honorářům producenta: kolik myslíte, že je obvyklý honorář producenta u typu filmů, které vy v poslední době děláte?

V kontextu „obvyklého“ vám neumím odpovědět, protože my jsme v tom opravdu velmi specifický případ. My to z nějakého důvodu pořád děláme pro film jako takový, a nikoli pro výdělek. Podívejte, má režie představuje zhruba padesát tisíc měsíčně, z čehož platím svůj osobní nájem a tak dále. Produkuji přitom řekněme tři filmy za osmnáct měsíců. Matematiku nechám na vás.

Honorář producenta je součástí rozpočtů jednotlivých filmů, že ano?

Ano, je. V našem případě se ale za poslední roky bohužel nestalo, aby ho film nepohltil. Samozřejmě s nadějí ve kvalitu a úspěch filmu... Festivaly jsou jedna věc, ale my filmy děláme s nadějí nebo s vírou v to, že na ně přijdou lidé. Žel to v případě KLAUNŮ v Česku nevyšlo...

15) Jeho autorem je Valerij Jordanov, herec a režisér známý mj. filmem TENISKY (Kecove, 2011).

16) Samko Tále je hlavní postava a fiktivní vypravěč novely Daniely Kapitánové *Kniha o cintoríne* (2000), kterou do češtiny přeložil Miroslav Zelinský (*Kniha o hřbitově*. Brno: Host 2004).

17) Hru amerického dramatika Matthewa Lombarda Viktor Tauš režíroval pod názvem *Lety peklm* v divadle La Fabrika (premiéra v březnu 2015).

18) Detektivní román *Červený kapitán* (2007) populárního slovenského autora Dominika Dána (pseudonym) do češtiny přeložil Josef Šmatlák, přičemž nové české vydání obálkou odkazuje na filmovou adaptaci (*Rudý kapitán*. Praha: Slovart 2015).

19) Intenzivní vzdělávací a networkingový program, který spoluorganizují Erich Pommer Institut a Canadian Media Production Association (CMPA).

20) V roce 2014 udělil Státní fond kinematografie projektu „Amerikánka“ podporu vývoje ve výši 550 tis. Kč.

21) Projekt „Rodinný přítel“ (část trilogie „Zahradnictví“) dostal od SFK grant na vývoj 340 tis. (2013), další část téže trilogie „Dezertér“ získala 500 tis. Kč (2014).

22) „Dezertér“ Petra Jarchovského (část filmové trilogie „Zahradnictví“) vyhrál v r. 2014 hlavní cenu Filmové nadace za nerealizovaný scénář ve výši 300 tis. Kč.

23) V r. 2014 dostala firma Fog'n'desire grant MEDIA ve výši 50 tis. eur na vývoj scénáře „Rodinný přítel“, části trilogie „Zahradnictví“; firma Axman dostala stejnou částku na vývoj „Amerikánky“.

24) Vývoj projektů „Lucerna“, „Samko Tále“ a „Jizvy“ podpořil program MEDIA jakožto projektový soubor (neboli slate) souhrnnou částkou 101 tis. eur.

A co už spadá do production fee, do těch maximálně sedmi procent z rozpočtu filmu?

Production fee představuje sedm procent. My to ale většinou děláme tak, že některé režijní náklady — právní služby, účetní služby — jsou parciálně součástí položkového rozpočtu. Část sedmiprocentního fee tak představuje prostor pro potencionální navýšení rezervy. Ale zůstává nám z toho úplné minimum. On vám totiž vždycky nějaký zdroj financování na poslední chvíli vypadne. Eurimages třeba můžete žádat až šest měsíců před začátkem natáčení. V západní Evropě právě pro tu uzavěrku těsně před natáčením počítají Eurimages jako „money on the top“. U nás je to ale vitální součást rozpočtu. Když nevyjde, tak jste před volbou, zda obětovat již utracené peníze — pokud to vůbec jde — a projekt zastavit, nebo hledat jiné řešení. Třeba obětovat tu rezervu. KLAUNY jsme museli zastavit těsně před natáčením třikrát...

My jsme se před chvílí dostali k věci, která je zásadní pro pochopení nedostatků české praxe vývoje. Buď musíte dělat hodně autorských věcí, nebo musíte dělat vedle filmu reklamy a servis... Jaká omezení vývoje si vynucuje ten byznys model, ke kterému jsou čeští producenti malým trhem nuceni? Do jaké míry je to dané už malostí národního trhu a tímto byznys modelem, který může mít různé podoby?

Buď si musíte najít paralelní zdroj peněz — reklamy, servis, cokoli —, nebo musíte obětovat veškerý čas a dělat toho hodně. Což je v tuto chvíli můj případ. Je otázka, jak dlouho se to dá vydržet. Já cítím, že zatím mám víc síly, než jsem měl kdykoli předtím, ale uvědomuji si, že to nepůjde dlouho.

10. „Možnost věci zastavit“

Považujete za problém, že díky tomuto ekonomickému principu fungování produkčních firem si čeští producenti nemohou dovolit vyvinout více pro-

jektů a vyrobit jen úzký výběr z nich? Poměr mezi vyvíjenými a vyrobenými projekty je v zahraničí úplně jiný než tady. Je známe, že to může být pět ku jedné, deset ku jedné, dvacet ku jedné. Tady je v podstatě producent, zvláště arthousový, nucený vyrobit skoro všechno, co vyvine, protože žije z výroby, z production fee, a ne z tržeb neboli z toho, co film vydělá na trhu. Do jaké míry vidíte toto jako problém, který determinuje i kvalitu výsledných filmů? Že producent nemůže říct, že vyvine do různé fáze pokročilosti třeba deset věcí, a pak jenom některé z nich zrealizuje.

Může se stát, že člověk zjistí, že se nevydal správnou cestou. Nebo se dostane do rozporu s autorem, nesežene financování... Mně se to v míře, která by nás mohla ohrozit, zatím nestalo. Za vším, co vyvíjíme a točíme, ať už majoritně, nebo v koprodukcii, si stojím a myslím si, že kvalita těch věcí je limitovaná jen mojí vlastní schopností.

Čili nestalo se vám, že byste něco zastavil?

Ne, nestalo. Ale u nás probíhá velmi silná selekce, než dojde k tomu, že začneme žádat o veřejnou podporu. Po žádostech o veřejné zdroje a kontaktech s privátními koproducenty už v podstatě nezastavujeme, ale tomu většinou předchází rok a půl práce, během níž se projekty selektují. Několik projektů jsem musel zastavit v této rané fázi. Od okamžiku, kdy jdeme s projektem ven, jsme o tom textu a lidech, kteří ho mají dělat, přesvědčení.

Takže to je jakýsi předvývoj, fáze, kdy se ještě příliš nefinancuje...

Já to vnímám jako součást vývoje... Financuje se to, ale financujeme to z vlastních peněz. Ono je taky vůči externím zdrojům důležité si rozmyslet, s čím jde člověk ven. Protože budujete obraz své společnosti, která je garantem předkládaných projektů.

Nám se v rozhovorech ukazovalo, že když producent zastaví projekt, tak je to většinou ve fázi, než do toho investuje víc než desítky tisíc korun...

To v našem případě není pravda. U RUDÉHO KAPITÁNA jsme opční smlouvu s autorem podepsali před sedmi lety. První dva roky byly financované kompletně z peněz, které jsme jako režiséři vydělali na reklamách, a z peněz našich prvních filmů. Zaplacení scenáristy, Scripteasta, EAVE. A teprve s tímto produktem jsme vstoupili do fáze financování.

*Stalo se tedy, že byste zastavili projekt takto doto-
vaný z vlastních prostředků? Že byste řekli: není to
dost dobré nebo nemáme partnery?*

Mnohokrát. Ale bylo to vždycky dřív, než jsme s tím šli na Fond. Nebo než jsme šli do televize nebo za distributorem.

Bylo tam investováno v řádech stovek tisíc?

V řádech stovek tisíc. Třeba žánrové projekty „Parte zdarma“ a „Teritorium“. Máme k tomu rozkreslené množství vizualizací... Další takový projekt, ke kterému se chceme vrátit, se jmenuje „Lucie“. Svého času se nám nepodařilo sehnat partnery vývoje. Ten film dokonce existuje rozkreslený do shooting boardu.

To, že producent nepustí vyvíjené věci dál, je v zahraničí běžnější než u nás. Myslíte si, že to je dobře? Někteří respondenti nám říkají, že jsou rádi, jak je to tady, že když už investovali do vývoje energie, tak by jim přišlo špatně, kdyby ho zastavili.

Jednou se mi to stalo s filmem Ivana Fíly. Byl jsem nucen ho zastavit a obětovat peníze. Naštěstí to bylo „jen“ sto padesát tisíc. Nemoci film zastavit jenom proto, že je to rozfinancované, nebo je do toho investovaná energie, je pochopitelně špatně.

A je tady podle vás reálně možnost projekty takto zastavovat, nebo není?

No mě nenapadá, proč by nebyla.

No právě proto, že z hlediska finančního fungování by producenti tu ztrátu nemuseli unést. Na rozdíl od producentů v Británii, kteří si to můžou dovolit, protože vývoj financují ze zisku jiných filmů.

No jo, ale co s tím?

11. Za méně projektů a více peněz

Je otázka, jestli dotační okruh vývoje Státního fondu nemůže tuto možnost do určité míry kompenzovat nebo suplovat — tím, že umožní vyvinout věci, ze kterých se potom bude vybírat.

Samozřejmě. V tak malé zemi, jako je ta naše, je problematické vyvíjet projekty z vlastních peněz. V Evropě nezačne nikdo vyvíjet vůbec nic, dokud pro projekt nezíská podporu svého fondu. Bez podpory doma se totiž producent nemůže obrátit do zahraničí, tak to dnes funguje. Pro získání podpory přitom producent nemusí dodat víc než základní koncept díla a své představy o vývoji, kterou pak se zástupcem svého fondu konzultuje. V Česku musíte Fondu předložit již ucelenou věc, ke které musíte dojít sám.

Fond kinematografie tady zatím nemá nástroje na to, aby se mohl producentovi stát partnerem od samého začátku. Vytvoření těchto nástrojů je základním předpokladem pro to, aby později mohl producenty smysluplně podpořit většími částkami.

Čili podpořit méně projektů více penězi...

Jednoznačně! Takové to „dát každému trošku“ nemá moc smysl. Vy z toho nic neuděláte, jim to vezme peníze z něčeho, co by mohl dostat někdo jiný. Pokud je Fond o věci přesvědčen, měl by ji podpořit požadovanou částkou.

V případě nedostatku prostředků či pochybnosti o látce by Fond měl vzít v úvahu kredit producenta a vyjádřit mu podporu alespoň symbolickou. Byl jsem v této situaci s KLAUNY a LÍBÁNKAMI. Fond tehdy nedisponoval prostředky, a já je přiměl k oněm jednokorunovým dotacím.

Argumentoval jsem tím, že všude v Evropě pochopí finanční situaci našeho fondu. Ale bez jakkoli symbolické podpory z domova projekt nemá šanci nikde jinde.

Fond kinematografie se musí stát nástrojem edukace filmařské obce o tom, jakým způsobem development v evropském kontextu funguje. Z vaší studie je patrné, že filmařská obec o tom má velmi zkreslené představy.

12. Slaty a balíčky: (dis)kontinuita v producentském plánování

Kromě toho, co jsme si říkali o orientaci na zahraniční publikum a spolupráci producentů, vnímáte jako další možnost posílení kontinuity v producentském plánování a strategii ty typy podpory, které přesahují rámec jednoho filmu, jako je slate funding programu MEDIA?

Ano, velmi tady postrádám podporu typu MEDIA Slate, určenou pro producenty, kteří již dostali podpory vývoje několikrát za sebou. Slate je právě to, co je míněno jako podpora rozvoje společnosti, protože nejste povinni projekty zrealizovat všechny. Postrádám tady něco, jako je MEDIA i2i. My jsme první firma, ve středo- a východoevropském regionu, která tuto podporu získala. Je to podpora pojištění projektu a splacení bankovních úvěrů, bez kterých se film dělat nedá. Tento program však fungoval pouze do roku 2013. Do jisté míry ho nahradil takzvaný finanční nástroj, který je pod správou Evropského investičního fondu a má fungovat od letošního roku.

A něco jako multi-deal s distributorem? To byste nepovažoval za cestu k větší kontinuitě?

Dělám to. KLAUNY, LÍBÁNKY A LÁSKA, SOUTRŽHU byly součástí jednoho distribučního dealu. Rudolf Biermann to dělá nejúspěšněji z nás.

Jak moc jsou v takovémto balíčku jednotlivé položky specifikované?

To je složitá věc, při které se pohybujete na hraně závazků z koprodukčních smluv. Distributorovi dáte balík filmů, vezmete si za ně balík peněz. Distributor si pak peníze bere zpět z exploatace všech filmů, dokud se mu jeho peníze nevrátí. Ale vy jako producent můžete mít, příkladně s veřejnoprávní televizí, smlouvu pouze na jeden z těch filmů. Televizi pak ale nezajímá, že vám distributor nedává peníze, protože si ještě stále splácí peníze, které vám dal na filmy druhé. Musíte si tedy připravit alternativní zdroj peněz, který v takovém případě využijete k dodržení svých závazků.

Proč něco tak složitého a v podstatě absurdního dělat? Kvůli cash-flow. Všechny veřejnoprávní podpory a koprodukční vklady přicházejí v rozvlklých splátkách a často později, než určuje smlouva. Pobídky dokonce dostanete až poté, co zaplatíte a zaudituje celý film. Při větších rozpočtech mohou tyto situace být smrtelné...

Celý systém veřejných podpor v Evropě je totiž konstruovaný především tak, aby vyhovoval velkým západním společnostem s kapitálem. Pro nás malé je to obtížnější. Banky v Česku film nevnímají jako byznys, ale hazard. Jako filmař dostanete úvěr s daleko vyšším úrokem, než na stejnou sumu dostane třeba stavař. Protože on, na rozdíl od filmaře, představuje v očích banky podnikatele. Na západě je to pochopitelně jinak. Na základě dokumentu o alokaci pobídek banka okamžitě vyplatí rámcově devadesát sedm procent jejich částky a sama vstoupí do komunikace s příslušným orgánem, který pobídky v dané zemi poskytuje, a peníze si v čase jejich plánovaného vyplacení producentovi stáhne sama od tohoto orgánu.

Jakou roli u vašich filmů hrají distributoři, na základě minimální garance? Mluví už i do vývoje? Do jaké míry prosazují představy o žánru nebo obsazení?

Ano, někdy vás tlačí do obsazení, často nesmyslně, na základě celebrity kvality daného herce.

Distributoři se vyjadřují i ke scénáři, vyhrazují si právo ovlivňovat stříhovou podobu filmu. Rozumím tomu, ale jsem k tomu ostražitý a nedůvěřivý, protože nevím, na základě čeho své návrhy prosazují.

Většinou jsou to reflexe adekvátní pro sektory programově komerčního filmu, produktu, ve kterém tvůrci přemýšlejí na stejné platformě. U artovějších projektů je to složitější. Vnímám tyto rozhovory většinou jako osvojování si filmu, což je důležité. Ale nejsou to rozhovory, které by měly šanci se projevit na kvalitě projektu.

A vidíte velký rozdíl mezi jednotlivými distributory? Zdá se, že například Falcon vstupuje do vlastní produkce, a tím pádem má o ovlivňování projektů ve fázi vývoje potenciálně větší zájem...

Falcon je distributor propojený se sítí multikin, a je tedy logickým krokem, že chce do svých „obchodů“ dodávat vlastní produkty. Za ty roky mají velké množství zkušeností, ze kterých můžete jako producent těžit. Mají cit a nástroje pro dobrý marketing. Spolupráce s Falconem pro mě představuje velmi dobrou zkušenost mezilidskou otevřeností a velmi korektními lidskými vztahy. Nikoli však partnerstvím ve vývoji látky. To zatím v naší zemi není platforma pro distributora.

13. „Dva světy, které nemají nic společného?“

Když mluvíte o internacionalizaci v tom smyslu, že máte koprodukce, máte mezinárodní workshopy a tak dál, tak další zajímavá věc je, že od devadesátých let jsou v Praze obrovské zakázky, je tady velké know-how ve smyslu poskytování služeb zahraničním producentům. Je to obrovský objem byznysu, který se realizuje hlavně na Barrandově. Proč si myslíte, že nedošlo k jeho většímu propojení s českými producenty? Třeba v Maďarsku jsou tyto sektory propojené víc, tam jsou servisní firmy, které nejsou tak oddělené od maďarského filmu, jako je u nás třeba Stillking oddělený od českého filmu. Na druhé straně minoritní koprodukce, které dělá

například Pavel Berčík, jsou přece jenom blíží než ty čisté zakázky, možnosti, jak zahraniční know-how přenášet do české praxe...

Jsou to dva světy, které spolu nemají nic společného. Zakázkáři vydělávají peníze, tvoří české příběhy. My Češi jsme, třeba v porovnání s Polskem, daleko lepší řemeslníci, protože jsme díky práci na zakázkových filmech vychováni Američany. Servisní produkce velmi dobře vědí, že na českých filmech se vydělat nedá, a mají pravdu.

Trápí mě to, ale nemám na to odpověď. Když mě zítra srazí tramvaj, tak za dva měsíce nezaplatím nájem, a je úplně jedno, jestli naše společnost měla loni obrat skoro sto milionů korun, protože v ní nic nezůstává. Když to děláte poctivě, tak peníze zmizí ve výrobě. Jinými slovy, jsme blázni. A s těmi se zakázková produkce dohromady nedá.

Takže vy tam žádné spojnice nevidíte? Vy byste neviděl důvod jít za Stillkingem a říct jim, zkusme něco společně?

Ne, protože já jim nemám co nabídnout. To platí o financierech obecně. V Česku ještě ani producenti, ani financiéři nejsou tak dospělí, aby ve svém spojení hledali něco jiného než profit. Producenti v Americe se už dávno naučili, že za mecenáši nebo financiéry se chodí s tím, že jim nabízíte účast ve veřejné diskusi na nějaké téma nebo příležitost být součástí nějakého festivalového světa. Je to public interest, na který se cenovka nalepit nedá. Financiéři ve vyspělejších světech jsou připraveni ztratit peníze, ale co nejsou připraveni ztratit, je tvář. To znamená, že když přijdou o peníze, musí vědět, že o ně přišli záměrně, protože to dělali kvůli podpoře myšlenky. Taková komunikace pak otvírá docela nové přístupy a je oboustranně obohacující zkušeností.

Takže jít za Stillkingem... já pro ně nejsem finančně zajímavý a to, v čem jsem zajímavý, je nezajímavé.

Pak jsou firmy, které dělají servisy spíš evropským produkcím, dokonce tady Czech Anglo Production

servisuje BBC, což už je trošku jiná úroveň než čistě hollywoodské věci...

Já si myslím, že i ty hollywoodské věci jsou velmi často kvalitní. Nemluvím o kvalitě. Je to jenom jiný svět. Doufám, že jednou tady dojde k tomu, co se děje třeba v Polsku, kde Dariusz Jabłoński s Apple Film servisuje minisérie pro BBC, a díky tomu se mu daří získávat mezinárodní televizní stanice jako partnery svých polských minisérií.²⁵⁾ Já bych od lokálních servisních společností čekal, že budou vyvíjet svoje projekty a budou hledat reciprocitu z druhé strany. Jejich primární zájem, ale soudím pohledem zvenku, je udělat si svůj servis a jít domů.

Na větších zakázkách se čeští tvůrci dostanou maximálně na pozici architekta, což je případ Ondřeje Nekvasila, ale nejsou, jak říkáte, na úrovni primárních tvůrců, nepodílejí se na vývoji. Co tady taky chybí, a co je v Maďarsku, je to, že tady nejsou firmy, které by stejný štáb používaly na domácí film i na zahraniční zakázky.

Já používám primárně ty takzvané zakázkáře. KLAUNY dělali Milan Chadima, Honza Kadlec, Shakir Hafoudh nebo Tomáš Rotnágel jako výkonový producent, který dělal pro Stillking...

Tohle úplně běžné není, protože u lidí, zvláště v produkčním departmentu, často platí, jak jsem sledoval jejich kariéry, že oni zůstávají zavření ve světě zakázek kvůli platům...

Mě zajímají jejich zkušenosti ze zakázek, proto je беру. Když točíte třiminutový záběr ze steadicamu, u kterého divák nemá poznat, že je ze steadicamu, musíte mít Jaromíra Šedinu. Nikdo jiný to prostě neumí. Když děláte Jiřího Lábusa tlustším o padesát kilo, musíte mít na prostetický make-up Reného Stejskala...

Vnímáte jako bonus, že máte jiné lidi, oproti těm, kteří dělají obvykle české filmy, připadá vám jiné jejich řemeslo?

Ano. KLAUNY jsou z řemeslného pohledu film točený ve velmi dlouhých choreografovaných záběrech. Na to musíte mít lidi s nesmírnou zkušeností, protože to nikdo jiný neumí. Souvisí to s ambicí filmového vyprávění. Věřím, že v production value na plátně jsou tady naše filmy výjimečné, ve své vizualitě.

Jak z tohoto hlediska vnímáte potenciál minoritních koprodukcí? Protože to je právě případ zmíněného Pavla Berčíka, který tvrdí, že u minoritních koprodukcí se mu daří překročit stín toho, kdo jenom poskytuje nějakou omezenou podporu. Vy to vnímáte jako jednu z možností, jak to rozvinutější know-how absorbovat?

Já jsem o tom v jeho případě bytostně přesvědčený, na tom jsou minoritní koprodukce postavené. To je jejich rozdíl oproti zakázkám. A je to o spolupráci se stejně velkými producenty, o kreativním souznění. Dělam teď tři minoritní koprodukce. A ve všech jsme velmi kreativně zainvestováni již od vývoje scénáře.

Napadá vás ještě něco, o čem jsme nemluvili a co zásadně ovlivňuje praxi vývoje v českém prostředí?

Přál bych si, abychom se vzájemně více podporovali a neizolovali se sami do sebe. Měli bychom sdružovat informace o svých projektech na platformě Fondu kinematografie, a učinit je tak přístupné ostatním. Přál bych si, abychom dokázali bojovat nejen sami za sebe, ale také za český film, protože úspěch kohokoliv z nás otevře nové možnosti všem ostatním. V mnoha smyslech totiž nejsme konkurenty. Když se podíváte na ta úspěšná období, ať už naší nebo jakékoli kinematografie, tak to většinou nejsou časy jednotlivců, ale fandících si skupin. Jsem bytostně přesvědčený, že pro-

25) Apple Film Production vyrobil v koprodukci s Polskou televizí a BBC Worldwide (jako globálním distributorem) válečnou minisérii THE PASSING BELLS (2014); tento koprodukční deal navazoval na obdobnou spolupráci na thrilleru THE SPIES OF WARSAW (2013).

blém české kinematografie není v tom, že bychom neměli talent, ale v naší ne-spolupráci a uzavřenosti. Máme teď to štěstí, že Fond kinematografie vede žena s vizí, ta nám tu šanci ke spojení nejen nabízí, ale dokonce ji vyžaduje. Vyslyšme ji.