

Jitka Lansperková

Začátek nové éry

Utváření stabilního zázemí dokumentární produkce pro kina v ČR

Ve veřejné diskuzi o už poněkolkáté se obrozující české kinematografii je sousloví „rozkvět českého (nejen) dokumentárního filmu“ stále častěji skloňovaným. Texty s tímto nádechem se vynořují převážně v období konání Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary — o to hojněji, čím více českých filmů se objeví v některé ze sekcí tohoto festivalu. V polovině roku 2017 vyšla v *Cinepuru* anketa o současném stavu domácí tvorby,¹⁾ kde zástupci filmového průmyslu povětšinou kladně hodnotili institucionální zázemí i připravenost českých producentů, a naopak postrádali ambice a kvalitní znalost filmového řemesla českých tvůrců.²⁾ Česká filmová kritika potom stále pátrá po „nové nové české vlně“, po filmech přesahujících dosavadní stav české kinematografie, po filmech plných ambicí uspět nejen u nás, ale třeba i na zahraničních festivalech, nebo ještě lépe v zahraničních televizích. Na otázku, zda se jedná pouze o dojem, nebo těmito tvrzením nasvědčují i různá fakta, respektive zda to takto vnímají i sami producenti dokumentárních filmů, hledá odpověď předkládaná studie. Jejím úkolem je pomocí statistických dat a rozhovorů přímo s producenty dokumentárních filmů analyzovat současné produkční zázemí pro dokumentární film.

Abychom tak mohli učinit, musíme se nejprve podívat na období před restrukturalizací Státního fondu pro podporu kinematografie, tedy před rokem 2012. Na první pohled je patrné, že dokumentární film na události po roce 1989 zareagoval podstatně rychleji než film hraný — ten totiž postupně našel útočiště jak ve veřejnoprávní televizi, tak v nově vznikajících komerčních televizních stanicích, na kterých se stal dlouhodobě závislým. Majoritním producentem dokumentárních filmů zůstala a stále zůstává Česká televize,³⁾

1) Lukáš Skupa, Český film na dobré cestě... *Cinepur* 22, 2017, 112 (20. 7.), s. 40–51.

2) Anketa byla součástí tematického celku s titulem „České filmové obrození?“, jehož součástí byl také rozhovor s Václavem Kadrnkou, držitelem Křišťálového globu za film *KŘIŽÁČEK*.

3) Do koprodukce dokumentárních filmů několik let vstupovala také komerční televize HBO Europe. Avšak televizní kanály určené přímo dokumentárnímu filmu, jako Prima ZOOM, se do koprodukcí nepouští.

avšak výrazná generace vycházející z FAMU v druhé polovině 90. let⁴⁾ začala v této době budovat vlastní zázemí pro dokumentární tvorbu. Vznikly dvě zcela klíčové instituce — Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava (1997) a Institut dokumentárního filmu (2001) —, které v jisté kooperaci začaly kultivovat české dokumentární prostředí a otevírat jej okolním zemím zejména střední a východní Evropy. MFDF Ji.hlava společně s IDF postupně začaly organizovat workshopy a konference s mezinárodní účastí zaměřené na různé fáze vzniku dokumentárního filmu — od vývoje námětu a hledání koproducentů přes školení začínajících producentů a nabízení filmů distributorům až po hledání nových forem alternativní distribuce. Později se tyto dvě instituce osamostatní, byť spolu nadále spolupracují. V roce 2002 vzniklo České filmové centrum, jehož hlavním úkolem je propagovat český film (včetně toho dokumentárního) v zahraničí. Díky pozvolné evropské integraci začaly do České republiky v roce 2002 proudit i další finanční prostředky z programu MEDIA (přesněji dílčího programu nazvaného Kreativní Evropa), fondu Eurimages a fondů Evropského hospodářského prostoru a Norska. Po několika letech soustavného nátlaku filmové obce, aby česká kulturní politika více zohledňovala specifika filmového průmyslu, se podařilo prosadit reformaci Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie na Státní fond kinematografie, který se stává samostatnou jednotkou státní správy a od roku 2012 nespadá pod Ministerstvo kultury České republiky.⁵⁾ SFK na podporu dokumentárního filmu ve všech třech stádiích produkce — vývoj, výroba, distribuce včetně propagace — uvolňuje stále vyšší částky. Z počátečních 18 milionů korun na vývoj a výrobu dokumentárního díla v roce 2014 se v roce 2017 dostává téměř na dvojnásobek — 33 milionů korun.⁶⁾ Důvodem je samozřejmě ustálení a navýšení rozpočtu SFK, který od roku 2016 činí 300 milionů korun.

Dokumentární filmy se tak v posledních pěti letech začaly výrazně prosazovat i v nabídce tuzemských kin. Podle údajů zveřejněných Unii filmových distributorů tvoří počet premiér českých dokumentárních filmů zhruba 30 % celkové kinonabídky českých filmů.⁷⁾ Bezpochyby vzniká mnohem více samostatných celovečerních dokumentárních filmů než v 90. a 00. letech, je však nutné myslet i na fakt, že kina hrají mnohem více filmů než kdy jindy, a to zejména díky rychlému rozmachu digitalizace. Důkazem, že i distributoři si tuto skutečnost uvědomují, může být zdánlivá drobnost v každoročních statistikách Unie filmových distributorů. V roce 2012 se totiž poprvé začínají odlišovat premiéry dokumentárního filmu od premiér filmů jiných druhů, byť ne vždy přesně.⁸⁾ Jedná se o velice důle-

4) Přičemž je třeba mít na paměti, že 90. léta byla jakýmsi odrazovým můstkem pro současný stav české kinematografie. Šlo o dobu hledání nového systému, ČT bojovala o svoji pozici vzhledem ke vznikajícím komerčním celoplošným televizím, tehdejší Fond kinematografie dokumentární produkci téměř ignoroval (ani systém rozdělování podpory nebyl přesně definován) a další platformy podporující dokumentární produkci teprve začínaly vznikat.

5) Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a změně některých zákonů (zákon o audiovizí).

6) V roce 2013 neexistovala výzva určená na vývoj či výrobu dokumentárního filmu odděleně, a tak dokumentární filmy souperily v nevyrovnaném boji s filmy hranými ve stejné výzvě.

7) Srov. UFD statistiky.

8) Podle Ing. Pecky z UFD se tak začalo dít na základě rozhodnutí producentů/distributorů daných filmů, které je motivované především udělováním různých cen pro dokumentární díla na filmových festivalech, kde je často podmínkou zařazení do soutěže právě premiéra v kinech. Rozhovor s autorkou 8. 2. 2018.

žitý krok, poněvadž tou dobou zanikají *Výroční zprávy o české kinematografii ministerstva kultury* i *Filmové ročenky* Národního filmového archivu, což do značné míry narušuje kontinuitu souhrnných informací o českém filmu, existující už od 30. let 20. století. Navíc, jedním z hlavních kritérií SFK pro udělení podpory dokumentárnímu filmu je jeho kinematografický potenciál, tedy primární určení pro kina.⁹⁾

Zdá se, že stojíme na začátku nové éry, která přeje dokumentárnímu filmu v kinech, a to díky relativně stabilnímu a historicky unikátnímu institucionálnímu zázemí, které není řízeno výhradně státem, ale také samotnými filmaři i lidmi přicházejícími z jiného než státního sektoru. Cílem této studie bude zhodnotit současnou situaci na poli produkce dokumentárních filmů určených pro kinodistribuci z hlediska samotných producentů. Nabízí se několik klíčových otázek spjatých se současnou pozicí producentů českého dokumentárního filmu: a) jakou roli hraje nynější poměrně stabilní institucionální zázemí v produkčních strategiích; b) jakou úlohu plní největší koproducent dokumentárních filmů Česká televize; c) zda se zvyšuje zájem producentů uvádět své dokumentární filmy v kinech. Klíčovou otázkou pak je, zda se stabilizace kulturních subvencí pro českou kinematografii (osamostatnění SFK a výše každoroční podpory kolem 300 milionů korun) významně podepisuje na zvýšení počtu dokončených dokumentárních filmů a jejich následných kinopremiér a jestli producenti mění své strategie v přímé závislosti na vývoji jejich žádostí o podporu u SFK či jiných institucí.

Tento text vychází z mé diplomové práce *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku v letech 2012–2016*, jež byla obhájena v září 2018 na Masarykově univerzitě v Brně.¹⁰⁾ Vzhledem k nesčetným teoretickým úvahám o podstatě dokumentárního filmu a také vzhledem k současnému trendu mazání hranic mezi fikční a dokumentární tvorbou se pro účely této práce budeme muset spokojit s tou nejjednodušší (byť stále problematickou) definicí, že dokumentární film vychází z reality/žitého světa skutečných lidí, která/y může a nemusí být různou měrou ovlivňován/a režisérem-dokumentaristou. Rozhodujícím (i když možná poněkud alibistickým) faktorem, zda daný film je, či není vnímán jako dokumentární pro účely této práce, je to, jak sám produkční subjekt své dílo vnímá a zda jej vědomě za dokumentární označí.¹¹⁾

Zkoumaný vzorek tvořilo 41 produkčních subjektů a 89 dokumentárních filmů, které byly uvedeny v českých kinech. Rok 2012 je zvolen jako počáteční kvůli restrukturalizaci Státního fondu kinematografie a rok 2016 jako konečný z důvodu nutného časového odstupu (práce vznikala v letech 2017–2018). Ke zkoumání českého dokumentárního prostředí, jež poslouží jako odrazový můstek pro identifikaci jednotlivých produkčních strategií zaměřených na konkrétní dokumentární filmy, využívám metodu produkční analýzy. Inspiruji se zejména formativní prací Johna T. Caldwellla *Production Culture* (2008), založenou na zúčastněném pozorování při realizaci natáčení, polostrukturovaných rozhovorech s členy filmového štábu, rozboru přidružených paratextů a ekonomicko-průmyslové

9) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocní_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 10. 5. 2019].

10) Jitka Lanšperková, *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku v letech 2012–2016*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2018.

11) Viz tamtéž.

analýze.¹²⁾ Průzkum českého producentského prostředí zaměřeného na dokumentární film bude konkrétně stát na třech pilířích — ekonomicko-průmyslové analýze, zkoumající především způsoby financování na základě veřejně dostupných zdrojů (např. výsledky rozhodování o grantových výzvách) a pramenů pocházejících z interní komunikace mezi jednotlivými subjekty podílejícími se na vzniku dokumentárního filmu (typicky rozpočty a harmonogramy); analýze přidružených textů všech tří kategorií, které Caldwell nabízí,¹³⁾ s přihlédnutím k rizikům, jež s sebou studium těchto dokumentů nese (zaujatost, snaha propagovat sebe sama apod.); a polostrukturovaných rozhovorech s aktéry filmového průmyslu, typicky s producenty, dokumentaristy a zástupci institucí podporujících vznik dokumentárních filmů v ČR. Zúčastněné pozorování součástí analýzy nebude, jelikož předmětem výzkumu není důkladné poznání vnitřních mechanismů fungování produkční kultury jako takové, nýbrž užší poznání a pochopení producentských strategií a faktorů, které producentské uvažování ovlivňují. Avšak vzhledem k tomu, že jsem v době svého studia absolvovala několikaměsíční stáž garantovanou projektem FIND,¹⁴⁾ jejímž hlavním výstupem byla detailní výzkumná zpráva založená právě na metodě zúčastněného pozorování, budu se ve svém výzkumu také opírat o zjištění z této zprávy vyplývající.

Produkční subjekty byly pro účely diplomové práce i tohoto textu rozděleny do několika skupin na základě následujících čtyř faktorů:

- 1) **Počet vyprodukovaných dokumentárních filmů uvedených v kinech v letech 2012–2016.** Firmy, které vyprodukovaly dva a více dokumentárních filmů v kinech, jsou označovány číslem 2, ostatní pak nesou označení 1.
- 2) **Typ produkce vzhledem ke skladbě portfolia,** zda subjekt produkuje výhradně dokumentární filmy (typ A), nebo produkuje i jiná díla jako hrané filmy, seriály, videoklipy apod. (typ B).
- 3) **Rok založení firmy.** Zde je důležité, jestli produkční subjekt vznikl před rokem 2010 (včetně) či později. Dochází tak k rozdělení na produkční firmy s dlouholetou tradicí (označené symbolem +) a na ty mladé a často progresivnější (označené symbolem –).
- 4) **Návštěvnost v kinech.** Vyskytne-li se v textu označení produkčního subjektu symbolem *, pak se jedná o produkci, jejíž film či filmy zaznamenaly ve sledovaném období nadprůměrnou návštěvnost, tedy více než 5 500 diváků.

Výsledky svého výzkumu rozčleňuji do čtyř kapitol: a) stav dokumentárního filmu po roce 2000; b) výsledky analýzy statistik SFK; c) pozice producentů mezi institucemi; d) vztah producentů dokumentárních filmů k divákům.

12) John Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.

13) a) „fully embedded deep texts“, tedy interní a veřejnosti zcela nepřístupné texty, rituály a skutečnosti (zápisy ze schůzek, emailová komunikace mezi jednotlivými členy tvůrčího týmu apod.); b) „semi embedded texts“, tedy poloveřejné texty sloužící k interní komunikaci mezi firmami či organizacemi (formuláře, grantové žádosti, rozpočty aj.); c) „publicly disclosed“, tedy texty určené veřejnosti (tiskové zprávy, prohlášení, publikované rozhovory, samotné filmy apod.) viz tamtéž, s. 123–125.

14) Film INDustry Internship Project nabízel v letech 2012–2014 jedinečné příležitosti propojení teorie s praxí prostřednictvím studentských stáží nejen v českých produkčních společnostech a dalších institucích podporujících kinematografii. Jednalo se o unikátní podporu konkurenceschopnosti absolventů filmových studií a zároveň zpřístupnění nového druhu zpětné vazby pro praktikující profesionály. Srov. <<http://www.project-find.cz/?q=o-projektu>>, [cit. 12. 5. 2019].

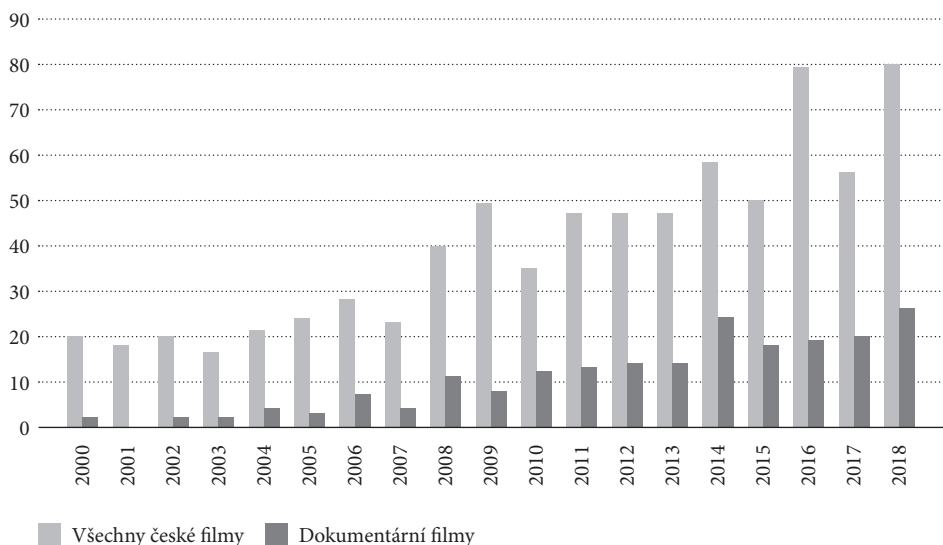
Český dokumentární film po roce 2000 v číslech

Od začátku roku 2000 do konce roku 2018 bylo do českých kin uvedeno celkem 758 českých filmů, z čehož více než čtvrtina (202) byly filmy dokumentární. Vývoj uvádění českých filmů v českých kinech ilustruje Graf 1.

Jak je vidět, poměr počtu premiér dokumentárních filmů k těm hraným není nijak výrazný až do roku 2010, kdy dokumenty poprvé tvoří více než třetinu všech českých premiér (skokový nárůst lze sledovat i v letech 2006 a 2008). Další větší nárůst najdeme v roce 2014, kdy z 58 premiér je 41 % (tedy 24) premiér filmů dokumentárních. Takový výkyv zapříčinily celkem tři nové skutečnosti: jednak společný projekt MFDF Ji.hlava a produkční společnosti Verbascum „Česká radost v českých kinech“, který do kin přivedl o pět dokumentárních filmů více, než nabízela klasická distribuce, dále zvýšená alokace prostředků SFK na podporu distribuce kinematografického díla a v posledku dokončení a distribuce Fondem podpořených filmů v roce 2012.

Rok 2014 tak může být označen jako „první sklizeň“ Státního fondu kinematografie. V tomto roce rozdělil SFK¹⁵⁾ celkem 1 573 034 korun¹⁶⁾ mezi šest filmů na podporu jejich distribuce (TRABANTEM AŽ NA KONEC SVĚTA, OLGA, MAGICKÝ HLAS REBELKY, GOTT-

Vývoj počtu premiér českých filmů v kinech
v letech 2000 až 2018



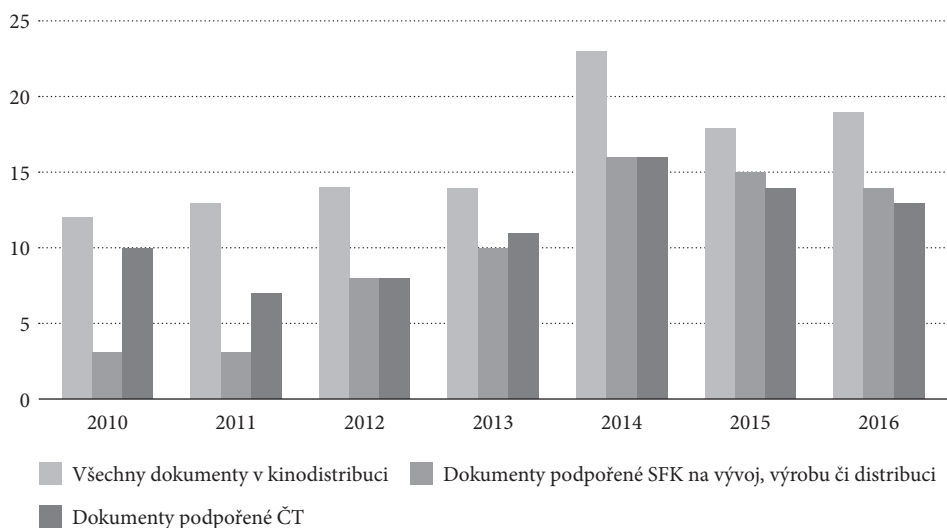
Graf 1 — Zdroj: Statistiky Unie filmových distributorů

15) Zdrojem veškerých částek a počtů filmů uvedených v této kapitole jsou výroční zprávy Státního fondu kinematografie, není-li uvedeno jinak.

16) SFK tento rok udělil na podporu distribuce českých filmů celkem 6 467 084 korun, z čehož 24,3 % putovalo k filmům dokumentárním. Výzva není rozdělena podle typu filmu, jako tomu je například u výzvy na výrobu či vývoj.

LAND,¹⁷⁾ STOLETÍ MIROSLAVA ZIKMUNDA a PLÁN¹⁸⁾). Pro srovnání, v roce 2013 byla tato podpora udělena třem dokumentárním filmům (DK, HOTELIÉR, ZUZANA MICHNOVÁ — JSEM SLAVNÁ TAK AKORÁT) ve výši 440 tisíc korun a celková alokace v tomto okruhu byla téměř třikrát menší než v roce 2014.¹⁹⁾ Do kin byly také uvedeny snímky, které obdržely navýšenou podporu výroby²⁰⁾ v roce 2013 (NÁVRAT AGNIESZKY H., EUGÉNIOVÉ, SAMETOVÍ TERORISTÉ A GOTTLAND), a další čtyři filmy, které obdržely podporu na výrobu od SFK v roce 2013 (OLGA, MAGICKÝ HLAS REBELKY, STOLETÍ MIROSLAVA ZIKMUNDA a FELVIDÉK. HORNÁ ZEM). Projekt Česká radost v českých kinech byl podpořen částkou 650 000 korun z výzvy pro podporu distribučních projektů, aby uvedl do kin filmy, jež soutěžily o titul nejlepší český dokumentární film uplynulého roku v sekci Česká radost na MFDF Ji.hlava (PIRÁTSKÉ SÍŤE, K OBLAKŮM VZHLIŽÍME, ADOPCCE: KONKURZ NA RODIČE, JÁMA, LOVU ZDAR!). Zajímavé je, že se této výzvy účastnily převážně produkční subjekty, nikoli distributoři, což může být známkou toho, že druzí jmenovaní považovali distribuci dokumentárních filmů za rizikovou, ne-li ztrátovou. Rada SFK také konstatovala, že produkční

Podíl dokumentárních filmů podpořených SFK v kinodistribuci



Graf 2 — Zdroj: Výroční zprávy Státního fondu kinematografie z let 2010–2016

17) Film GOTTLAND pětice režisérů z FAMU nebyl z vůle producentů zařazen do oficiální distribuce, protože nutprodukce jako jedna z prvních produkčních společností využila způsobů alternativní distribuce, kdy se film nedostane do kin, ale bude promítán na různých místech, která nejsou původně určena k projekcím. Nicméně premiéra filmu v letním kině na Nákladovém nádraží Žižkov v Praze byla i tak nahlášena Unii filmových distributorů, která tak film zařadila do souhrnu filmových premiér za daný rok.

18) PLÁN je jediným filmem, který SFK v minulosti nepodpořil v žádné z výzev.

19) SFK tento rok udělil na podporu distribuce českých filmů celkem 2 880 000 korun, z čehož 15,3 % putovalo k filmům dokumentárním.

20) Jedná se o dorovnání jednokorunových dotací z roku 2012.

subjekty nemají dostatek zkušeností s distribučními strategiemi a že jejich žádosti často postrádaly detailně zpracované rozpočty a strategie.²¹⁾

Podíl dokumentárních filmů podpořených SFK v kinodistribuci v letech 2010–2016 ilustruje Graf 2.

Je nezpochybnitelné, že SFK je vedle České televize nenahraditelným a cenným pilířem české (nejen) dokumentární kinematografie. Díky jeho existenci (zde bereme v úvahu především období od roku 2012) se každoročně zvyšuje počet filmů uváděných v českých kinech a zejména pak podíl dokumentárních filmů, který se od roku 2010 pohybuje s mírnými výkyvy kolem 30 %. SFK ve sledovaných letech podpořil o dva dokumentární filmy více než Česká televize. Bez podpory SFK, ČT nebo HBO Europe se do kinodistribuce dostalo devět snímků.²²⁾

Samozřejmě musíme brát v úvahu i fakt, že díky digitalizaci je v posledním desetiletí mnohonásobně snazší filmy vyrábět a promítat je v kinech, než tomu bylo kdykoliv v historii. Tato skutečnost se také podepisuje na raketovém růstu z 20 českých premiér v roce 2000 na 79 českých premiér v roce 2016. Jinými slovy, lze konstatovat, že česká kinematografie po třiceti letech konečně stojí na prahu tolik vytoužené doby nezávislé tvorby s relativně dostatečným finančním zázemím, které poskytuje nový Státní fond kinematografie.

Státní fond kinematografie a jeho výzvy

Státní fond kinematografie vznikl v roce 2012 z tehdejšího Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie České republiky, čímž získali producenti dokumentárních filmů nejstabilnější podmínky od zániku Krátkého filmu. Až na jednu výjimku (zástupce skupiny producentů ze skupiny 2A–*) se oslovení producenti shodli, že bez podpory SFK si již nedovedou svoji práci představit. Konkrétních možností podpory existuje několik: producenti o ni mohou žádat ve výzvě na vývoj dokumentárního filmu, výzvě na výrobu dokumentárního filmu a ve výzvě na distribuci dokumentárního filmu. Pro ilustraci v Grafu 3 uvádím počet filmů podpořených SFK v jednotlivých výzvách v letech 2012–2016.

Výzva na vývoj dokumentárního filmu

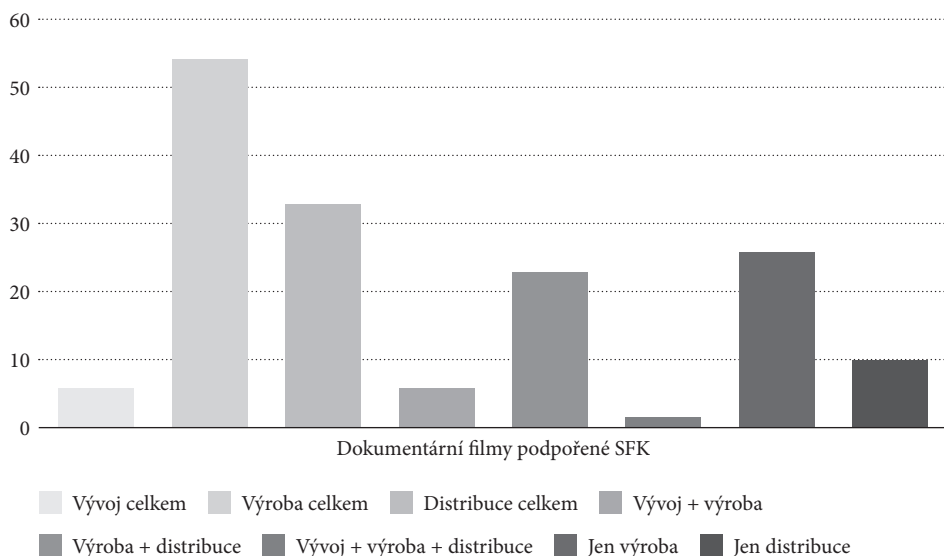
Výzva na vývoj dokumentárního filmu je tou nejméně využívanou ve sledovaném období — využilo ji jen šest snímků,²³⁾ z čehož pouze dva (GOTTLAND a NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM) zužitkovaly všechny tři okruhy určené dokumentárnímu filmu. Hlavním důvodem je fakt, že vývoj dokumentárního filmu nelze specifikovat tak, jako je tomu u hraného díla,

21) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocní_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 13. 5. 2019].

22) TAJEMSTVÍ PODZEMNÍ TOVÁRNÍ V CHEBU, TOMORROW WILL BE BETTER, 5 PRAVIDEL, BOHUMIL HRABAL „TAKŽE SE STALO, ŽE...“, LOVU ZDAR!, MÁNES NA VODĚ, AKCEPT, FINÁLE, VŠICHNI MAJÍ PRAVDU? KAREL FLOSS A TI DRUZÍ.

23) DVA NULA, FILMOVÁ LÁZEŇ, GOTTLAND, NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM, PIRÁTSKÉ SÍTĚ a ZTRACEN 45.

Filmy podpořené SFK



Graf 3 — Zdroj: Autorka na základě údajů ze SFK

kde vzniká přesný scénář, storyboardy, kamerové zkoušky, casting atp. U filmu dokumentárního do této fáze spadají v závislosti na tématu nejčastěji rešerše, výzkum v archivech, hledání hlavních protagonistů, cestování po lokacích, tvorba námětu, režisérské explikace, četné diskuze v tvůrčím trojúhelníku režisér–producent–dramaturg, účasti na různých workshopech typu dok.incubator a další. Pokud vzniká samotný scénář uzpůsobený konkrétnímu dokumentárnímu filmu, pak přichází až v další fázi výroby.

Pro producenty ze skupiny 2A je charakteristické, že do fáze vývoje zařazují také získávání dostatečných financí pro realizaci. Jiní, především ze skupiny 1A, ale začínají natáčet už ve chvíli, kdy není zcela jasné, zda se film podaří zafinancovat, a to proto, že často mohou získat další koproducenty až po předložení prvních natočených obrazů. Nejčastěji (celkem u šesti respondentů) se však v rozhovorech objevovala formulace, že vývoj je fáze, která má zajistit, aby dokumentární film opravdu vznikl, a tudíž jej nelze podcenit.

U oslovených producentů lze vysledovat jisté protichůdné úvahy o tom, zda dokumentární film vývoj potřebuje, či nikoli. Zatímco jeden zástupce skupiny 2B+ tvrdí, že dokumentární film podle knižní předlohy podporu ve fázi vývoje nevyžaduje, jelikož námět je již daný knihou samotnou. Při detailnějším pohledu na všechna díla uvedená v kinech ovšem najdeme minimálně jedno, GOTTLAND, které podporu na vývoj získalo a k ní přidalo ještě oba zbývající okruhy. O producentech tohoto typu by se navíc dalo předpokládat, že díky zkušenostem s hranými filmy jsou si vědomi důležitosti fáze vývoje.

Specifická je vývojová fáze taktéž u filmů časosběrných, kde je podle producentů možné tuto fázi minimalizovat na případné rešerše a začít rovnou točit, a tudíž přejít rovnou do fáze výroby a eventuálně podat žádost na SFK v této oblasti. Vývoj tématu totiž ukáže až samotný čas a události, které s sebou přinese.

U producenta typu 2A+ se také objevil názor, že udělat efektivní vývoj dokumentárního filmu není vůbec nic jednoduchého a málokdo to v Česku umí (podle producentů 2A+ i 2A-* v tomto vyniká dokumentarista Miroslav Janek).²⁴⁾ Za jednu z příčin byla označena také FAMU, která podle zástupce skupiny 2A+ „úplně neumí přemýšlet a naslouchat tomu, jak by bylo nejlepší dané téma zachytit a co se k němu nejlépe hodí“.²⁵⁾

Velkou roli také hraje vztah producenta s režisérem-dokumentaristou, který vyžaduje oboustrannou důvěru. Je totiž rozdíl mezi napsáním pracovního námětu pro zachycení umělecké vize a námětu, jenž musí přesvědčit případné podporovatele vznikajícího dokumentu, aby jej podpořili. Podle některých producentů (zástupců skupin 2B, 2A i 1A) je tedy velmi důležité, aby tyto dva vrcholy pomyslného tvůrčího trojúhelníku uměly najít společnou řeč a vzájemně si důvěřovaly. Svůj podíl na tom má i schopnost režiséra-dokumentaristy pracovat s dramaturgickými poznámkami, což podle rozhovorů není nic automatického. Neznamená to slepé přijímání či odmítání udílených dramaturgických rad, ale naopak dovednost rozlišit, co je pro film opravdu vhodné a co ne. Dobrý producent na toto dokáže režiséra připravit a v jeho rozhodnutích ho podporovat.

Výzva na výrobu dokumentárního filmu

SFK spolufinancoval ve sledovaném období celkem 54 filmů (61 % všech filmů uvedených v kinech) v oblasti výroby, přičemž na šesti z nich se Fond finančně podílel už ve stadiu vývoje. Jedná se o zásadní okruh, bez něhož by zřejmě nevznikla ani polovina filmů, jež byly promítány v kinech.

Filmy, které nebyly podpořeny Fondem v oblasti výroby, jsou především filmy televizní, které „přerostly“ do tvaru vhodného pro kina, případně se jedná o filmy studentské (např. VŠICHNI MAJÍ PRAVDU? KAREL FLOSS A TI DRUZÍ nebo OCELOVÉ SLZY), o jejichž uvedení do kin se významně zasadil MFDF Ji.hlava. Další skupinou Fondem nepodpořených dokumentů jsou pak díla tzv. nezávislá, tedy vzniklá bez podpory SFK i České televize: v tomto případě jde o filmy 5 PRAVIDEL, AKCEPT, BOHUMIL HRABAL: „TAKŽE SE STALO, ŽE...“, MÁNES NA VODĚ, TAJEMSTVÍ PODZEMNÍ TOVÁRNY V CHEBU a TOMORROW WILL BE BETTER.

Je to právě tato výzva, která je stěžejní pro vznik všech dokumentárních filmů, především pak pro speciální typ dokumentu časosběrného. Podle většiny dotazovaných producentů, kteří již časosběrný film dokončili, je vítána jakákoli pomoc ze strany SFK či MK ČR, jež otevírá další možnosti pro spolupráci s některou z televizních stanic. Oproti jiným typům dokumentárních filmů, které jsou například omezeny určitým časem, místem či událostí, časosběrnému dokumentu stačí i drobnější podpora v delších časových intervalech, protože za pár dalších měsíců či let se situace může vyvinout jiným směrem a dílo může (ale i nemusí) získat na atraktivnosti pro své podporovatele. Jinými slovy, u časosběrného filmu je časový úsek pro zajišťování financování mnohem širší a delší než u jiných typů dokumentů.

24) Mimo jiné režisér jednoho z neúspěšnějších dokumentárních snímků daného období — NORMÁLNÍHO AUTISTICKÉHO FILMU.

25) Rozhovor 2A+ s autorkou dne 18. dubna 2018.

Výzva na distribuci českých filmů a podporu distribučních projektů

Výsledky této výzvy se mohou zdát překvapivé. Celkem obdrželo dotaci SFK v oblasti distribuce 33 snímků, avšak jen něco málo přes dvě třetiny tvoří filmy podpořené už v oblasti výroby, resp. vývoje. Fond se tak zaměřil i na filmy, které o dotaci buď nežádaly, nebo na ni nedosáhly. V tomto případě se jedná o díla, jež vznikla původně jako televizní a potenciál pro kina projevila až v pozdější fázi výroby, nebo o díla studentská, jejichž autoři/producenti se rozhodli film do kin dotlačit za každou cenu.

Vznik tohoto dotačního okruhu bezesporu posílil distribuci dokumentárních filmů. Účelem této výzvy ale bylo podpořit především distributory, kteří se často obávali dokumentární filmy nakupovat kvůli velmi špatně odhadnutelným tržbám a návštěvnosti.²⁶⁾ Nicméně těmi, kdo se o tuto podporu začali ucházet jako první (k překvapení samotného SFK),²⁷⁾ byli sami producenti. Mezi nimi totiž ve sledovaném období panovalo přesvědčení, že jejich filmy nikdo nechce a nedokáže se jim věnovat tak, jak by bylo třeba. Důsledkem potom bylo, že se některé produkční subjekty začaly věnovat tzv. přímé distribuci²⁸⁾ a v radikálnějších případech se začaly vertikálně integrovat, tedy vytvářet si vlastní promítací prostory, aby získaly nové možnosti pro uvádění vlastních dokumentárních filmů — konkrétně se to týká snímků, které podle všech subjektů využívajících této praktiky potřebují individuální proaktivní přístup (např. speciální marketingovou kampaň či vybudování speciálního prostoru projekce), jež běžná distribuční firma není schopna. Nejvýraznějšími projekty tohoto typu jsou společnost Mimesis Jana Macoly, která si na podzim roku 2015 otevřela vlastní kino v centru Prahy (Kino Pilotů), a společnost nutprodukce, která taktéž v roce 2015 vybudovala vlastní promítací prostor v Praze-Holešovicích (Krutónpolis), kde uváděla jak filmy ze své produkce, tak i tituly hrané či animované. Čeští producenti tak poměrně rychle a pružně následovali dění v zahraničí, kde je přímá distribuce doporučována nezávislým producentům jako nejefektivnější možnost, byť velmi ekonomicky i logisticky náročná — internet překypuje různými příručkami, jak přímou distribucí na svém filmu vydělat.²⁹⁾ Přímá distribuce je taktéž podporována různými tuzemskými institucemi, které pořádají workshopy o distribuci filmů přímo pro producenty, například seminář „Jak prodat film“ organizovaný časopisem *Cinepur*, workshopy v rámci programu East Doc Platform či úžeji zaměřená Konference Fascinace věnovaná distribuci experimentálního filmu, kterou pořádá MFDF Ji.hlava.

Přímá distribuce však není u českých producentů úplnou novinkou. Mezi průkopníky této strategie lze řadit Pavla Štingla, který po roce 2000 svoje filmy sám distribuoval na DVD přes svou firmu K2. Podobně i Richard Němec vedle své produkční společnosti Ver-

26) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocní_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 13. 5. 2019].

27) Tamtéž.

28) V anglickém jazyce je užíván termín *self-distribution*. Viz Susan Margolin, Jon Reiss, *Independent Documentary Distribution in Turbulent Times*. Dostupné online: <<https://www.documentary.org/feature/independent-documentary-distribution-turbulent-times>>, [cit. 13. 5. 2019].

29) Srov. <<http://www.indiewire.com/2016/09/how-to-self-distribute-documentary-age-of-champions-christopher-rufo-keith-ochwat-1201721813/>> nebo <https://www.moviemaker.com/archives/mm_guide_2018/self-distribution-mm-guide-2018/>, [cit. 13. 5. 2019].

bascom založil v roce 2009 svoji vlastní distribuční firmu Verbascum Imago, určenou především k distribuci dokumentárních filmů.

V distribučních výzvách se zpočátku objevují jména zavedených distributorů jako Aerofilms, Artcam, Asociace českých filmových klubů, Bontonfilm (ten jako jediný výrazněji až v roce 2016) či Cinemart spíše ojediněle. Teprve až dva roky po zavedení této výzvy se jí distributoři začínají výrazněji účastnit, a to i v oblasti hraného filmu. Tento jev lze vysvětlit tím, že distributoři zkrátka nebyli zvyklí na tento typ příjmu a chvíli trvalo, než se na takovou strukturální změnu dokázali adaptovat a o podporu na distribuci požádat. Lze také říct, že se ve výzvách objevuje méně hraných filmů, než by se vzhledem k poměrům dokumentárních a hraných filmů v kinech dalo očekávat. V čem však dokumentární film exceluje, jsou výzvy pro podporu distribučních projektů, kde většinu žadatelů tvoří instituce věnující se primárně dokumentům jako IDF, Doc.Air (dnešní DAFilms), Jihlavský spolek amatérských filmařů (dnešní DOC.DREAM) nebo Člověk v tísní (Jeden svět). Teprve až za nimi jsou početné projekty zaměřené na krátký film nebo tematické soubory několika snímků. Projektové výzvy se také mimo jiné účastní i filmové festivaly jako Jeden svět či MFDF Ji.hlava s projektem Česká radost v českých kinech.

Televize vs. Státní fond kinematografie

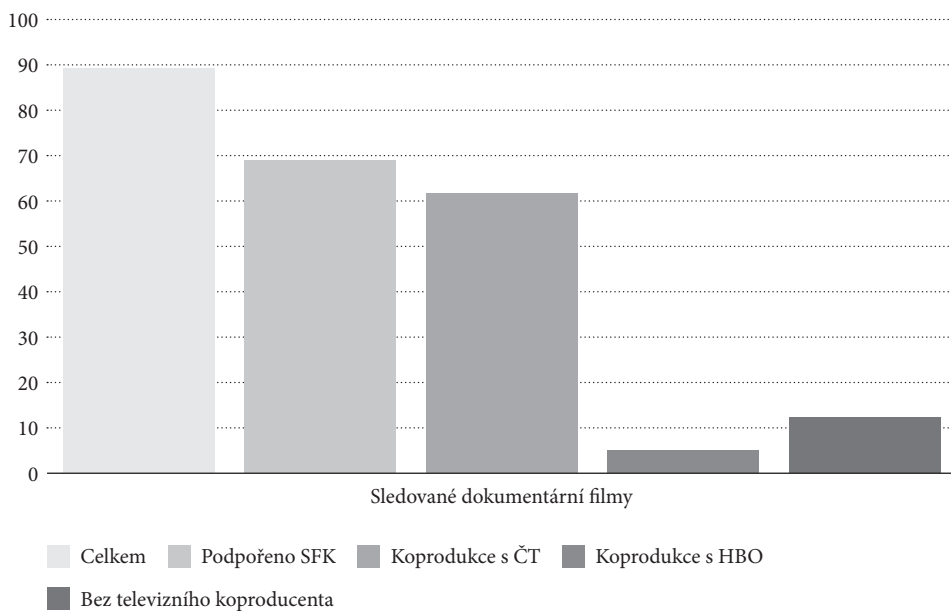
Jak již bylo řečeno, Česká televize už od 90. let platí za největšího koproducenta českých dokumentárních filmů. Přesto není vztah producentů ke koprodukcím s ČT bezvýhradně pozitivní. Graf 4 ilustruje počty dokumentárních filmů podpořených ČT, HBO Europe a SFK v letech 2012–2016.

Je patrné, že SFK a ČT společně podpořily zhruba dvě třetiny všech dokumentárních filmů, které v daném období vznikly. Na čtrnácti filmech (16 %) se podílela pouze ČT a na jedenácti filmech (12 %) pouze SFK. HBO Europe jako druhá televizní stanice, která v Česku aktivně podporuje dokumentární film, se podílela na pěti filmech (5,5 %), z nichž všechny zároveň získaly dotaci z některého dotačního okruhu SFK. Role SFK a ČT jsou však poněkud odlišné — momentálně nastavené tak, aby se spíše vzájemně doplňovaly.

Z rozhovorů s producenty až na výjimky vyplývalo, že podpora ze strany SFK a ČT je pro vznik dokumentárního filmu stěžejní. Nejčastěji pak úspěch u Státního fondu kinematografie usnadňuje vyjednávání o spolupráci s ČT, potažmo s HBO Europe. Z tvrzení většiny respondentů ze skupiny A vyplývá, že pokud ČT váhá, zda do projektu vstoupí, respektive zda vznikne „jen“ televizní film, nebo i film pro kina, tak vyčkává, jestli bude předkládaný projekt úspěšný nejdříve u SFK. Podle Přemysla Martinka a Terezy Czesany Dvořákové (oba bývalí členové Rady SFK, Czesany Dvořáková v letech 2013–2015, Martinek v letech 2015–2018) si je Fond své úlohy gatekeepera vědom. SFK se nicméně snaží vést s ČT diskuzi a najít v tomto **společnou řeč, tak aby** se případné riziko nedokončení či nedofinancování Fondem podpořeného projektu podařilo minimalizovat.³⁰⁾ Martinek však dodává, že situace se stále vyvíjí a posouvá kupředu. Kvůli naprosto odliš-

30) Jindřich Keil, My vám dáme, až vám dá Fond. Dostupné online: <<http://www.dokrevue.cz/festivalovy-blog/rocnik-2015?page=2>>, [cit. 15. 5. 2019].

Koprodukce s televizí a podpora SFK



Graf 4 — Zdroj: Statistiky SFK, Česká televize, *Filmový přehled*

ným strukturám obou institucí bude ovšem potřeba na vzájemné spolupráci ještě dlouho pracovat.³¹⁾

Ve stejném rozhovoru Martinek rovněž obhajuje pozici ČT jako hlavního producenta dokumentárních filmů, přičemž zdůrazňuje, že tato televizní stanice uskutečňuje především svoji úlohu veřejnoprávního média. Tím pádem se soustředí výhradně na své diváky a zcela logicky neklade důraz na filmy s univerzální sdělností a ambicemi uspět v zahraničí — ČT totiž neplní a ani nemůže plnit funkci distributora.³²⁾

Producenti ze skupiny 2A také zdůrazňovali, že Česká televize o podpoře rozhoduje v porovnání s Fondem pomaleji a z hlediska termínů méně předvídatelně. Zatímco u Fondu jsou termíny rozhodnutí předem dány, vyjednávání s ČT může podle respondentů trvat i rok a půl.

Koprodukce s ČT se neomezuje pouze na finanční vklad, častěji nabízí i jiné aspekty spolupráce s producenty. Podle některých respondentů ze skupin A i B je velkou devízou této instituce fakt, že je ochotná v rámci svého koproducentického vkladu poskytnout archivní materiály bez úplaty — pro mnohé se jedná o nepostradatelnou součást spolupráce s ČT. Druhým důležitým aspektem je tzv. věcné plnění, kdy ČT filmařům poskytne například natáčecí techniku či střiznu. Nicméně ne vždy se jedná o techniku, kterou daná

31) Martin Svoboda, Šest let podpory nejen dokumentárního filmu. Dostupné online: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>>, [cit. 15. 5. 2019].

32) Tamtéž.

díla potřebují, a producenti tak využijí vlastní zdroje. Věcné plnění potom samozřejmě může nabývat mnoha podob, od bezúplatného zapůjčení televizních archivů přes barterové plnění až po zajištění PR daného filmu a podobně.

Často se ve výpovědích oslovených producentů objevovalo i konstatování, že Česká televize do koprodukovaných snímků příliš nezasahuje a víceméně nechává tvůrcům volnou ruku (to samozřejmě neplatí v případě výsledné stopáže, která je ve většině případů přesně daná, pokud má být film odvysílán na některém z programů ČT).

ČT vs. HBO Europe

Vzhledem k počtům koprodukovaných filmů oběma stranami je jasné, že HBO Europe je vnímáno jako exkluzivní partner, s nímž do jednání nevstupuje každý. V počátcích pobočky HBO pro střední Evropu³³⁾ se tato televizní stanice profilovala spíše jako majoritní producent a vlastník vysílacích práv,³⁴⁾ ke koprodukcím se otevírá až o něco později. Průkopníkem ve spolupráci s touto kabelovou televizí byla společnost nutprodukce s filmy *VELKÁ NOC*, *JÁMA* a *FC ROMA*, na niž pak navázaly endorfilm, Cinema Arsenal a Evolution Films. Několik dalších firem ze skupin 2B– a 2A–* by s HBO Europe rádo spolupracovalo, přičemž významnou roli pro ně hrají osobní vztahy a snaha HBO Europe podílet se na výsledném díle dramaturgicky a producentsky výrazněji, než má ve zvyku ČT.

Určitá vyhraněnost vůči HBO jistě pramení už z podstaty samotné televize. Jedná se o nadnárodní společnost, která má po celém světě několik poboček a současně se zaměřuje i na lokální tvorbu. Tím se pro mnohé producenty otevírají možnosti, jak dostat film do zahraničí (v případě HBO Europe se pak jedná především o Slovensko, Polsko, Maďarsko, Bulharsko, Rumunsko, Moldavsko a země bývalé Jugoslávie). Je však potřeba podotknout, že zahraniční ambice nemá ani polovina sledovaných produkčních společností (mezinárodní koprodukce se jim až na výjimky, jako je skupina 2A–*, jeví jako účelová a nepřirozená, shodují se však na tom, že záleží především na tématu daného filmu).

Produkční společnosti v současné době vnímají HBO Europe jako poněkud větší autoritu než ČT, což se projevuje i v nastavení dané spolupráce. HBO Europe je často respektovaným partnerem, kterého dle slov producentů, jež s HBO Europe spolupracovali, není radno znepokojoovat či mu udávat záminku k názorovým sporům. Pro producenty se jedná o kvalitního a především prestižního partnera, který může výslednému filmu zaručit jiný druh diváka a individuálnější přístup vzhledem k poměru koprodukovaných filmů ČT a HBO Europe. V nastavení spolupráce je podle producentů se zkušeností s HBO Europe klíčové ujasnit si role tak, aby byl hlas HBO Europe při strategických rozhodnutích blízky rovnocennosti. Přístup producentů k HBO Europe lze na základě získaných odpovědí hodnotit jako velmi taktický a obezřetný, zejména v porovnání s přístupem k ČT, která se na pomyslném žebříčku prestiže nachází níže.

V čem je však ČT výjimečná, je podpora studentských filmů, především filmů studentů FAMU. Všechny tvůrčí producentské skupiny zaměřené na dokumentární tvorbu a pu-

33) Původní název pobočky zněl HBO Central Europe, v roce 2012 došlo k přejmenování na HBO Europe.

34) Hana Třeštíková, *Producent českého časosběrného dokumentárního filmu*. Magisterská diplomová práce. Praha: FAMU 2010.

blicistiku pod vedením kreativních producentů Petra Kubici, Dušana Mulíčka, Aleny Müllerové, Lenky Polákové a Martiny Šantavé dávají prostor i těmto snímkům. Mezi producenty se nejvíce mluvilo o dvojici Kubica–Müllerová, která během svého působení aktivně vybírala³⁵⁾ studentské filmy nejen z FAMU (ale nejčastěji z ní) a po důkladném rozpracování je nabízela na programových radách. Studenti tak získávali nejen možnost většího zázemí (zapůjčení natáčecí techniky, prostor, střížny a zejména již zmiňované filmové archivy), ale především další rádce a partnery na cestě za svými často debutantskými počiny.

Producent mezi institucemi

Až na jednoho producenta (2A–*), který si dokáže představit produkci dokumentárního filmu bez příspěví SFK, se všichni ostatní přiklání k tomu, že bez podpory SFK je prakticky nemožné udělat dokument s potenciálem pro kina. Sama televize na to podle dotázaných nestačí: přestože se dokumentární tvorba mimo ČT často označuje za nezávislou, ukazuje se, že je tomu úplně jinak. Čeští producenti jsou závislí na podpoře ze SFK, s čímž souvisí i nutnost udržet vlastní firmu v přívítivé rovině životaschopnosti. Všichni producenti potvrdili, že se sami neživí výhradně produkcí dokumentárních filmů, ale zároveň pracují i na jiných projektech, které nemusí bezpodmínečně souviset s audiovizuální tvorbou — například jsou členy různých komisí, pracují jako radní, vyvíjejí projekty v rámci vzdělávání či filmové distribuce nebo typicky pracují na několika projektech najednou (někdy se jedná i o pět projektů v různých fázích s různými přestávkami). Někteří producenti (1A– i 2A) však dodávali, že situace u režisérů může být v tomto jiná, a ne tak okleštěná. Dobří a spolehliví režiséři se podle producentů mohou živit pouze tvorbou dokumentárních filmů, což však vyžaduje jistou dávku sebeovládání a umírněnosti.

Vztah k divákům

Otázka, kdo je divákem či konzumentem výsledného díla, nenechává žádného z tvůrců chladným, a producenti dokumentárních filmů nejsou výjimkou. Téměř všichni oslovení zástupci však přiznávají, že je pro ně spíše než divák samotný podstatnější sdělení jejich filmu a také zda mu divák dokáže porozumět. O to důležitější je pro ně potom správně zvolená metoda zpracování daného tématu.

Produkční subjekty (ze skupiny A o něco důrazněji) jsou nastaveny tak, aby vyprodukovaly co nejlepší výsledný tvar, aby jejich film fungoval sám o sobě a dokázal sdělení předat těm, co se na něj přijdou podívat. Klíč k diváckému ohlasu, ať už v jakémkoli měřítku, tak podle většiny oslovených napříč všemi skupinami producentů spočívá právě v kvalitě výsledného filmu a kvalitě zpracování daného tématu. Cílem tak přestává být nalákat diváky do kin, nýbrž předat všem příchozím nějaké sdělení.

35) Působení Petra Kubici v České televizi skončilo na jaře 2019, proto minulý čas.

V případě, že producenti pracují na autorském dokumentu, tedy pokud je většina tvůrčích rozhodnutí s důvěrou přenechána režisérovi, pak pro ně přichází divák v úvahu až v době postprodukce — například podle producenta 2A-* vstupuje divák výrazně do hry až v době střihu. Další ze skupiny 2A+ a 1B- zase zdůrazňují, že je sice potřeba na diváka myslet, ovšem výsledný film by se konečnému divákovi neměl bezvýhradně přizpůsobovat.

U zpovídaných ze skupiny 2A-* se objevila i značná sebeuvědomělost — v tom smyslu, že se už v době vývoje vypořádají s tím, že jejich film má úzké téma a do kina na něj přijdou pouze zainteresovaní, a film navzdory tomuto omezení dokončí.

Další část produkčních subjektů ze skupiny 2B+*, které neusilují o přímou distribuci či vertikální integraci, pak detailní úvahy o přilákání diváků do kin nechává z velké části na distributorovi. Pro ně práce víceméně končí odevzdáním filmu distributorovi, jenž potom vymýšlí, jak film dále komunikovat.

Na otázku, co považují za úspěch svého filmu, většina dotazovaných odpovídala, že jsou to diváci v kinech. Návštěvnost, která je pro tyto producenty uspokojivá, se pohybuje kolem 3 000 až 5 000 diváků. Průměrná návštěvnost za sledované období je však podle statistik získaných od UFD 5 510 diváků na film, přičemž nadprůměrnou návštěvnost znamenalo celkem 21 % uvedených filmů.³⁶⁾ Z takového uvažování je vidět jednak skromnost producentů, ale také nižší ambice, které producenti dávají najevo. Zdá se, že si producenti kladou nižší cíle, než jakých je možné v českých podmínkách dosáhnout. Takové uvažování může být záměrné, aby producenti předešli případným zklamáním či ušetřili náklady na distribuci, dalším faktorem mohou být nedostatečné prostředky pro distribuci obecně. V takovém případě se dá předpokládat, že s novým systémem podpory distribuce, kterou ke konci sledovaného období začali využívat i sami distributoři, se tyto cíle mohou zvyšovat.

Distribuce

Ve sledovaném období 2012–2016 lze identifikovat dva výrazné přístupy produkčních subjektů k distribuci dokumentárního filmu: a) přímou distribuci; b) přenechání díla distributorovi. Svého distributora má minimum televizních filmů — u těch se jedná spíše o pár speciálních uvedení v kině.

Společnosti, které distribuují filmy samy za sebe, se tak stávají téměř vertikálně integrovanými (nemají vlastní kina). K takovému kroku je vedla určitá nevráživost distributorů k dokumentárním filmům, jelikož se nejedná o nijak mimořádně výdělečné odvětví — slovy jednoho z takových producentů typu 2A-*: „Nikdo to nechtěl dělat, tak jsme to začali dělat sami.“³⁷⁾ V případě těchto produkčních subjektů je nutné o distribuci uvažovat

36) Jsou to filmy *TRABANTEM DO POSLEDNÍHO DECHU*, *ZKÁZA KRÁSOU*, *STOLETÍ MIROSLAVA ZIKMUNDA*, *ŠMEJDI*, *TRABANTEM AŽ NA KONEC SVĚTA*, *CESTA VZHŮRU*, *HLEDÁ SE PREZIDENT*, *MAGICKÝ HLAS REBELKY*, *MALLORY*, *LUCIE: PŘÍBĚH JEDNÝ KAPELY*, *STÁLE SPOLU*, *VĚRA 68*, *VÁŇA*, *BRATŘÍČEK KAREL*, *NOVÝ ŽIVOT*, *NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM*, *SOUKROMÝ VESMÍR*, *OLGA*, *TAKOVĚJ BAREVNEJ VOCAS* *LETÍCÍ KOMETY*.

37) Rozhovor s autorkou ze dne 4. dubna 2018.

už v době vývoje a výroby filmu. Podle zástupců této kategorie je distribuce klíčovým faktorem oslovení diváka, doplňujícím zmiňovanou dvojici tématu a metody předání sdělení, proto je důležité zvolit správně její formu. Takových existuje bezpočet: například snímek GOTTLAND se promítal v improvizovaných pop-upových kinech, jež byla vybudována v prostorách odkazujících k tématům filmu (Letecké muzeum v Olomouci, Baťovy budovy ve Zlíně, Nákladové nádraží Žižkov atp.). Obvyklejším způsobem je pak doprovázení projekce filmu debatou s protagonisty, tvůrci nebo odborníky na zpracované téma.

Produkční subjekty, které přenechávají svá díla již zavedeným distribučním společnostem, nejčastěji spolupracují s firmou Aerofilms, která stojí za celkem 27 % uvedených filmů v kinech, včetně dvou nejnavštěvovanějších filmů sledovaného období — TRABANTEM DO POSLEDNÍHO DECHU (73 967 diváků) a ZKÁZY KRÁSOU (57 071 diváků). Z deseti nejnavštěvovanějších filmů jich celkem šest distribuovala právě firma Aerofilms, dalšími dvěma nejčastějšími distribučními společnostmi jsou Artcam (devět distribučních titulů) a Cinemart (osm distribučních titulů). Z výpovědí jednotlivých producentů se dá Aerofilms charakterizovat jako ta nejdůležitější společnost, jež připravuje distribuční strategie přímo na míru jednotlivým filmům. Dle slov jednoho z producentů typu 2A-*: „Do těch filmů jdou především srdcem“. Na druhou stranu má tato firma vyšší nároky na kvalitu dokumentárního filmu a jeho potenciál něco divákům sdělit.

Producenti, kteří s distributory spolupracují, získávají oproti vertikálně integrovaným společnostem a společností s přímou distribucí výhodu v podobě tzv. minimálních garancí (tedy finanční nevratné zálohy ještě před premiérou), se kterými lze počítat při sestavování rozpočtu. Naopak společnosti s přímou distribucí zůstávají výhradními vlastníky promítacích práv, není-li v koprodukčních smlouvách uvedeno jinak.

Kino vs. televize vs. online portály

Producenti se shodují, že uvedení jejich filmu v televizi dokáže přivést několikanásobně více diváků než distribuce v kinech. Televizní divák ovšem není pro většinu produkčních subjektů tak zajímavý, protože je pokládán za diváka neangažovaného. Často může jít o lidi, kteří jsou zvyklí televizi v danou dobu sledovat a v době vysílání dokumentárního filmu na něj narazili náhodou. Producenti si tak obecně více váží diváků v kinech, k čemuž také směřují své kroky.

Někteří si také uvědomují, že odvysílání jejich filmu v televizi dokáže generovat mnohonásobně větší dopad na veřejný diskurs skrze recenze, včetně amatérských komentářů na internetu (producenti nejčastěji zmiňovali Česko-slovenskou filmovou databázi).

Přestože dnešní doba bývá označována za dobu internetovou, producenti nijak výrazně neuvažovali o různých VOD platformách. Jen velmi málo z nich zmínilo, že jejich film je dostupný na portále DAFilms, přičemž se jednalo o producenty studentských filmů nebo subjekty, již nezvolili vhodnou distribuční strategii pro kina nebo nezískali grant na distribuci od SFK.

Filmové festivaly

Pro producenty je součástí distribuce bez výjimek i účast na filmových festivalech, kterou pokládají za vyhovující start jak pro distribuci domácí, tak i pro uvádění v zahraničí. Většinou upřednostňují prestižnější festivaly, mezi něž řadí Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, německé Berlinale, DOK Leipzig a holandský festival IDFA, který označují za ten nejdůležitější. Podíváme-li se na programy jednotlivých festivalů, lze říct, že ambice uvést svůj film na některém z nich jsou možná trochu nepřiměřené. V letech 2012–2016 byly na Berlinale uvedeny dva české dokumenty (SAMETOVÍ VRAZI [2014] a DANIELŮV SVĚT [2015]), IDFA uvedla taktéž dva snímky (SOUKROMÝ VESMÍR [2012] a STÁLE SPOLU [2014]) a zároveň dala prostor i minoritní české koprodukcí Hypermarket Filmu V PAPERSCÍCH SLUNCE (2015). Českým dokumentům dává největší prostor německé DOK Leipzig, kde se prezentovalo celkem osm filmů — SOUKROMÝ VESMÍR (2012), PEVNOST a VOJTA LAVIČKA NAHORU A DOLŮ (2013), VELKÁ NOC a OLGA (2014), NEBEZPEČNÝ SVĚT RAJKA DOLEČKA (2015) a NORMÁLNÍ AUTISTICKÝ FILM (2016), stejně jako v Holandsku zde byl uveden snímek V PAPERSCÍCH SLUNCE.

Producenti, kteří se věnují i dění mimo Evropu (tedy zástupci z typologických skupin 2B+, 2B1* a 2A–*), potom zmiňují ještě Mezinárodní filmový festival v Torontu (zejména v souvislosti s každoroční účastí sales agentů kabelové televize Netflix) a taktéž kanadskou událost HotDocs — ani na jednom z nich však žádný český dokument ve sledovaném období uveden nebyl.³⁸⁾ Pro producenty také hraje velkou roli místo, kde bude mít jejich film světovou premiéru, v případě některých zavedených jmen (například Heleny Třeštkové) je možnost světové premiéry rozhodující pro výběr festivalu.

Z českých festivalů se pak po MFF Karlovy Vary producenti nejčastěji soustředí na MFDF Ji.hlava a na další dva dokumentární festivaly Jeden svět a Academia Film Olomouc, přičemž tyto jsou považované za akce spíše lokálního charakteru a určené především tuzemským divákům. MFDF Ji.hlava rezonuje více kvůli příležitostem k networkingu a setkávání s lidmi z branže, kteří do Jihlavy pravidelně jezdí. V rozhovorech se často objevovaly pozitivní reakce na program Emerging Producers, na nějž producenti vzpomínají jen v tom nejlepší. Zdá se, že MFDF Ji.hlava tak pro producenty v porovnání s dalšími událostmi podobného charakteru představuje spíše velmi dobrou příležitost k budování sociálního kapitálu než vhodný start pro distribuci jejich filmu, mají-li ambice jej uvádět výrazně i v zahraničí. U dvou zástupců ze skupiny B se objevila také kritika, že se jedná o přílišnou „FAMU líheň“, což lze vysvětlit tím, že na FAMU vzniká nejvíce tzv. autorských dokumentárních filmů, na které se MFDF Ji.hlava zaměřuje.

Producenti, zejména ti věnující se přímé distribuci, také zdůrazňovali, že účast na jakémkoli festivalu je sice dobrá i vhodná, ale je třeba dbát na to, že takový status filmu má krátkodobou životnost — filmu údajně poslouží jen půl roku až rok.

Vzhledem k popsanému postoji producentů k mezinárodním koprodukcím, které jsou vnímány jako něco šroubovaného, neuniverzálního a nevhodného, je překvapující, jak producenti dbají na to, aby byl jejich film uveden na některém z prestižních zahraničních festivalů. Tento jev lze vysvětlit tím, že mezinárodní koprodukce vyžaduje jiný druh zapo-

38) V minulosti však byly na těchto kanadských festivalech uvedeny časosběrné dokumenty Heleny Třeštkové.

jení produkčního subjektu: v případě distribuce již není nutný vklad zahraničního partnera, který by tak podstupoval značné riziko, není-li si jistý tématem daného dokumentárního filmu. Podle jednoho z producentů ze skupiny 1B– může v tomto případě fungovat i lokální příběh globálního charakteru, například dokument o Alzheimerově nemoci, kde je sice ústřední postavou Čech, ale rozebíraná nemoc je známá celému světu. Zdá se tedy, že distribuce v zahraničí je pro producenty důležitější a v mnoha ohledech i přínosnější než pracná a často velmi komplikovaná mezinárodní koprodukce.

Závěr

Na základě analýzy produkčního prostředí lze konstatovat, že dominantní strategií producentů je věnovat se svému filmu ve fázi vývoje (byť část producentů tvrdí, že vývoj buď nedělají, nebo mu věnují podstatně méně času, podle povahy konkrétního snímku) a ve fázi výroby, k jejímuž konci však do hry vstupuje distributor a film přebírá ke komunikaci divákům. Druhou, méně frekventovanou strategií, přesto různými mechanismy podporovanou, je přímá distribuce a její intenzivnější forma vertikální integrace, kdy si produkční subjekt zřídí vlastní promítací prostor. Ukázalo se, že ani jedna ze strategií není primárně určena typem budoucího produktu. Je však možné konstatovat, že nejčastěji se strategie distributora jako dobrého partnera objevuje u čistě koprodukčních snímků a strategie přímé distribuce pak u filmů studentských.

Čeští producenti si až na výjimky uvědomují, že jsou závislí na institucích veřejné podpory, které často nadřazují spolupráci s Českou televizí, zejména proto, že v mnoha případech je kooperace s ČT nepřímou podmíněná podporou ze SFK. Na druhou stranu by producenti rádi spolupracovali s HBO Europe, přičemž jsou si vědomi možných vyšších nároků, které si tato nadnárodní společnost klade (svoji roli tu sehrávají také osobní sympatie s lidmi z HBO Europe). Oproti ČT, která se dokumentárnímu filmu věnuje podstatně více a univerzálněji, tu totiž není tolik na výběr, s jakým dramaturgem či producentem pracovat.

V rozhovorech jsem se trochu překvapivě nesetkala s žádnými náznaky toho, že by producenti své filmy přizpůsobovali požadavkům některé z podpůrných institucí. Pro producenty dokumentárního filmu je totiž tím nejdůležitějším prvkem právě téma a jeho zpracování, čemuž svoji práci uzpůsobují.

Podobně lze říct, že těžiště vztahu producentů k divákům leží rovněž především ve zpracovávaném tématu. Sami producenti jsou si vědomi, že je pro ně častokrát důležitější vytvořit svoji výpověď o daném tématu než svůj film přizpůsobovat potenciální cílové skupině.

Ambici předkládané práce není obsáhnout celou typologii producentůvých strategií — k tomu by bylo potřeba provést mnohem důkladnější a časově náročnější výzkum, zejména v oblasti rozhovorů s producenty, které by bylo vhodné rozdělit na menší tematické celky, popřípadě některé z rozhovorů zopakovat. Otevírá se tu tak prostor pro navazující práci, jejímž cílem by mohlo být obsáhnout právě producentůvých strategie i na delším časovém úseku.

Citované filmy

Adopce: konkurz na rodiče (Alice Nellis, 2014), *Akcept* (Jan Hubáček, 2015), *Bohumil Hrabal: „Takže se stalo, že...“* (Oliver Malina-Morgenstern, 2015), *Bratříček Karel* (Krystyna Krauze, 2016), *Cesta vzhůru* (David Čálek, 2015), *Danielův svět* (Veronika Lišková, 2013), *DK* (Bára Kopecká, 2012), *Dva nula* (Tomáš Bojar, 2012), *Eugéniové* (Pavel Štingl, 2014), *FC Roma* (Tomáš Bojar, Rozálie Kohoutová, 2014), *Felvidék. Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014), *Filmová lázeň* (Miroslav Janek, 2014), *Finále* (Paľo Korec, Dušan Miko, 2013), *Gottland* (Věra Čákányová, Petr Hátle, Rozálie Kohoutová, Lukáš Kokeš, Klára Tasovská, 2014), *Hledá se prezident* (Tomáš Kudrna, 2015), *Hoteliér* (Pavel Abraham, 2013), *Jáma* (Jiří Stejskal, 2014), *K oblakům vzhlížíme* (Martin Dušek, 2012), *Křížáček* (Václav Kadrnka, 2017), *Lovu zdar!* (Jaroslav Kratochvíl, 2014), *Magický hlas rebelky* (Olga Sommerová, 2014), *Mallory* (Helena Třeščíková, 2015), *Mánes na vodě* (Vladimír Škultéty, 2016), *Nebezpečný svět Rajka Dolečka* (Kristýna Bartošová, 2015), *Největší přání* (Olga Špátová, 2015), *Normální autistický film* (Miroslav Janek, 2016), *Nový život* (Adam Olha, 2015), *Olga* (Miroslav Janek, 2014), *Pevnost* (Lukáš Kokeš, Klára Tasovská, 2012), *Pirátské síť* (David Čálek, 2014), *Plán* (Benjamin Tuček, 2013), *Sametový teroristé* (Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavel Pekarčík, 2014), *Show!* (Bohdan Bláhovec, 2013), *Soukromý vesmír* (Helena Třeščíková, 2014), *Stále spolu* (Eva Tomanová, 2015), *Století Miroslava Zikmunda* (Petr Horký, 2016), *Šmejdi* (Silvie Dymáková, 2013), *Tajemství podzemní továrny v Chebu* (Miloš Pilař, Jana Pilařová, 2013), *Takovej barevnej vocas letící komety* (Václav Kučera, 2014), *Tomorrow Will Be Better* (Martin Přívratský, 2016), *Trabantem až na konec světa* (Dan Přibáň, 2014), *Trabantem do posledního dechu* (Dan Přibáň, 2016), *Velká noc* (Petr Hátle, 2013), *Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí* (Helena Všečeková, 2016), *Zkáza krásou* (Helena Třeščíková, Jakub Hejna, 2016), *Ztracen 45* (Josef Cisařovský, 2013), *Zuzana Michnová — jsem slavná tak akorát* (Jitka Němcová, 2015).

Jitka Lanšperková je doktorandkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU v Brně. Několik let působila jako editorka žurnálu pro dokumentární film *dok.revue* (2015–2019) a editorka *Klauzurní knihy FAMU* (2016–2018). Spolupracuje také na filmových festivalech pro děti a mládež Start Film a Juniorfest. (Adresa: jitka.lansperkova@gmail.com).

SUMMARY

The Beginning of a New Era

Creating a Stable Background of Documentary Production for Cinemas in the Czech Republic

Jitka Lanšperková

This text focuses on the results of a study of production strategies of documentary films shown in cinemas in Czech Republic from 2012 to the 2016. The year 2012 is determined as the beginning of the monitored period because at that time the new Czech Film Fund was established; therefore, the state support of film industry was finally stabilized.

The analysis revolves around the relationships Czech production companies and producers have with all the (mostly public) institutions dedicated to documentary production, such as Czech Film Fund, Czech Television, and HBO Europe. For this purpose, a method based on semi-structured interviews with producers, economic/industrial analysis, and contextual analysis of documents dealing with the production process of Czech documentary films was applied.

Based on the analysis, it is possible to declare that Czech producers are dependent on the Czech Film Fund — only one of the producers could imagine how to make a film without its support. HBO Europe is perceived as a more respected partner for coproduction than the Czech Television and all the producers are aware of possible higher demands related with the cooperation with HBO Europe. Crucially, the producers realize that the most important thing is the film's subject matter, and therefore they do not adjust it to the requirements of the respective institutions, or even to potential spectators.

klíčová slova: dokumentární film, produkční analýza, produkční strategie dokumentárního filmu, Státní fond kinematografie

key words: documentary film, production analysis, production strategy of documentary film, The Czech Film Fund