

Martin Zelený

Sběratelství a sekundární trh s filmovými kopiemi v České republice

Pojem sekundární trh v oblasti obchodu označuje trh s předměty, které již byly jednou prodány, přičemž v mnoha případech nebyly vůbec určeny k prodeji.¹⁾ Tento termín je příležitostně možné zaměňovat s trhem s použitým zbožím. Vedle jiných jde o trhy s antikvitami, výtvarným uměním a trhy se sběratelskými předměty, mezi které patří i sekundární trh s filmovými kopiemi. Ten je tvořen relativně úzkou, víceméně neinstitucionalizovanou skupinou aktérů a jeho distribuční kanály, mechanismy a vnitřní děje jsou neprozkoumané a díky určité míře uzavřenosti trhu, tak typické pro sběratelské trhy, v zásadě velmi obtížně prozkoumatelné.

Jedním z hlavních témat diskutovaných v rámci filmového průmyslu posledních přibližně deseti let byla digitalizace a s ní spojené ukončení nebo přinejmenším omezení výroby klasických filmových kopií, přičemž klasickou filmovou kopií je zde míněn filmový záznam uložený na filmový pás bez ohledu na jeho formát a parametry.²⁾ V tomto období došlo k transformaci distribuce premiérových děl z filmového pásu na harddisky s digitální verzí filmu, což některé vedlo k úvahám o úpadku zájmu o klasický filmový materiál.³⁾ Navíc v nedávné minulosti, kdy postupně docházelo k nástupu digitálních nosičů typu DVD a později Blu-Ray, se zdálo, že veřejnost již nebude mít zájem navracet se ke starým, mnohdy složitým, poruchovým a nedostupným technologiím. Retro móda, tak často pozorovatelná v jiných odvětvích, však zasáhla i trh s klasickými filmovými kopiemi. V České republice tak stále existuje poměrně malý, leč nezanedbatelný trh, na kterém jsou obchodovány nejrůznější typy nosičů filmové informace, které se napříč dějinami objevily.

Od konce 19. století bylo používáno mnoho různých formátů, dominantní postavení na sekundárním trhu mají ovšem 8mm, 16mm a 35mm filmové kopie. Cílem tohoto člán-

1) Louis-André Gérard-Varet, On Pricing the Priceless: Comments on the Economics of the Visual Art Market. *European Economic Review* 39, 1995, č. 3–4, s. 509–518.

2) Dennis Vetter, Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace? *Cinepur* 19, 2012, č. 83, s. 56–60.

3) Aleš Danielis, Rok změny / Česká filmová distribuce 2009. *Cinepur* 17, 2010, č. 68, s. 13.

Matt Hanson, *The End of Celluloid: Film Futures in the Digital Age*. Brighton: RotoVision, 2004.

ku je stručně nastínit historický kontext a podrobněji popsat situaci na sekundárním trhu s filmovými kopiemi v posledních třech letech, zjistit, jaký formát je nejčastěji obchodován a za jaké ceny. Dále, jaké je rozložení obsahu filmových kopií, co tvoří nabídku, jaké jsou hodnoty, preference a motivace kupujících.

Aukční rekordy a celkový růst sekundárního trhu s výtvarným uměním přitahují pozornost i k ostatním sekundárním trhům. Těm však, na rozdíl od výtvarného umění, akademická obec doposud nevěnovala pozornost. Přitom se jedná o značně specifické trhy a literatura vztahující se úzce k trhu s výtvarným uměním je pro popis trhu s sekundárními filmovými kopiemi využitelná pouze do určité míry. Trh s výtvarným uměním nelze jednoduše srovnávat s velice specifickým trhem s filmovými kopiemi, pro něj je mimo jiné charakteristická relativně snadná technická reprodukce. Oba trhy, respektive obchodované komodity, ale vykazují některé společné charakteristiky.⁴⁾ V obou případech lze diskutovat o tom, zda původ poptávky spočívá ve vztahu k materiální podobě, či obsahové podstatě díla, tento problém je ovšem komplikovaný. Film, stejně jako kterékoli jiné výtvarné dílo, na diváka intenzivně působí vizuálními prvky, vedle jiných i celkovým vzhledem obrazu, jenž je mimo jiné ovlivněn typem použité techniky, tedy tím, zda je film natáčen a promítán analogovou či digitální formou (či jejich kombinací). Použitý typ techniky se pak, někdy více, někdy méně, může podílet na dotvoření celkového vyznění díla. Někteří autoři z filmu příbuzného fotografického odvětví dodnes tvrdí, že i k dokonalosti dotažené digitální provedení postrádá osobnost tvůrce už jen tím, že umožňuje veškerý pořízený materiál následně upravovat a výstup může původní materiál připomínat již jen vzdáleně.⁵⁾ V případě filmu se samozřejmě již několik desetiletí využívá digitální postprodukce, o něco kratší dobu pak digitální projekce. Část filmových autorů soudí, že klasický filmový pás má stále svůj specifický vizuální projev, který jej odlišuje od filmu natočeného pouze za využití digitálních technologií.⁶⁾ V oblasti filmového promítání se objevuje také názor, že „digitalizace se odehrává výhradně v projekčních kabinách kin a pro diváka nepřináší nic nového“,⁷⁾ neboť divák běžně nedokáže projekci z filmového materiálu rozlišit od projekce z DCP.

Estetické citění veřejnosti se však formuje dlouhodobě, a tak je zde výrazná tendence upínat se k analogovému výrazu filmu na základě historicky vytvořené divácké zkušenosti.⁸⁾ Zájem o klasické kopie a vlastně celou analogovou kinematografii v době, kdy se většina průmyslu ubírá směrem k digitálním technologiím, lze v tomto smyslu vysvětlit vztahem mezi technofilií a nostalgií, jak ho popsali Jan Hanzlík a Karel Čada:

4) Ethan Wagner – Thea Wagnerová Westreichová, *Sbírání umění: vášeň, investice a mnohem víc*. Zlín: Kniha Zlín 2015.

5) Antonia Bards, Digital photography and the question of realism. *Journal of Visual Art Practice* 3, 2004, č. 3, s. 209–218.

6) W. W. Dixon, The Celluloid Backlash: Film Versus Digital Once More. *Quarterly Review of Film and Video* 33, 2016, č. 2, s. 122–130.

7) Aleš Danielis, Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s. 89–101, zde 92.

8) Franziska Hellerová, Proč se zabývat dějinami filmu? Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti. *Iluminace* 27, 2015, č. 2, s. 41–56.

Technofilii doplňuje nostalgie: lidé jsou sice fascinováni inovacemi, zároveň však mají tendenci vytvářet si emocionální pouto ke konkrétním materiálním objektům. Zatímco technofilie znamená tepající vyhledávání stále dokonalejších zážitků, nostalgie buduje vztah k lokálnímu kontextu, společné paměti a k zážitkům prožitým v minulosti.⁹⁾

Z našeho hlediska je podstatná i perspektiva toho, kdo ovládá projektor a ovlivňuje zkušenost diváka. Pro osobu řídící projekci se může projekce filmového pásu stát formou rituálu, který lze srovnat s pouštěním vinylové gramodesky.¹⁰⁾ Na rozdíl od projekce, například na digitálním formátu DVD, není z technického hlediska vhodné filmový pás zastavovat a jak promítač, tak divák jsou v podstatě nuceni se na filmový obsah koncentrovat ve vyšší míře a konzumovat dílo více jako celek. S promítáním klasických filmových kopií se pojí celá řada specifických úkonů, jako je zavádění pásu, nutnost ostřit, ale i specifický zvukový projev přístroje, což jen dotváří dojem výjimečnosti celého promítání a přispívá k rituální povaze promítání jako takového. Nelze však opominout ani společenský rozměr promítání. Jak vysvětluje Jeremy Braddock v návaznosti na další autory, sběratelská činnost umožňuje formovat sebe sama jako subjekt, ale také oslovit svou sbírkou veřejnost.¹¹⁾ Sběratelská činnost může být ve větší či menší míře spojena s touhou vytvořit ze sbírkového předmětu exponát, představit ho druhým — v kontextu amatérských sběratelů přinejmenším úzkému okruhu blízkých, přátel či jiných sběratelů. Promítání filmových kopií v domácím prostředí sice můžeme z dnešního hlediska vnímat jako nepraktické, avšak bylo iniciováno již v roce 1896, kdy se začaly vyrábět první filmové projektory určené pro domácí promítání,¹²⁾ a může být pro sběratele z výše uvedených důvodů atraktivní i v současnosti.

Fenomén sběratelství a sekundárního trhu s filmovými kopiemi v jistém smyslu dokládá existenci „archivního impulzu“, který popsal v návaznosti na práci Hala Fostera Peter Walsh. Zmíněný impulz k vytváření filmových sbírek podle Walshe existuje „mimo rámec formálního vzdělávání a oficiálních institucí zavedené filmově-archivářské praxe“, je motivován snahou o „zachovávání přístupu a snaží se poctivě pečovat o širší cinefilní kulturu“.¹³⁾ Jak dále upozornil například Jan Trnka, filmové sběratelství má v prostoru dnešní České republiky dlouholetou tradici. Nejde tedy o zcela nový jev iniciovaný digitalizací, ale o fenomén sahající až do 20. let 20. století,¹⁴⁾ který však může po nástupu digitalizace nabývat nových významů.

9) Jan H a n z l í k – K a r e l Č a d a, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn: Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku. *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 105–123, zde 115.

10) Mark P r i g g, Vinyl junkies: A new generation of music fan is realising that the best quality sound still comes via the turntable. *The Evening Standard*, 24. 1. 2011, s. 35; Jim C o n n o l l y, Vinyl ritual?: I sacrifice a goat, I pour a glass of wine, I organise my records. *BBC*. Online: <<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/32222826/vinyl-ritual-i-sacrifice-a-goat-i-pour-a-glass-of-wine-i-organise-my-records>>, [cit. 26. 7. 2016].

11) Jeremy B r a d d o c k, *Collecting as Modernist Practice*. Baltimore: John Hopkins University Press 2012, s. 2–3.

12) Barbara K l i n g e r, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006, s. 6.

13) Peter W a l s h, Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulzu. *Illuminace* 27, 2015, č. 2, s. 57–71, zde 57.

14) Jan T r n k a, Výběr audiovizuálních materiálů ve Filmovém archivu Československého filmového ústavu, 1963–1993. *Illuminace* 27, 2015, č. 2, s. 87–93, zde 87.

Sběratelství jako takové někdy bývá spojováno s obsedantně kompulzivními poruchami, je však procesem aktivního, selektivního a vášnivého vlastnění věcí, které může nebo nemusí vyjímát z obvyklého užívání a vnímá je jako součást souboru neidentických předmětů nebo dojmů. Lidé, kteří věci sbírají, o nich obvykle také něco musí vědět. Sbírání je musí opravdu bavit, musí se v oboru vzdělávat, a proto není pro lidi, kteří pouze chtějí tendenčně dělat něco, co je v danou dobu chápáno ve společnosti jako zajímavé a o čem se domnívají, že je to vynese mezi jinou společenskou vrstvu. Russell W. Belk k tomuto dodává:

Shromažďování věcí spotřebiteli a priori nebrání, aby pro shromažďované předměty stanovil nebo našel jednotící princip a výsledný soubor pak na základě tohoto principu obohacoval, čímž se shromažďování stane sběratelstvím. Sběratelství se také liší od prostého získávání věcí či sběračství, kdy majitel získané předměty za ucelený soubor nepovažuje a ani je odpovídajícím způsobem neuchovává a nevlastní. V takovém případě jde o získávání bez jednotícího úmyslu, který je charakteristický pro sběratelství.¹⁵⁾

Sběratel vedle hmotné části své činnosti, tedy samotného sběratelství, musí nutně budovat svoji znalostní a informační základnu. V případě tak úzce zaměřených trhů, jako je trh s klasickými filmovými kopiemi, se stává nositelem historické i technické informace, sleduje aktuální dění a je schopen predikovat vývoj. Role sběratelů je v případě sekundárních trhů s uměním zásadní, proto byl vzorek respondentů pro následující výzkum sestaven právě ze sběratelů klasických filmových kopií.

Metodologie a výběr respondentů

Sběratelství a sekundární trh s klasickými filmovými kopiemi byly v českém prostředí badateli doposud opomíjeny, proto je nutné se do velké míry spoléhat na explorativní kvalitativní výzkum, prováděný formou individuálních rozhovorů. Předkládaná studie vychází z analýzy hloubkových rozhovorů, která mimo jiné sleduje, jaké názory a tvrzení se v rozhovorech opakují, jaké nikoli a případně nakolik si jednotliví respondenti ve svých výpovědích odporují. Výsledky analýzy jsou následně dílčím způsobem verifikovány kvantitativní analýzou části trhu.

Autor se již několik let příležitostně na zkoumaném trhu pohybuje a přirozeně tedy získal řadu kontaktů, které se staly základem pro výběr respondentů. Jelikož dlouhodobý udržovaný kontakt probíhá pouze s několika málo sběrateli, pro doplnění finálního výběru respondentů byla zvolena metoda sněhové koule, někdy též označovaná jako řetězový výběr. Ta se využívá při nepravděpodobnostním výběru z málo početných skupin, pro které se špatně sestavují pravděpodobnostní výběry a není-li k jedincům, kteří jsou potenciálním předmětem zkoumání, přístup.¹⁶⁾ V praxi bylo osloveno pět subjektů, které

15) Citováno v Martina P a c h m a n o v á, *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2008, s. 65.

16) Hynek J e ř á b e k, *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Karolinum 1993, s. 50–51.

poskytly kontakt celkem na dvacet tři dalších osob. Z nich šest odmítlo provedení hloubkového rozhovoru a tři se ukázaly být nevhodnými kandidáty. Celkový finální počet respondentů čítá čtrnáct jedinců ve věku 34–78 let. Pouze jeden respondent je mladší čtyřiceti let. Ve věku padesát a více let je jedenáct respondentů. Dva respondenti dosáhli vysokoškolského titulu, ostatní mají nejméně středoškolské vzdělání. Údaje o příjmu, respektive pro tento článek relevantní údaj, kolik procent z příjmu věnují filmovému sběratelství, z pochopitelných důvodů respondenti odmítli zveřejnit. Dvanáct respondentů žije v České republice, dva ve Slovenské republice. To, že je možné využít respondenty i ze Slovenské republiky, je dáno historicky — v bývalém Československu trhy nebyly rozdělené a díky možnosti relativně volného obchodu mezi oběma zeměmi tento stav v oblasti sekundárního trhu s filmovými kopiemi přetrval. Nadto je zde vysoká jazyková i kulturní podobnost obou zemí. V zásadě všichni vybraní jsou v kontaktu s filmovým průmyslem dlouhodobě, tři z respondentů působili přímo ve výrobě, další dva v distribuci celovečerních filmů, jeden z tázaných byl pracovníkem půjčovny filmů. Všichni respondenti jsou ve větší či menší míře sběrateli filmových artefaktů a filmových kopií. Jelikož si většina respondentů přála zůstat v anonymitě, jejich jména zde nejsou uvedena.

Samotné hloubkové rozhovory probíhaly kombinovanou formou dlouhodobé internetové komunikace a osobních setkání. Rozhovory nebyly jednoznačně strukturované, neboť šlo mnohdy i o konverzace v rozsahu několika hodin, a tak vyžadovaly aktivní přístup. Často došlo prakticky k obdobné situaci, kterou popisují Jan Hanzlík s Karlem Čadou:

Na obecné rovině charakter odpovědi zřetelně ovlivnil už ten fakt, že jsme o rozhovory projevíli zájem a zpracovávali je pro filmový časopis. V tomto smyslu nás respondenti vnímali jako někoho, s kým je možné přinejmenším částečně sdílet nadšení pro film a filmovou techniku. Toto nadšení na nás v některých případech současně aktivně přenášeli jednak prezentací vzorků různých formátů filmového materiálu, jednak exkurzemi do promítacích kabin s názornou demonstrací fungování promítacích přístrojů. Díky tomu jsme si mohli učinit lepší představu o pracovních podmínkách promítačů a o úkonech spojených s touto profesí formou nezúčastněného pozorování.¹⁷⁾

Rozhovor v mnoha případech přešel do roviny komentované exkurse respondentovou sbírkou a k vyměňování zkušeností mezi respondentem a tazatelem. Díky tomu se ale přes nepoměrně vyšší náročnost podařilo i nepřímo ověřit informace, které respondent v minulých rozhovorech poskytl.

Série polostrukturovaných rozhovorů se zaměřovala zejména na následující okruhy témat, přičemž důraz byl kladen na to, jak sekundární trh s filmovými kopiemi vnímají sami respondenti:

- historie, současnost a budoucnost trhu s klasickými filmovými kopiemi v ČR,
- jaký typ filmové kopie je nejčastěji obchodovaný, za jaké ceny a proč,
- odkud se filmové kopie na trh dostávají,

17) Jan Hanzlík – Karel Čada, Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...: Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 115.

- jaké je rozložení obsahu filmových kopií,
- jaké jsou motivace a preference kupujících.

Sekundární trh s klasickými filmovými kopiemi v ČR z perspektivy respondentů

Historie sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi na území dnešní České republiky se začíná psát v poměrně hluboké minulosti. V počátcích filmu distribuce filmových kopií probíhala tak, že producent film vyrobil a majitelé kin pořizovali filmové kopie přímo od výrobce. Počet stálých kin ovšem rostl a se stoupající návštěvností rostla i poptávka po nových filmech. Větší kina prodávala své kopie menším podnikům, putovním kinům, případně docházelo k výměně filmových kopií mezi kiny. Situace nebyla ideální, což na počátku 20. století vedlo ke vzniku prvních půjčoven filmů. Tyto půjčovny zakupovaly přímo od výrobce kopie filmů a za poplatek je půjčovaly majitelům kin, kteří spolu s kopií získali časově omezené právo veřejného předvádění snímku. Podílely se tak na obchodu s filmovými kopiemi a zároveň vznikla praxe, podle které měla určitá půjčovna po přesně danou dobu a na určitém území právo půjčovat určitý film. Po skončení první světové války nastal rozmach filmového průmyslu a již v roce 1919 se půjčovny zorganizovaly ve Svaz půjčoven a výroben. V období 2. světové války převzal distribuci Kosmosfilm s. r. o. a zbyly pouze dvě původní české firmy s distribucí vlastních českých filmů, a sice Lucernafilm a Nationalfilm. Vedle těchto společností existovaly ještě další dvě české společnosti distribuující italské a švédské filmy a čtyři německé společnosti zaměřené nejvíce na německou filmovou produkci.¹⁸⁾

Prekvapivě již v té době byly položeny základy sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi. Majitelé půjčoven totiž po skončení práva určité filmové kopie k půjčování a veřejnému promítání měli povinnosti filmovou kopii zničit a zamezit její další projekci. Obvykle k tomu docházelo tak, že byl srolovaný filmový pás přetát na několika místech tak, aby jej nebylo možno opravit, a tedy zcela zničen. Druhou variantou bylo spálení filmového pásu. Jeden z respondentů, který přišel s touto praxí do kontaktu, vzpomíná, že ne vždy byl pás skutečně zničen: „Pan vedoucí měl dopředu zajištěný odbyt a film prodal, samozřejmě soukromníkům. Za utržený peníz pak pořídil od distributora kopii jiného filmu a tak pořád dokola.“¹⁹⁾

Dne 11. srpna 1945 podepsal prezident republiky Edvard Beneš Dekret o zestátnění filmu, který mimo jiné stanovuje, že výhradně stát je oprávněn k provozování filmových ateliérů, k výrobě filmů a jejich laboratornímu zpracování a k půjčování a veřejnému promítání filmů.²⁰⁾ To znamenalo konec soukromých půjčoven, které byly sloučeny v ústřední Státní půjčovnu filmů, podřízenou Hlavní správě Československého filmu, a potažmo i omezení či likvidaci zmíněné původní distribuční cesty. Státní půjčovna filmů byla později transformována v Ústřední půjčovnu filmů.²¹⁾

18) Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967.

19) Rozhovor autora s respondentem V. pořizen 9. 6. 2016.

20) 50/1945 Sb. Dekret prezidenta o opatřeních v oblasti filmu.

21) Miloslav Šebek – Oldřich Zelený, *Filmová distribuce*. Praha: Ediční sbor Československého filmu 1958, s. 67–69.

Ústřední půjčovna filmů, kromě řady dalších úkolů, zejména půjčovala za poplatek kopie filmů schválených k veřejnému promítání na území Československa, řídila přípravu a zpracování přijatých filmů pro veřejné promítání a rozdělovala kopie filmů jednotlivým krajským filmovým podnikům. V rámci této činnosti půjčovna obstarávala a vytvářela základní propagační materiály, navrhovala a sestavovala filmové programy a plán premiér, zpracovávala celostátní statistiku hospodářských výsledků promítaných filmů.²²⁾

Nabídka filmových kopií dle respondentů až do roku 1991 sestávala z možnosti si film zapůjčit na základě osobních kontaktů se zodpovědnými pracovníky. Druhou, a nutno podotknout, že minimální část nabídky tvořily filmové kopie vyřazené, které unikly zničení a zodpovědní jednotlivci je „propašovali“ na sekundární trh. Dalším způsobem vstupu filmových kopií na trh byly již vyložené krádeže kopií či prohlášení kopií za zničené a jejich následné odcizení. Podle respondentů k tomu docházelo často ve filmových klubech, kde nebyl v tomto ohledu tak přísný režim jako ve velkých kinosálech. Poslední variantou byl únik kopií z vojenských útvarů, kam ale bývala posílána především východní filmová produkce nejvíce s válečnou tematikou, případně cenzurované verze filmů.

Na počátku roku 1991 existovala stále ještě monopolní distribuční společnost, která pouze změnila své jméno z Ústřední půjčovna filmů na Lucernafilm. V první vlně kuponové privatizace, v tomto případě konkrétně období let 1992–1993, byl Lucernafilm transformován na akciovou společnost, a předznamenal tak vývoj v oblasti filmové distribuce. Změnu situace většina bývalých státních podniků nezvládla, a tak krajské filmové podniky postupně zanikaly.²³⁾ Následkem zániku či privatizace většiny státních podniků došlo k uvolnění mnoha desítek tisíc filmových kopií na sekundární trh. Jejich skladování totiž bylo v té době nerentabilní, a tak byla možnost je zničit, nebo levně odprodat. Respondenti na tuto dobu vzpomínají jako na zlaté období, kdy bylo možné zakoupit za zanedbatelné částky celé nákladní vozy plné filmových kopií. Většina soukromníků v té době navíc nevlastnila potřebnou techniku a měla díky změně režimu a s tím spojené změně osobní situace zcela jiné zájmy, takže v oblasti poptávky takřka neexistovala konkurence. Toho využila celá řada dnešních sběratelů, kteří díky tomu, že se v pravou chvíli rozhodli filmové kopie odkoupit, zachránili velký díl filmového fondu, čímž vlastně založili i dnešní sekundární trh s filmovými kopiemi.

Následujících téměř dvacet let nepřineslo v oblasti nic nového, veškerý obchod s kopiemi se odehrával komunitně, bez většího průniku mimo skupinu sběratelů a odborníků. Nejčastějším zdrojem nových kontaktů, vyjma získání doporučení od konkrétních osob, byl dle respondentů inzertní list *Annonce* a účast na tematických burzách. Změnu přinesl až průnik internetu do české společnosti, který na trh přináší vedle sběratelů i novou generaci nadšenců a po dlouhé době umožňuje relativně snadné rozšíření nabídky filmových kopií i lidem působícím zcela mimo obor. Respondenti toto hodnotí vesměs pozitivně, neboť méně dochází k tomu, že by byly vlivem neznalosti mnohdy cenné kopie nenávratně zničeny. Stejně jako u řady dalších trhů se trh s klasickými filmovými kopiemi

22) Tamtéž, s. 70–72.

23) Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 61.

vyznačuje omezenou nabídkou. Zatímco u ostatních trhů tato omezená nabídka určitým způsobem roste alespoň o variantní produkty, u trhu s filmovými kopiemi tomu tak není, neboť již jen relativně malá část filmařů točí na klasický filmový materiál, hlavně se však tyto kopie běžně nedostávají na sekundární trh.

Dalo by se tedy s trochou nadsázky konstatovat, že růst nabídky se se zánikem státních podniků zastavil. Jediným zdrojem, odkud sběratelé získávají „nové“ kopie, jsou nálezy z pozůstalostí či z neobjevených skladů a dosud fyzicky nezlikvidovaných kin, které jsou ale již mimo provoz. Majoritní část veřejného obchodu trhu se nyní realizuje prostřednictvím internetových inzertních portálů a aukčních serverů. Z pozice respondentů je stinnou stranou internetového prodeje nárůst poptávky a s ním spojený růst cen jednotlivých filmových kopií. Zejména v posledních letech došlo k určité popularizaci klasických kopií prostřednictvím několika 16mm pojízdných letních kin a dílčím nárůstem zájmu o technologie z minulosti spolu se zájmem o alternativní kulturu jako celek. Někteří respondenti zájem o klasické kopie připisují módnímu efektu a vnímají jej jako velmi dočasný:

Je rozdíl vyzobnout deset atraktivních filmů, a udržovat a kompletizovat sbírku tří tisíc titulů. Ti, co to přehánějí s klikáním na internetu na *Aukru*, si pro dobrý pocit koupí několik titulů, které zavrou do skříně, a pak jejich zájem o další věci poleví (dojdou jim i finance). Bohužel se teď do sbírání vrhlo dost lidí, kteří nemají téměř nic a chtějí vše. Není vhodná doba pro nákup přes aukce. Za pár let budou tyto věci v lepší kvalitě digitalizovány a cena 16mm kopií bude tatam.²⁴⁾

Jiní naopak růst zájmu o klasické filmové kopie teprve očekávají s logickou úvahou, že kopií je obecně stále méně a méně, a budou proto vzácnější. Postupný přerod filmových kopií v cenné umělecké artefakty předpovídá i Scott McDonald ve svém článku týkajícím se dříve předpokládaného zániku 16mm filmu.²⁵⁾

Naopak zastánci teze o tuzemském růstu vzácnosti filmových kopií jako příklad uvádějí právě 16mm filmové kopie, které jsou dle respondentů patrně nejžádanějším formátem ze všech filmových kopií obchodovaných na sekundárním trhu. Ještě v období kolem roku 2000 stály takové kopie 500–1 500 Kč za kus dle atraktivity titulu, metráže a stavu kopie. Dnes naproti tomu běžně i relativně neatraktivní tituly začínají cenou na 1 200 Kč a k roku 2015 jsou známy případy, kdy se cena kopie atraktivního celovečerního filmu *NA SAMOTĚ U LESA* blížila částce 10 000 Kč. Majitelé větších sbírek ovšem stále při odkupu nejčastěji nabízejí částky v rozmezí 1 500–2 000 Kč za celovečerní film. U 8mm a 35mm kopií je cena v řádech desítek až stovek Kč dle stavu a konkrétního obsahu.

24) Rozhovor autora s respondentem R. pořízen 20. 5. 2016.

25) Scott McDonald, 16mm: Reports of Its Death Are Greatly Exaggerated. *Cinema Journal* 45, 2006, č. 3, s. 124–140. Výjimečnost filmového pásu si uvědomuje i Národní filmový archiv, který v roce 2015 zahájil výstavbu nového depozitáře pro ukládání klasických filmových kopií jako alternativu k původnímu záměru postupné kompletní digitalizace filmového archivu. Z tohoto důvodu je velmi nepravděpodobné, že by v nejbližší budoucnosti došlo k poklesu cen klasických filmových kopií vlivem rostoucí nabídky digitalizovaných filmů. Viz Národní filmový archiv, Národní filmový archiv staví nový depozitář pro 100 milionů metrů filmu. Tisková zpráva, 24. 3. 2015. Dostupné online: <<http://nfa.cz/wp-content/uploads/2015/03/TZ-NFA-stav%C3%AD-depozit%C3%A1%C5%99-pro-100-milion%C5%AF-metr%C5%AF-filmu.pdf>>, [cit. 5. 7. 2016].

Pro porozumění preferenci 16mm filmů ze strany sběratelů a jejich vyšším cenám na sekundárním trhu je nezbytné alespoň stručně shrnout výhody a nevýhody jednotlivých formátů z perspektivy sběratelů. 8mm film byl uveden v roce 1932 společností Eastman Kodak jako levnější alternativa 16mm filmu určená pro domácí použití. Jde o formát používaný pro přepisy 16mm filmů se ztrátou kvality a na 8mm filmech dostupných v českém prostředí nacházíme nejvíce instruktážní, domácí či krátké animované filmy, filmové týdeníky a historické dokumenty z první republiky a z období 2. světové války. Přestože kvalita je v porovnání s ostatními formáty značně snižena, největším problémem ze sběratelského hlediska je nedostatek atraktivního obsahu. Celovečerní film na 8mm filmové kopii je naprostou výjimkou, a tak, pokud je o něco zájem, jsou to raritní amatérské záznamy či dokumenty z první poloviny 20. století.

Šestnáctimilimetrový film uvedený v roce 1923 byl stejně jako 8mm uveden společností Eastman Kodak jako levnější varianta 35mm filmů. Původně byl zaměřen na amatérské filmové nadšence, po roce 1930 začal přesahovat do trhu se vzděláváním. Byl používán jako hlavní médium v období 2. světové války a následně pro vládní, obchodní, lékařské a reklamní účely, nízkorozpočtové filmy a televizní pořady.²⁶⁾ Díky poměru kvalita/cena/rozměry je 16mm nejvyhledávanějším formátem, neboť nabízí dostatečnou vizuální kvalitu, přijatelné rozměry a 16mm technika je obecně dostupná.²⁷⁾ Přenosná promítací technika firmy Meopta je velmi kompaktní a váha promítaček málokdy přesahuje dvacet kilogramů. Velkou výhodou 16mm formátu je dostupnost obsahu, neboť pro filmové kluby se pořizovaly 16mm přepisy celovečerních filmů uváděných na 35mm formátu. Největší část nabídky trhu sice tvoří instruktážní videa, dokumenty, rodinná videa a jiný nepříliš vyhledávaný obsah, stále je však možné pořídit i množství vyhledávaných celovečerních filmů, zejména v poměru k ostatním formátům.

Pětáctimilimetrový film byl poprvé uveden již v roce 1893 a v několika následných variantách se udržel jako profesionální standard pro kinematografickou tvorbu. Oproti 16mm se sice 35mm filmové kopie vyznačují kvalitnějším obrazovým i zvukovým výstupem, jsou však také náročnější na manipulaci i projekci. Pro představu, jedna z nejkompaktnějších přenosných promítaček Mignon 35 má v kompletním balení váhu šedesát pět kilogramů.²⁸⁾ Nehledě k tomu, že 35mm technika je oproti 16mm několikanásobně nákladnější jak pořizovací cenou, tak údržbou. 35mm film také, na rozdíl od např. 16mm, nebyl nikdy příliš dostupný veřejnosti a byl takřka výhradně distribuován mezi velkými kiny, profesionály a specializovanými pracovišti.

Jedním z problémů, které sběratelé musí řešit, je nezbytnost uchovávat filmové kopie ve specifických podmínkách. Doporučené teploty jsou stabilní hodnoty v rozmezí 0–15 °C za relativní vlhkosti vzduchu 35–45 % dle typu filmového materiálu.²⁹⁾ V České republice

26) Alan D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897–1979*. Nashua, NH: Transition Publishing 2000; Jan Christopher Horak, Archiving, Preserving, Screening 16mm. *Cinema Journal* 45, 2006, č. 3, s. 112–118.

27) Scott MacDonald, c. d., s. 124–140.

28) Mignon 35mm Information Sheet. Dostupné online: <<https://transasiancinema.files.wordpress.com/2013/05/mignon-0011.jpg>>, [cit. 5. 7. 2016].

29) Moving image collections — guidance notes. *Film Archive Forum*. Dostupné online: <<http://filmarchives.org.uk/filmarchiveforum/guidance.htm>>, [cit. 5. 7. 2016].

je v průběhu roku rozdíl teplot až 60 °C a relativní vlhkost osciluje mezi 60–80 %, filmové kopie tedy není možné skladovat v nijak neupravených prostorách nebo prostorách se speciálním režimem, aniž by dříve či později nedošlo k jejich nenávratnému poškození.³⁰⁾ To pochopitelně přináší problémy s uskladněním i následnou manipulací takového množství materiálu. Zatímco celovečerní film ve formátu 16 mm fyzicky zabere dvě až tři cívky o rozměrech 40×40×3 centimetrů, stejný film na formátu 35 mm je obsažen na pěti až sedmi cívkách 40×40×5 centimetrů. Proto dnes vybraní sběratelé dostávají vyřazované 35mm kopie zdarma nebo do 500 Kč za kopii celovečerního filmu.

Sběratelská motivace respondentů pramení především ze vztahu k filmu a filmovému průmyslu — příliš se tedy neohlíží po komplikacích, které s sebou sběratelství filmových kopií nese. Zejména starší respondenti přiznávají, že se jejich motivace s postupem času vyvíjela. Na počátku zájmu celoživotního sběratele stála často náhoda:

Já jsem jako malý kluk chodil za panem Průchou, který míval biograf a půjčovnu filmů a hrával nám kovbojky a hlavně grotesky. Tehdy byla televize v plenkách a já jsem tomu kouzlu tak nějak propadl.³¹⁾

Podobnou zkušenost uvádí i další sběratel: „Děda vedl před válkou kino, po válce mu ho zabavili, ale doma zůstalo množství plakátů a propagačních materiálů a mě se to samozřejmě líbilo, to víte, tenkrát nic nebylo.“³²⁾ Tato první generace sběratelů zpočátku sbírala poměrně neutříděně cokoli, co s filmem mělo co do činění. Později je sběratelská vášeň přivedla do kontaktu s filmovým průmyslem, díky kterému dostali možnost si příležitostně vypůjčit filmové kopie. Další generace sběratelů se také pohybovala v blízkosti filmového průmyslu, jejich prvotní sběratelský impuls ovšem nevyšel z nostalgického vztahu k filmu, ale spíše z touhy se spolupodílet na vytváření nových filmových děl. Určitou zajímavostí je, že žádný z respondentů se nikdy nedostal do pozice před kameru a jde vždy o pomocné pracovníky. Mladší sběratelé se od starších odlišují také tím, že na počátku sbírali především ve své době aktuální produkci a až ve chvíli, kdy jejich sbírka dosáhla určitých rozměrů, začali se stejnou měrou zajímat i o starší filmovou tvorbu. Jak již bylo uvedeno, největší nárůst objemu sbírek sběratelů přišel v období kolem roku 1990, v době transformace filmového průmyslu a potažmo celé ekonomiky. V té době také vzniká velká skupina nových sběratelů, kteří k založení sbírek využívají možností tehdejší doby. Někteří své sbírky následně prodali, pro jiné se naopak sběratelství filmových kopií stalo celoživotní vášní.

Respondenti se shodují, že po čase pocítili přirozenou touhu svoji sbírku sdílet, což je charakteristické i pro sběratele z ostatních odvětví.³³⁾ Vzhledem k rozsahu i povaze sbírek však nikoliv do té míry, v níž své sbírky sdílejí někteří západní sběratelé umění:

30) Údaje za období 2000–2009 převzaty prostřednictvím programu Meteonorm 7.1.9 (15. 6. 2016) z databáze Global Energy Balance Archive (GEBA).

31) Rozhovor autora s respondentem M. pořízen 21. 7. 2016.

32) Rozhovor autora s respondentem P. pořízen 5. 6. 2016.

33) Werner Muensterberger, *Collecting: An Unruly Passion*. Princeton: Princeton University Press 1994.

Uvědomil jsem si, že moje sbírka už nabyla takového významu, že by mohla zaujmout i veřejnost. Změna v mém uvažování byla postupná a přirozená, zažila to jistě spousta soukromých sběratelů.³⁴⁾

Respondenti posmutněle konstatují, že se, s výjimkou dalších sběratelů či osob s hlubokým zájmem o klasické filmové kopie, nesetkali s výraznou odezvou. Pravděpodobně proto, že sbírka filmových kopií je vlastně několik tisíc kilometrů filmového pásu na cívkách, což není nic, co by vyvolávalo nadšení. Nemožnost sdílet sbírku jako celek je však vyvážena možností ji sdílet po částech, prostřednictvím projekcí jednotlivých filmů. Přesto respondenti nevyužívají možnosti sdílet touto formou svoje sbírky s veřejností. Důvodem je, dle jejich vlastních slov, současná legislativa, která sice uznává vlastnictví filmové kopie, jejího obsahu však nikoli. Sběratelé se tak uchylují pouze k soukromým letním projekcím pro okruh přátel. Letním proto, že kromě jednoho žádný z nich nevlastní dostatečně velký vnitřní promítací prostor. Pokud diváci nejsou kolegové sběratelé, jde spíše o setkání spojená s návštěvou přátel, letních oslav a grilování, kdy samotné promítání je ponejvíce doplňkem programu, nikoli však jeho středobodem. I z tohoto důvodu jsou nejvyhledávanější filmové kopie obsahující celovečerní filmy, především československé nebo západní produkce. Pokud jde o produkci východní, je o něco méně žádaná, nicméně i ta nachází své příznivce.

Hlavní motivací sběratelů je, vedle potěšení z vlastní sbírky, snaha o záchranu co největšího množství filmových kopií, péče o ně a zachování pro další generace. Ti starší vyjadřují obavy o osud svých sbírek, příliš nevěří veřejným institucím a doufají, že jejich sbírky zůstanou v celku:

Když bych se měl rozhodnout, jestli sbírku přenechám synovi, který by ji rozdělil, nebo ji odkážu státu, který ji udrží jako komplet, nechám ji státu. Kdo vám ale dneska něco zaručí. Naštěstí syn je snad rozumný a i když to není ten typ nadšence, co jsme bývali my, doufám, že když už ji asi nebude dál rozšiřovat, dokáže to aspoň udržet pohromadě.³⁵⁾

Určitou variantou je v tomto případě i přenechání sbírky jinému sběrateli, což přijímají sběratelé vcelku pozitivně. Část jejich vlastních sbírek totiž tvoří pozůstalosti jiných sběratelů, uvědomují si také závazek, který uvalují na své potomky, mnohdy nemající zájem o obor, hlavně však věří, že tímto způsobem bude o jejich sbírky dobře postaráno.

Hloubkové rozhovory přinesly řadu informací o minulé i současné situaci na sekundárním trhu s filmovými kopiemi. Jelikož se ale jedná o informace získané od jednotlivců, a jakkoli si tito neodporují, byla snaha ověřit a objektivizovat situaci v oblasti nabídky, poptávky a prodeje. Kde to bylo možné, byly výstupy následujícího kvantitativního výzkumu zpětně konzultovány s respondenty, a jsou tedy doplněné o možná vysvětlení.

34) John Paul Getty, *As I See It: J. Paul Getty Autobiography*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2003, s. 276.

35) Rozhovor autora s respondentem M. pořízen 21. 7. 2016.

Kvantitativní průzkum sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi v České republice

Jak je uvedeno výše, do všeobecného přijetí internetu veřejností byl sekundární trh s filmovými kopiemi fakticky založen na osobních kontaktech bez jakékoli institucionalizace. Kvůli naprosté netransparentnosti nelze tento způsob prodeje dost dobře zkoumat. Na počátku nového tisíciletí se však stává jednou z hlavních distribučních cest internet a část obchodu se přirozeně přesouvá právě na něj. V rozhovorech respondenti opakovaně zmiňovali možnost pořízení filmové kopie prostřednictvím internetu i jako jednu z mála forem nákupu, která umožňuje pořízení filmových kopií bez příslušných konexí se sběratelskou komunitou. Jako typický příklad byl nejčastěji uváděn aukční server *Aukro.cz*, který dle respondentů představuje patrně největší online prodejní kanál sekundárního trhu s filmovými kopiemi. Respondenti dále odhadují, že na internet se přesunulo až 80 % prodeje, což ovšem vzhledem k zmíněné netransparentnosti trhu nelze ověřit.

Průzkum trhu byl zaměřen na vyhledání dominantního online prodejního kanálu, který byl následně podroben bližší analýze. První část průzkumu je zároveň obecnější a slouží pouze k přiblížení situace a orientaci na trhu, nepracuje proto s přesnými čísly, ale pro tyto potřeby dostačujícími procentuálními odhady. Z provedené hloubkové rešerše českého internetu vyplývá, že v uplynulých pěti letech bylo prostřednictvím internetu obchodováno přibližně 7 500 filmových kopií.³⁶⁾ Ukázalo se, že z tohoto počtu tvořily transakce s využitím aukčního serveru *Aukro.cz* 50–66 %. Z těchto důvodů byl jako vzorek pro druhou část kvantitativního výzkumu trhu vybrán aukční server *Aukro.cz*, což se následně ukázalo jako vhodná volba. Především v roce 2013 společnost Allegro spustila službu *Archiv.Aukro.cz*, která v současnosti obsahuje databázi všech dražených položek od června 2012 do konce roku 2015 a která je zcela zásadním zdrojem dat umožňujícím hlubší analýzu. Při druhé rešerši českého internetu, časově omezené na období 2012 až prosinec 2015, bylo navíc zjištěno, že s využitím serveru *Aukro.cz* bylo skutečně zobchodováno přibližně 60 % všech internetových nabídek 8mm, 16mm a 35mm filmových kopií v tomto období.

Databáze *Archiv.Aukro.cz* obsahuje 139 milionů položek a naneštěstí kvůli technické náročnosti ji nelze selektivně procházet za použití standardních metod.³⁷⁾ Externí vyhledávače nejsou schopny zobrazit detaily jednotlivých aukcí, o které v analýze jde především, proto bylo nutno přistoupit k časově velmi náročnému procházení proběhlých aukcí položku po položce. Zcela přirozeně není možné analyzovat všech 139 milionů záznamů, proto bylo vytipováno pět kategorií, které tematicky nejvíce korelují s filmovým průmyslem a slibovaly tedy dostatečné množství informací.

Po provedení analýzy více než 45 tisíc položek se ukázalo, že relevantních záznamů bylo z celkového množství položek v jednotlivých kategoriích nalezeno pouze necelých 11 %, nejspíš protože ani jedna kategorie se specificky nezaměřuje na aukce filmových kopií. Kategorie „Rádía a technika / Ostatní“ byla z výběru vyřazena, neboť při analýze prvních několika tisíc záznamů nebyl nalezen ani jeden relevantní.

36) V případě zahrnutých inzerátů lze dohledat pouze nabídku, nikoli však realizaci obchodu.

37) Ke dni 1. 7. 2016.

Tabulka 1. Rozložení zkoumaných kategorií a počty položek (zdroj: autor).

Kategorie	Položek celkem	Nalezeno položek
Film / Ostatní	17 008	2 893
Hudba a film / Ostatní	8 593	34
Projekční technika / Ostatní	3 122	5
Rádia a technika / Ostatní	36 815	—
Rádia a technika / Promítačky	14 990	1 806
Celkem	43 713 (80 528)	4 738

V nalezených 4 738 položkách nutně existuje řada duplicitních vlivem opakovaného vystavení aukce, výběr tedy zahrnuje množství všech nabídnutých položek v daném období, přičemž chybu plynoucí z duplicity omezuje rozlišováním toho, zda byla položka prodána, či nikoli. U každé položky bylo dále zaznamenáno několik dalších parametrů — rok a měsíc realizace aukce, typ filmové kopie (s rozlišením 8mm, 16mm a 35mm), konečná cena, titul,³⁸⁾ poznámka a hodnocení na Česko-Slovenské filmové databázi (dále ČSFD), které v několika případech bylo uvedeno přímo v popisu aukce, pokud tomu tak nebylo, byl údaj dohledán přímo z ČSFD.

Díky možnosti datace jednotlivých realizovaných aukcí byla prvním výstupem analýzy časová řada obsahující vývoj nabízených a skutečně zakoupených položek v období červen 2012 až prosinec 2015.³⁹⁾ Nepodařilo se však potvrdit hypotézu některých respondentů, kteří hovoří o skokovém nárůstu zájmu o filmové kopie v posledním období. Do první poloviny roku 2015 dokonce počet nabízených kopií spíše klesal.

Vývoj v dostupných měsíčních intervalech ukazuje, že existuje nízká, ale prokazatelná závislost obchodovaného množství na měsíci prodeje. Největší množství je obchodováno v podzimních měsících, kolem Vánoc až přibližně do poloviny února. Útlum obchodu v letních měsících je respondenty vysvětlován vrcholem promítací sezony v tomto období, kdy se nejenom oni, ale i ostatní majitelé věnují samotným projekcím. Ty se v současnosti odehrávají zejména formou stálých nebo pojízdných letních kin a jsou časově poměrně náročné. K prodeji vybraných filmových kopií proto nejčastěji přistupují až v podzimním období po konci hlavní sezony.

Dle očekávání skladbě trhu dominuje obchod s 16mm filmovými kopiemi, poměrně významné zastoupení tvoří 8mm filmové kopie, přičemž 35mm filmové kopie mají zcela nepatrné zastoupení. Autor se pokusil zjistit situaci obchodu se 70mm filmovými kopie-

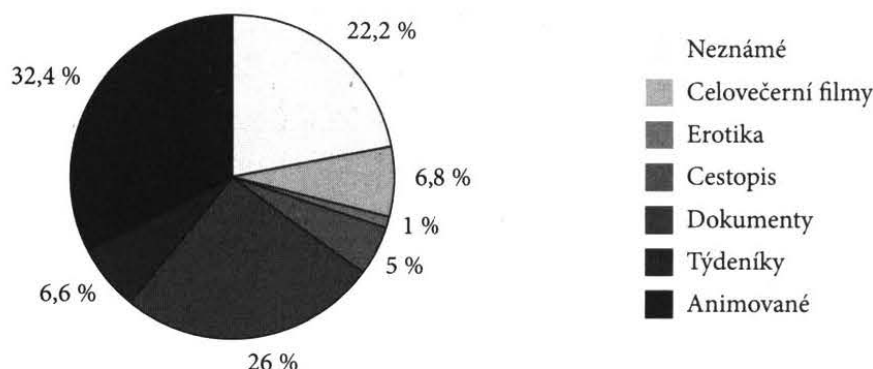
38) Pokud byl u aukce uveden, častým jevem je popis typu „8mm film na cívce“.

39) Přestože informace o službě uvádějí, že jednotlivé položky jsou do databáze ukládány automaticky po devadesáti dnech od skončení aukce, v praxi je tomu tak, že položky jsou ukládány nárazově v měsíčních, někdy ale dvouměsíčních intervalech. Struktura *Archiv.Aukro.cz* tedy neumožňuje detailnější časovou analýzu než v těchto intervalech. Proto bylo nutné agregovat jednotlivé měsíce do půlročních období, což zamezilo nežádoucímu výskytu výkyvů časové řady, které by, spíše než samotným děním na trhu, vznikly nepřesnou interpretací nepravidelně uložených dat v archivu. Ačkoli data jsou ukládána ve zmíněných intervalech, k jejich zveřejnění dochází patrně vždy následující rok, neboť ještě v červenci roku 2016 databáze nezveřejňuje žádná data k tomuto roku.

Tabulka 2. Rozložení nabídky filmových kopií dle formátu (zdroj: autor).

Formát	8mm	16mm	35mm
Zastoupení	26 % (1 233)	71 % (3 354)	3 % (145)

Obrázek 1. Graf rozložení nabídky filmových kopií dle obsahu (zdroj: autor).



mi, informace o jejich prodeji se však nepodařilo nalézt ani na aukčním serveru, ani nikde jinde a i sami respondenti přiznávají, že se s těmito kopiemi setkávají jen zcela výjimečně a téměř výlučně formou přímého osobního prodeje či formou výměny.

Ačkoli zkoumání obsahu jednotlivých kopií bylo možné pouze prostřednictvím popisku a jednotlivá data nelze zpětně ověřit, lze se domnívat, že prodejci záměrně neuváděli chybné údaje a je možné je považovat za pravdivé. Největší zastoupení mají překvapivě animované filmy. Většina z nich je distribuována na 8mm filmových kopiích, což je dáno i tím, že 8mm animované filmy bylo v určitém období možné zakoupit přímo na primárním trhu. Nejčastěji byly obchodovány kopie ruské animované grotesky JEN POČKEJ, ZAJÍCI! a pohádky o krtkovi. Druhé největší zastoupení mají dokumenty, které se zpravidla dělí mezi majoritně zastoupené instruktážní snímky typu POUŽITÍ PROSTŘEDKŮ INDIVIDUÁLNÍ OCHRANY, OSTRAŽITOST — BEZPEČNOST, DĚTI A POŽÁRY a historické dokumenty z období první republiky a druhé světové války typu POSLEDNÍ LÉTO s TGM či KVĚTEN 1945. Kupujícími nejvyhledávanější kategorie celovečerních filmů představuje pouze necelých 7 % z obchodovaného zboží. Svoji dominanci zde opět potvrzují 16mm filmové kopie, které tvoří téměř 97 % ze všech 323 nabízených celovečerních filmů. To celkem činí 311 filmů ve formátu 16 mm, 12 filmů ve 35mm formátu a ve formátu 8 mm žádný. Tento respondenty předpovězený fakt se tedy takřka beze zbytku potvrzuje.

Aby bylo možné odhadnout rozložení nabídky, byla při selekci z databáze *Archiv. Aukro.cz* u jednotlivých celovečerních filmů připsána poznámka o prodejci. Ta sice neumožňuje identifikovat přímý původ nabízené kopie, ale je možné podle ní zjistit, zda se jedná o stejného prodejce či někoho jiného. Více než polovina všech nabízených celovečerních filmů pocházela od pouhých patnácti osob, přičemž třináct prodejců nabízelo více než deset kusů a dva prodejci dokonce více než dvacet kusů celovečerních filmů. Většina z nich tak činila v průběhu celého sledovaného období, a lze se proto domnívat, že se jed-

ná o sběratele prodávající přebytky svých sbírek. Zcela náhodných prodejců, kteří nabízel ve sledovaném období jen jednu kopii celovečerního filmu, bylo napočítáno dvacet čtyři.⁴⁰⁾ To ukazuje na skutečnost, že i přes potenciál přílivu nabízeného zboží náhodnými subjekty není pravděpodobně tento potenciál zcela naplněn, a trh tedy obchodují stále hlavně sběratelé a nadšenci, a to jak na straně poptávky, tak na straně nabídky.

Poslední zkoumanou problematikou trhu byla cenotvorba. Místem, kde se lidé sdružují primárně na základě svého zájmu o film, je databáze ČSFD. Může tedy existovat vztah mezi realizovanou cenou filmové kopie na sekundárním trhu a hodnocením na ČSFD, a to i z toho důvodu, že hodnocení na ČSFD bylo v řadě případů explicitně zmíněno na *Aukro.cz* u informací k filmům. Korelační analýza prokázala určitou závislost mezi hodnocením a výslednou cenou. Tato závislost je ovšem příliš nízká, aby hodnocení filmu mohlo být jediným cenotvorným ukazatelem. Nutně se musí jednat o soubor několika faktorů, jako je tomu i v jiných oblastech sběratelství.⁴¹⁾

Jelikož respondenti často ve vztahu k ceně uváděli jako cenotvorný faktor frekvenci televizního vysílání, byla tabulka doplněna ještě o další údaj. A sice počet hodnocení filmu na ČSFD, který lépe reprezentuje kombinaci počtu zhlédnutí, povědomí o filmu i přístupnost jednotlivých filmových děl. Výsledek korelační analýzy zkoumající závislost realizované ceny na počtu hodnocení a samotném hodnocení na ČSFD potvrdil dosti významnou nelineární závislost. Pomineme-li rozdíly v technickém stavu kopie, jejíž nelze v případě aukcí objektivně posoudit, je možné považovat názor respondentů za správný a konstatovat, že největší podíl na cenotvorbě mají s největší pravděpodobností právě povědomí o filmech a jejich obliba. Nejspíše se také potvrzuje, že nejširší publikum kinematografii do velké míry přijímá pasívně a jeho vztah ke konkrétním dílům je tak z významné části ovlivněn frekvencí vysílání v televizi, mediální publicitou, potažmo hereckým obsazením či režisérem.⁴²⁾ Výjimky, které je možné najít v tabulce č. 3, ukazují na to, že existují i další faktory, které jsou schopné cenu ovlivnit. Tímto faktorem může být unikátnost kopie, tedy frekvence, se kterou se filmová kopie na trhu objevuje. Například kopie filmu *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY* byla obchodována za sledované období dvakrát, *MAREČKU, PODEJTE MI PERO!* také dvakrát a *DOBŘÍ VOJÁK ŠVEJK* dokonce třikrát. V případě filmové kopie *KONEC STARÝCH ČASŮ* jde dle respondentů o souběh popularity filmu a vzácnosti filmové kopie, která se objevuje zřídka.

Tabulka č. 3 naznačuje, že průměrné ceny filmových kopií ve sledovaném období nevykazovaly výrazné změny. Zdá se však, že pro rok 2016 již toto platit nemusí, neboť v dubnu byl vydražen za 5 200 Kč film *ROMANCE ZA KORUNU* s hodnocením ČSFD pouhých 41 % a počtem hodnocení 941. Podobných extrémních případů je v roce 2016 mož-

40) Samozřejmě je možné, že by některý z těchto prodejců byl sběratel, který se rozhodl prodat pouze jeden kus ze své sbírky, v tomto případě však šlo o osoby, u kterých je možno vysledovat aktivitu na aukčním portálu, ovšem ve zcela jiných odvětvích, lze se proto domnívat, že s největší pravděpodobností skutečně jde o pouze náhodné prodejce.

41) Jan Maria Augusta, *Rukověť sběratelova*. Praha: Bradáč, 1927.

42) Patricia M. Greenfield, *Mind and Media: The Effects of Television, Video Games, and Computers*. New York: Psychology Press, 2014, s. 7–70.

Steven Albert, *Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry*. *Journal of Cultural Economics* 22, 1998, č. 4, s. 249–270.

Tabulka 3. Vybrané filmy a cena realizovaná při prodeji jejich 16mm kopií (zdroj: autor).

Datum prodeje	Název filmu	Hodnocení ČSFD	Počet hodnocení na ČSFD	Realizovaná cena	Žánr	Rok vzniku	Délka (min.)	Země vzniku
2013/01	NĚMÁ BARIKÁDA	68 %	1 552	1 490 Kč	Drama/Válečný	1949	113	Československo
2013/09	VÝSTŘELY NA BROADWAYI	73 %	1 597	800 Kč	Komedie/Romantický/Krimi	1994	98	USA
2015/02	KONEC STARÝCH ČASŮ	79 %	6 672	5 001 Kč	Komedie	1989	97	Československo
2013/08	OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY	83 %	17 570	3 305 Kč	Komedie/Drama	1966	92	Československo
2012/11	KŘÍŽNÍK POTĚMKIN	83 %	3 185	3 500 Kč	Drama/Historický/Válečný	1925	75 / 137	Sovětský svaz
2015/10	DOBŘÍ VOJÁK ŠVEJK	86 %	34 433	1 799 Kč	Komedie/Válečný	1956	105	Československo
2013/11	ŠKOLA, ZÁKLAD ŽIVOTA	87 %	25 543	4 250 Kč	Komedie	1938	92	Československo
2014/07	MAREČKU, PODEJTE MI PERO!	89 %	67 848	2 400 Kč	Komedie	1976	93	Československo
2014/09	SEDM STATEČNÝCH	90 %	40 565	5 490 Kč	Western	1960	123	USA

né nalézt více, nabízí se tedy hypotéza, že nabídka a poptávka trhu opravdu prochází změnami. Jeden z respondentů k tomu podotýká:

Většina soudných lidí na *Aukro* nedává už žádný atraktivní titul, na který nemá legální doklad o koupi od Bontonu z 90. let. NFA totiž začal tyto pohyby sledovat, a to nepočítám závistivce, kteří každému přesně počítají příjmy, a pak posílají udání na finanční úřad a do filmového archivu.⁴³⁾

Pokud je realita skutečně taková, mohlo by to postupně vést ke zvýšení cen doslova jakýchkoli celovečerních filmů se snižujícím se ohledem na kvalitu filmového obsahu, povědomí a později i se snižujícím se důrazem na perfektní stav filmové kopie.

Analýza více než čtyřech a půl tisíce položek z databáze *Archiv.Aukro.cz* potvrdila, že nejčastěji obchodovaným formátem klasické filmové kopie je 16mm film, druhým nejčastěji obchodovaným formátem je 8mm film a pouze několik procent tvoří 35mm filmy. Z dlouhodobého hlediska nemá nabídka tendenci růst, naopak spíše klesat, vývoj druhé poloviny roku 2015 však naznačuje, že by se růst, který respondenti předpokládají, mohl v plné míře projevit až v roce 2016.

Zkoumání determinantů výsledné ceny filmové kopie celovečerního filmu na 16mm filmovém pásu ukázalo závislost na kombinaci hodnocení a počtu hodnocení na ČSFD, souhrnně by tuto kombinaci bylo možné označit za určitý zjednodušený indikátor povědomí o filmech a jejich po-

43) Rozhovor autora s respondentem R. pořízen 20. 5. 2016.

pularitě. Jistě by bylo možné hledat souvislosti i mezi dalšími složkami typu režisér, země vzniku, herecké obsazení. Tyto složky jsou do jisté míry zahrnuty právě v indikátoru popularity, odděleně je nelze v tomto případě zkoumat, neboť drtivá většina celovečerních filmů v zkoumaném vzorku je původem z bývalého Československa a vazby na konkrétní tvůrce či obsazení by tak v případě zahraničních filmů nebyly průkazné. Rovněž nebyl brán zřetel na status filmu, například tzv. kultovnost, v očích filmové veřejnosti, neboť ten není možné nijak objektivně hodnotit.

Závěr

Prezentovaný článek si v úvodu kladl za cíl popsat vývoj a situaci sběratelství a sekundárního trhu s filmovými kopiemi v České republice a postihnout motivace a preferenci sběratelů, kteří se na trhu pohybují. Počátky tohoto trhu na našem území sahají až do 20. let 20. století a v průběhu času se musel několikrát adaptovat na vnější podmínky. V tuto chvíli by se dalo říct, že jej pravděpodobně nezničí ani příchod digitálních médií a paradoxně může být tím, co jej nakonec udrží i v budoucnosti díky příchodu nových zájemců o trh. Lze pozorovat určité náznaky růstu cen filmů v roce 2016, což by mohlo předznamenávat také růst poptávky. V případě sekundárních trhů s užitným uměním či hudebními nástroji došlo postupně k transformaci vnímání obchodované komodity z předmětu primárně určeného k přímé spotřebě na předmět ryze sběratelské povahy se ztrátou původní funkce⁴⁴⁾ a podobný posun bude zřejmě možné pozorovat i v oblasti klasických filmových kopií.

Analýza databáze *Archiv.Aukro.cz* potvrdila, že dominantním formátem obchodovaných filmových kopií je s velkou převahou 16mm formát, nejčastěji obchodovaným typem filmu jsou animované filmy pro děti, kterých je obchodováno o několik procent více než dokumentárních filmů. Z téměř pěti tisíc kopií tvoří celovečerní filmy jen přibližně tři sta a jejich nabídka je složena z nadpoloviční části subjekty, které s filmovými kopiemi obchodují dlouhodobě. Lze také říci, že kombinace hodnocení filmu a počet jeho hodnocení, v našem případě reprezentované databází ČSFD, je nejvýraznějším cenotvorným faktorem, který byl ve zkoumaném časovém období pozorován.

Sběratelé klasických filmových kopií se prezentují jako lidé, jejichž motivací není touha po hmotném zisku, ale touha zachraňovat ohrožené kulturní artefakty, kterými se postupně filmové kopie stávají. Rozdíl mezi analogovým a digitálním promítáním respondenti výrazněji netematizovali, v jejich vyprávění spíše rezonuje zmíněná sběratelská obsese, kterou digitální formát oproti analogovému nosiči nemůže stimulovat. V rozhovorech však byly zřejmé také nostalgie a archivní impulz směřující k touze uchovávat filmy, sdílet je s dalšími lidmi a následně předat dalším generacím jako původně nedělitelný celek filmového materiálu a obsahu, který na něj byl zaznamenán.

44) Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press 2009.

Citované filmy:

Děti a požáry (Rudolf Hlaváček, 1950), *Dobrý voják Švejk* (Karel Steklý, 1955), *Jen počkej, zajíci!* (Nu, pogodi!; Vjačeslav Kotěnočkin, 1969), *Konec starých časů* (Jiří Menzel, 1989), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Květen 1945* (Československá filmová kronika, 1945), *Marečku, podejte mi pero!* (Oldřich Lipský, 1976), *Na samotě u lesa* (Jiří Menzel, 1976), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Ostražitost — bezpečnost* (Wachsame Augen — Sicherheit; Heinz Fischer, 1955), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Poslední léto s TGM* (Jaroslav Novotný, 1937), *Použití prostředků individuální ochrany* (1985), *Romance za korunu* (Zbyněk Brynych, 1975), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Škola základ života* (Martin Frič, 1938), *Výstřely na Broadwayi* (Bullets over Broadway; Woody Allen, 1994).

Ing. Martin Zelený (1988)

V současnosti studuje doktorské studium na Vysoké škole ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je problematika sekundárních trhů, na nichž se jako aktivní aktér dlouhodobě pohybuje, a náměty pro svůj vědecký výzkum tak čerpá přímo z praxe. Vedle toho působí jako odborný konzultant v hudebním průmyslu.

SUMMARY

Collecting and Secondary Market of Analog Film Prints in the Czech Republic

Martin Zelený

The presented article focuses on the collecting and secondary market of analog film prints in the Czech Republic, particularly on their historical development and current situation. The study is based on a series of in-depth interviews with local collectors that allowed to examine their collecting activities and practices and also revealed that the main motivation for collecting is a non-institutional and informal archiving impulse and the desire to preserve the disappearing analog film prints for future generations. A subsequent quantitative analysis of analog film prints, which were sold online through Aukro.cz from 2013 to 2015, reveals a possible increase in the number of operations and prices on the market, anticipated by the interviewees, which may signify a transition of the perception of film prints from an object mediating a film work to a purely collector's item. The most traded analog film format is the 16mm film print followed by 8mm film print. The most traded contents are animated movies followed by documentaries, with feature-length films comprising less than 10 % of all traded films.