

k jejich optimálnímu řešení, po dnešní dny však leží v hlubokém podloží společenské debaty a jakýkoliv zdánlivý konsenzus je stále velmi křehký. Coby přesvědčivý doklad je možné citovat otevřenou a veřejně traktovanou polemiku vydavatele a publicisty Františka Mikše s Václavem Klausem a zástupci jeho institutu z roku 2015. František Mikš, v jiných ideových záležitostech zastávající ekonomického liberalismu i politických postojů a postupů Václava Klause, podobně jako i další autoři speciálně vydaného čísla kulturně-politického magazínu *Kontexty*,³⁸ s jistou lítostí shrnuje nedokonalosti zdejšího přístupu ke kulturní politice, které jsou dle něj i nadále patrné ve vládních dokumentech, jimž chybí patřičné zacílení a strategická systematičnost.³⁹ Na tento povzdech reaguje skupina s Václavem Klausem v čele s příznačnou radikální razancí, jakou známe z Klausových principiálních a neústupných vyjádření. Ostatně pojem kulturní politika je jím shledáván coby arbitrání: „Je to stále stejná polemika, přetrvávající po celé čtvrtstoletí, které uplynulo od pádu komunismu. I osoby a obsazení se moc nemění. Ve své podstatě to však není debata o kulturní politice. Je to debata o celém našem polistopadovém vývoji. Je to spor o naše 90. léta, je to spor o pojetí svobody, liberalismu, parlamentní demokracie a v neposlední řadě i tržní ekonomiky.“⁴⁰

Byť autoři v textu napadají Mikšovo tvrzení, že za Klausových vlád bylo strategické uchopení kulturní politiky upozaděno či přímo vyloučeno z priorit, v kontradikci se sugestivně dotazují a zároveň opětovně svůj postoj odhalují: „Ptáme se, komu tyto věci chybějí? Kdo pocituje deficit plánování kulturní politiky? Kde se vůbec tento termín v našem kontextu vzal? Opravdu je deficit tohoto typu tématem naší doby? Vadí nám příliš malé množství papíru popsaného frázemi o kulturnosti či o nutné kultivaci těch druhých za jejich vlastní peníze?“⁴¹ Vzápětí replikou na Mikšův text útočí na privilegovanost aktérů kulturního pole a jejich snahu o prominentní postavení a udržení moci i benefitů: „Je to debata i o tom, zda stačí sama svoboda, zda stačí otevření prostoru pro tvůrčí aktivitu lidí v jakékoli oblasti lidského konání (při vytvoření základního rámce pravidel tohoto konání), nebo zda svoboda v oblasti kultury potřebuje i to, aby byli její aktivní protagonisté hýčkáni a ‚pěstováni‘ a aby byly z veřejných zdrojů – přednostně před jinými lidskými potřebami – uspokojovány nároky těch,

38 *Kontexty* 4/2015.

39 Mikš, František, ed., 2015. *Kulturní politika a její evropská a česká dilemata*. Praha: Institut umění, Barrister & Principal.

40 Václav Klaus, 2015. *Ladislav Ják, Václav Klaus, Jiří Weigl: Polemika o kulturní politice – je to spor o kulturu nebo o peníze daňových poplatníků?* [online]. Praha, 26. 9. 2015. [cit. 2. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.klaus.cz/clanky/3806>

41 *ibid.*

kteří mají pocit, že uctívání a odměňování být mají, i když to někteří jiní, méně ‚kreativní a kulturně kompetentní‘ dostatečně nechápou.“⁴² Na jiném místě pak autoři spekulují, že kultury je spíše nadbytek než nedostatek a že snahu o její podporu a produkci vyvíjejí spíše sami tvůrci a další zainteresovaní a profitující.

Dle textu se liberální koncept zhroutil, není dostatečně reprezentován a politický mainstream přebírá neblahé vzory ze západní Evropy a zavádí nové formy regulatorního chování. Opět jsou ožívovány základní termíny *private choice* (soukromá volba), *public choice* (veřejná volba) a *public good* (veřejný statek). Tím je dle kolektivu kolem Václava Klause bez větších pochyb státní financování „minulé, historii prověřené kultury a provoz národních kulturních institucí“⁴³ typu Národního divadla či Národní galerie, které mohou být zahrnuty do explicitního rozpočtového rámce. U takzvané živé kultury je pak rozhodování složité či nemožné a jakékoliv přenesení zodpovědnosti na nepolitické rozhodovací orgány vede k popření základních mechanismů a ideje demokracie.

Celý (sice dílčí, ale obecně platný) spor je zde přiblížen jednak proto, aby doložil stálou přítomnost základní otázky po relevanci veřejných statků a právo na jejich extendující definici; stejně tak napovídají mnohé argumenty vznesené „koalici“ Institutu Václava Klause leccos o nejisté stabilitě systému a jeho kolísající politické podpoře, což je součástí problému do dnešních dní. A v neposlední řadě dokresluje dění v mezidobí mezi popisovaným rokem 1996 a současností, kdy byl Václav Klaus, byť v jiných rolích, zásadním hráčem na politickém kolbišti určujícím kulturní politiku státu i paradigma vnímání kreativní tvorby a jejího společenského statusu.

S tímto ideovým podložím, v centru takového milieu docházelo po roce 1989 k transformaci prakticky veškeré, čtyřicet let ustavované kulturní infrastruktury i způsobů jejího užití jak ze strany tvůrců, producentů, tak konzumentů.

Kinematografie po Listopadu

Vraťme se ovšem do roku 1989, jehož události a následné transformační procesy měly vést ke změnám v systému státem monopolizované kinematografie, tedy ke změnám, jejichž rozsah a následky snesou srovnání jen s opačným procesem z roku 1945, kdy byla kompletně se vším rozsáhlým zázemím znárodněna.

Vedle (do značné míry zdevastovaného) památkového dědictví byla kinematografie snad nejohroženější kulturní oblastí. Stačí připomenout několik

42 *ibid.*

43 *ibid.*

atributů, které se k jejímu potenciálu vážou, a rizik, jejichž eliminace je prakticky nezbytná k udržení její národní větve:

- 1) potřeba rozsáhlého materiálně-technického aparátu (ateliéry, technika, laboratoře),
- 2) nutnost profesionálního personálního zázemí (vysoce specializované profese s potřebou tréninku a praxe),
- 3) závislost na komplexní kinematografické a mediální síti (distribuce obsahů),
- 4) vysoká cena produktu,
- 5) enormní ohrožení vysokorozpočtovými filmy (nejen) amerických studií,
- 6) z jazykových i kulturních důvodů bariéra hranic malého státu,
- 7) kompetitivnost mezi jednotlivými státy s dotovanou produkcí,
- 8) permanentní proměna technologií a modernizační trendy v oboru,
- 9) produkční proces s několikaletou časovou náročností,
- 10) vysoká míra centralizace oboru a v rámci malého státu neefektivní možnost diseminace produkcí do regionu s podporou municipalit (s výjimkou festivalů),
- 11) vzhledem k nemožnosti standardizace produktu vysoká míra investičního rizika,
- 12) rozvoj alternativních audiovizuálních forem, obsahů a distribuce (nástup satelitních a kabelových televizí, příchod internetu).

Vývoji filmového průmyslu před rokem 1989 a jeho legislativně-institucionálnímu zabezpečení se dostatečně věnovali mimo jiné Ivan Klimeš⁴⁴ a Petr Szczepanik,⁴⁵ proto si vystačíme s několika málo větami: regulativní a podpůrná role státu byla v Československu zavedena (přes všechny mýty o tržní soběstačnosti) již se vzmahající se kinematografií 10. a 20. let, byť byla koncepce měněna a upravována (základní roli hrálo zavedení kontingentního a později registračního systému), a byla doplněna grantovými schémata (pod rozhodovacím dohledem Filmového poradního sboru) či podporou konkrétních filmových projektů s prostátním posláním. Cílem bylo uchránit tuzemskou produkci před zahraniční konkurencí, ale rovněž podpořit vznik kulturně hodnotných děl s uměleckým a osvětovým působením.

Během protektorátu pak byly filmovým produkcím umožněny výhodné půjčky a zároveň se v nově centralizovaném systému udržovaly rysy registrační politiky zajišťující z obchodování se zahraničními filmy dotování domácí výroby.

44 Klimeš, Ivan: Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

45 Szczepanik 2016.

Zásadním přelomem byl poválečný dekret prezidenta Beneše o zestátnění kinematografie ze srpna 1945. Ten, připravován na základě podkladů filmařů a mnohých intelektuálů s vidinou kultivace a finanční soběstačnosti kinematografického komplexu, prakticky zcela vyloučil jakékoliv soukromé podnikání v oblasti. Ve vysoce centralizovaném systému pak po roce 1948 dominovaly schvalovací a cenzurní mechanismy a pouze se částečně měnily kompetence jednotlivých dramaturgických a produkčních jednotek. Tento stav trval fakticky do roku 1989, a to jen s minimálními neoficiálními výjimkami z druhé poloviny 80. let.⁴⁶

V této práci již bylo zmíněno, že se v letech a měsících těsně před pádem režimu uvažovalo o rozvolnění pravidel v některých oblastech československé kultury, u filmu tomu nebylo jinak.

Pracovní skupina ustavená v červnu roku 1987, jíž předsedal Otakar Vávra, si dala za cíl „zpracovat první verzi modelu řízení uspořádání a organizace filmové tvorby v podmínkách přestavby hospodářského mechanismu ČSSR dle zásad předsednictva ÚV KSČ a vlády ČSSR“. Výsledkem, dle zápisů rozsáhlých a podrobných, diskuzí je pak návrh, jenž složitě dovozujeme z alibistických konstatování o akceptování podřízenosti stávajícím ideovým a centralistickým normám a jenž v podstatě požaduje zesílení autonomie tvůrčích skupin ústící až v chozrasčotní uspořádání, tedy včetně hmotné a mzdové zainteresovanosti tvůrců.

V letech 1988–1989 pak došlo, mimo jiné i díky stimulům tzv. přestavby, k pnutí mezi jednotlivými zástupci komunistické kulturní politiky.

Podle Pavla Strnada „díky všem těmto změnám se kinematografie definitivně vymanila z vlivu ministerstva kultury a tím i kulturního odboru ÚV KSČ, řízeného nechvalně známým Miroslavem Müllerem. Snaha ÚV KSČ získat zpět moc nad kinematografií přerostla v otevřený konflikt mezi Puršem a Müllerem, v jehož pozadí byl spor Jakešovy a Štrougalovy stranické frakce.“ (Strnad 2000, s. 14)

Proces rozvolnění a možné decentralizace, k němuž se ještě několikrát svolávala expertní jednání, byl nicméně přerušen listopadem 1989, posléze byly vypracované materiály shledány již jako prakticky nepoužitelné.⁴⁷

V danou chvíli tak i nadále zůstávala kinematografie centralizovaná ve výrobní hospodářské jednotce Československý státní film řízené Ústředním ředitelstvím československého filmu, a to s následujícími dílčími hospodářskými

46 Viz filmy Pavučina, Něco z Alenky či amatérské filmy. Pavučina [film]. Režie Zdenek Zaoral. Československo, 1986. Něco z Alenky [film]. Režie Jan Švankmajer. Československo, 1988.

47 Protokoly z jednání Filmové sekce SČDU – ČSF z prosince 1987 a sborník materiálů FS SČDU k přestavbě podmínek procesu filmové tvorby. Soukromý archiv Pavla Strnada.

podniky: Filmové studio Barrandov, Filmové laboratoře Barrandov, Filmový průmysl, Krátký film Praha, Filmové studio Gottwaldov, Ústřední půjčovna filmů, Československý filmexport a Československý filmový ústav.

Infrastrukturu pak doplňovala hustá síť kin v majetku národních výborů. Byť je velmi složité dopočítat reálné náklady a výdaje celého kinematografického hospodaření, podle oficiálních čísel byl systém stabilní až výdělečný.

Jak popisuje Strnad, měl systém v uzavřené a dirigisticky pojeté ekonomice relativně specifický status s větší mírou vlastního rozhodování, v jeho hospodaření ročně cirkulovalo kolem miliardy československých korun a jeho ústřední „pokladnou“, kde se scházely výdělky jednotlivých pozitivně hospodařících podniků, byl Filmový fond, odkud byly alokovány finance na přípravu a výrobu dalších plánovaných filmových děl. (Strnad 2000, s. 16)

Přes všechny výtky k úrovni filmů i kinematografii coby podpůrnému mocenskému nástroji komunistického režimu je zapotřebí konstatovat, že se jeho „studiová“ podoba osvědčila a saturovala skutečně řadu jinak ohrožených činností a typů produkcí, jakými byly kupříkladu stovky krátkých filmů ročně (animované, dokumentární, populárně vědecké). Systém rovněž zprůchodňoval propagaci národní kinematografie navenek i poměrně plynulý zahraniční obchod, byť zaměřený prioritně na politicky spřátelené země.

Coby neodmyslitelné dědictví z doby „zlatých časů“ zdejší kinematografické produkce zůstávala součástí infrastruktury filmová studia na Barrandově patřící v době výstavby k evropské špičce, koncem 80. let stále pak k obstojně vybaveným ateliérům, stejně jako baťovské ateliéry v gottwaldovském Kudlově. Československý filmový průmysl ročně uváděl do distribuce kolem 40 až 45 filmů. Připočteme-li řadu menších studií se solidní historií a pověstí pod hlavičkou Krátkého filmu, dostaneme rozlehlý, vysoce rozrůzněný a funkční produkční komplex s hlubokými kořeny a tradicí a stále ještě dobrou mezinárodní reputací. Kinofikace ČSSR přitom patřila k jedné z nejlepších na světě, závěrem roku 1989 bylo evidováno až 2127 kin, z čehož bylo 32 kinokaváren, 80 kin zaměřených na video a 152 letních kin, s roční návštěvností 52 milionů diváků.⁴⁸

V souboji o toto dědictví a o budoucí podobu uspořádání kinematografie, její funkci i o vliv transponovaný určitými schémata mělo usilovat hned několik skupin s rozdílnou životní i profesní zkušeností a s diametrálně rozdílnými představami. Velmi silná a početná skupina aktérů se rekrutovala

ze stávajících zaměstnanců Československého státního filmu, Československé televize i FAMU a byla skutečnými oporami předešlého režimu. Nicméně velmi malé množství osobností na těchto ideových pozicích zůstávalo, ideologický vliv či směřování se rozptýlilo a zavládl pragmatismus ponoukající buďto k „převlečení kabátu“ a vyvíjení aktivity v politickém či podnikatelském slova smyslu, či alespoň k tichému splynutí s davem a snaze o udržení pozic s odůvodněním profesní nezastupitelností. Věkově byla tato skupina velmi rozrůzněná, od členů komunistické strany blízko důchodovému věku přes aktivní padesátníky, jež vynesla normalizace, až po mladé kariéristy. Největší dynamiku a sílu však měla část, kterou kariéerně zajistila normalizace, aniž by za jejími členy dříve či později stálo zásadní dílo.

Vůči této skupině se přirozeně vymezovala komunita, jejíž část byla v obdobném věkovém složení, která však změnu poměrů uvítala a která byla spojena s lidmi aktivními v roce 1968, těmi, kdo sympatizovali s pražským jarem a v oboru se udrželi jen na základě ústupků, případně byli z oboru vytlačeni anebo jim byla znemožněna smysluplná tvůrčí realizace. Tato komunita se začala okamžitě po Listopadu aktivizovat kolem znovuobnoveného FITES a stala se hybnou silou ve formulacích požadavků filmové sféry i při relevantních vyjednáváních s institucemi státu.⁴⁹ Politicky byli zástupci této sociální vrstvy nejednotní, část preferovala cestu socialismu s lidskou tváří, část byla vysloveně pravicově či přímo antisocialisticky založená, jiní měli v DNA apriorní rebelii. Zapotřebí je připomenout, že řada členů této skupiny zažila skutečné existenční ohrožení a nouzi, jiní pocítili vyhocené formy cenzury, někteří byli poznamenáni politickými procesy 50. let. Tato část odborné obce se markantním způsobem podílela na realizaci politického zvratu buďto v roli kulturních veličin a osobností s kreditem disidentských hrdinů či populárních osobností, nebo jako podporovatelé studentů a strůjci dílčích aktivit v rámci svého okolí.

Třetí, nejkonzistentnější skupinou, pak byli studenti či čerství absolventi uměleckých škol, členové nezávislých uměleckých sdružení či iniciativ, kteří měli s kinematografií profesní zkušenost či alespoň spojení silnou personální vazbou, zároveň však již plně reflektovali zahraniční filmové vzory.

Čtvrtým, nejméně početným, nicméně vlivným uskupením individualit spíše než jakkoliv spojitou skupinou byli filmaři a herci vracející se načas či plně z emigrace, mnozí se světovým renomé, jiní alespoň s vzácnou a většinou v místních poměrech obdivovanou, mezinárodní zkušeností.⁵⁰ (Voráč 2004)

49 Například Ladislav Helge, Jiří Krejčík, Věra Chytilová, Jiří Křižan, Zdeněk Sirový a další.

50 Miloš Forman, Jan Němec, Vojtěch Jasný či Jiří Weiss.

48 Český statistický úřad. *Kina* [online]. [cit. 3. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/20534648/a-331711a3.pdf/6c20ddce-beea-4839-992f-2adadbde45a4?version=1.0>. Statistika a svědectví se nicméně rozcházejí, Aleš Danielis (Danielis 2007) uvádí pouze 1326 klasických kamenných kin.

Ozvuky minulosti

K identifikaci rozdílných a protichůdných zájmů, jejichž diferenciaci s týdny a měsíci po převratu a společném nadšení rostla, postačí několik citací jednotlivých aktérů, které zároveň definují tehdejší stav a pojmenovávají řadu nerealistických předpokladů. Zatímco jeden z nejpulárnějších herců 80. let a zároveň v listopadovém období politický aktivista Jiří Bartoška přiznává v dokumentárním konvolutu *Rozmarná léta*⁵¹ s jistou nadsázkou mimo jiné i utilitární motivace: „Samozřejmě že jsme si všichni mysleli, že budeme brát milionové honoráře, nikdo nepočítal s tím, že ten trh je takovej, jaký je, a že ten biják na sebe musí vydělat,“⁵² Věra Chytilová tamtéž sděluje, jak politicky nepředvídatelná byla značná část populace i odborné obce: „My jsme si mysleli, že konečně bude změna, že konečně budeme svobodní, ale netušili jsme, že se řítíme do té kapitalistické doby, kdy taky nebudou na to prachy a kdy kapitalisté budou mít různý názor na to, co chtějí a co chce divák.“⁵³

Na naprostou mentální nepřípravenost filmařů setkat se s reálným kapitalismem a jeho úskalími opakovaně upozorňuje Peter Hames, jenž ze svého britského zázemí sledoval bezradnost a chybný odhad zdejší kulturní obce s obzvláště vědoucím pochopením.⁵⁴

Pochylé vyhodnocení se týkalo rovněž tvůrčího potenciálu, který měl držet v kinematografii devastované ideologickým diktátem, cenzurou a monopolizací. Symbolickým vyjádřením nepatřičného optimismu je věta Ondřeje Trojana, producenta a režiséra, nedílně spojeného s velmi aktivním kolektivem kolem divadla Sklep a přidruženými divadelními aktivitami. Ten po letech vzpomínal, že „scénáře v šuplíku byly mantrou, která se ukázala, že neplatí“⁵⁵

Jestli v obecném povědomí existovala představa o funkční národní kinematografii, byla bezesporu zcela odvislá od české nové vlny. Žádné jiné hnutí ani období nebylo a není tak nepřehlednou studnicí iluzí jako tvarově i žánrově rozrůzněná, společensky angažovaná a přitom často divácky vděčná tvorba

51 *Rozmarná léta českého filmu*, 1. díl. 1989/1990 [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize, 2010.

52 ibid.

53 ibid.

54 V knize *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989* Hames (Portuges, Hames 2013, s. 63) upozorňuje, že si málokdo v českém filmařském prostředí dokázal představit tržní fungování kinematografie a že se většina filmařského pole bláhově domnívala, že nové podmínky přinesou nejen svobodu, ale rovněž návrat zázemí 60. let.

55 *Rozmarná léta českého filmu*, 1. díl. 1989/1990 [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize.

takzvané zlaté éry šedesátých let. Tento vzor se stal dvojsečným a v mnoha ohledech zrádným argumentem, jenž zastíral výhled na proměňující se společenskou realitu, nově se vytvářející strukturu státu a na vnější vlivy, s jakými doposud nebylo nutné se konfrontovat.

Celé následující období bylo formováno iluzemi či naopak vytěsněním nežádoucích historických zkušeností a vytvářením představ o možnosti plnohodnotně navazovat po dvaceti letech na novovlnnou kinematografii i na dřívější umělecké trendy. K nerealistickému sentimentu a k potlačení faktů přispěly především následující aspekty vycházející z interpretace dějin národní kinematografie.

- Pod vlivem historiografických výkladů uplynulých desetiletí byly idealizovány a zesilovány takové rysy prvorepublikové kinematografie, které se nabízely k interpretaci coby umělecky progresivní a úspěšné, a zapominány byly mainstreamové a většinové trendy. Vyzdvihován byl sám fakt raného rozvoje národní kinematografie bez zohlednění jeho multinárodní koexistence v rámci Rakouska-Uherska, poetická linie a kameramanská škola byly shledávány nosnějšími než divácky vděčná komediální či melodramatická tvorba.
- Selektivní potlačení faktu, že prakticky ve všech údobích (nejen) české kinematografie divácky vítězily žánrové filmy nad produkcí, kterou bychom dnes nazvali artovou a která byla po roce 1989 fedrována jako stěžejní dědictví 60. let. Byl to právě žánrový film, jenž umožňoval financování méně navštěvované, umělecky ambiciózní kinematografické větve. Nejinak tomu bylo i v období tzv. nové vlny.
- Centralizovaný komplex filmové produkce před rokem 1989 vytvářel podmínky pro plynulou výrobu a permanentní oběh profesionálů v produkčním cyklu a blížil se tak velkým studiovým systémům. Odstupem od státního monopolu nutně muselo dojít k roztržštění této praxe.
- Vytěsněna byla i skutečnost, že socialistická kinematografie posilovala svá divácká odbytí díky restriktivnímu systému dovozu/vývozu filmů a byla chráněna před masivní konkurencí západní proveniencí, kdy se do distribuce dostávalo pouze zhruba 30 % filmů z nesocialistických zemí, a to ještě po cenzurním prověření a selekci. Otevřením hranic a filmového trhu bylo nutné se s velkorozpočtovou a divácky atraktivní produkcí otevřeně utkat o zájem publika. Stejný axiom se týkal i dosavadního vývozu filmů do zemí socialistického bloku.
- Pozapomenuta byla zkušenost konce 60. let, kdy s sebou liberální uvolnění neslo pokles zájmu o náročnou kulturní produkci. Tento trend, umožněný

novými možnostmi volnočasového využití, bylo možné očekávat i s nástupem let devadesátých.

- Zájem o českou kinematografii v 60. letech byl do značné míry dán rovněž mimoestetickými faktory, především pak společenskou angažovaností filmů či alespoň možností jejich politické interpretace coby děl vyslovujících se vůči parciálním dobovým politickým problémům. S tímto způsobem diváckého vnímání nebylo možné nadále počítat, jak se ukázalo již v období tzv. pražského jara, kdy roli reflexe politické reality přebírala svobodná publicistika.
- Během postupujících 80. let umožnilo několik žánrových snímků nahlédnout dominantní divácký vkus, který byl ovlivněný dlouhodobým odříkáním takových postupů, témat a motivů, které byly cenzurou nejvíce potírány. K těm patřily kupříkladu erotika a násilí. Vysoká popularita takto zaměřené kinematografie se vzápětí potvrdila.
- Vazby mladšího publika, které tvoří podstatnou část návštěvnosti, na generaci 60. let byly zpřetrhány a k nalezení kontinuity nebyla dostupná žádná spolehlivá metoda.
- Trendy světové kinematografie, i té art-housové, se za dvacet let vývoje markantně proměnily a mezinárodní scénu ovládla podstatně jiná estetika i principy vyprávění, než jakými žila československá kinematografie 60. let.
- Ve všestranně nivelizované společnosti přednormalizační éry bylo možné komunikovat s publikem na základě bazálního rámce, jenž byl do jisté míry univerzální. Tato interpretační shoda a vkusová unifikace však v pluralitní společnosti s ryze individuálními preferencemi pozbyla na funkčnosti.
- Pohled na umělce, autora, jenž má být svědomím národa a jedním ze středobodů společenského života, dostával pod vahou nového životního stylu a změny hodnotové orientace první trhliny. Řečeno s A. J. Liehmem: „Zmizela samozřejmě motivující představa, že filmem či uměním lze měnit svět nebo aspoň ovlivnit skutečnost.“ (Buchar 2001, s. 11)
- Kinematografická tvorba je velmi komplexní systém s mnoha tvůrčími vklady a jejich nutnou synchronizací. Profesionální zázemí a personální zajištění vyžaduje velkou míru technické a řemeslné znalosti i rutiny. Ta byla ve studiovém systému centralizované kinematografie zajištěna cyklickým vytěžováním kádrů i metodami stálého profesního růstu a možnostmi proškolení, a to v segmentu hraného, dokumentárního i animovaného filmu. Ani tyto možnosti nebyly pro následující období nijak garantovány.
- S rozvíjejícím se trhem s videorekordéry a kazetami (často pirátsky kopírovanými) docházelo již během 80. let k proměně diváckého chování směrem

k snadné dosažitelnosti díla a transformoval se i status kinematografie bezprostředně svázané s místem projekce. Tento typ neoficiální distribuce dominantně obsahoval exploatační tvorbu a vyhraněné žánrové snímky, čímž bylo vytvořeno předpolí pro divácké preference po roce 1989.

- Doposud byla národní kinematografie ušetřena konkurence soukromých televizních stanic s globálním obsahem, jejichž éra se rozbíhala v 80. letech.

Jmenované aspekty znemožňovaly plnohodnotně pokračovat v kdysi úspěšné cestě, která měla pro svůj vznik i vývoj mimořádné podmínky, a to i v historickém srovnání, které si koncem 80. a začátkem 90. let byl málokdo ochoten připouštět. Československá kinematografie těžila z kombinace prvorepublikového dědictví v podobě ateliérů i profesní zkušenosti a státem garantovaného systému s rysy velkého studia s veškerou doprovodnou infrastrukturou. Přes všechny schvalovací procedury a cenzurní zásahy navíc dávala vzniknout snímkům, které se svým poselstvím dostávaly s vládnoucí garniturou na hranu kontroverze, čímž se ještě zvyšovala jejich atraktivita jak na domácím, tak na mezinárodním poli.

Lapidárně, i když s jistou licencí, tyto mizející výdobytky shrnul Antonín Máša: „Nikdo vlastně nezažil v takové míře, co jsme my poznali v šedesátých letech. Socialismus tak trochu jako by ochabl, ideologická kontrola polevila, ne úplně, ale i to stačilo, aby se vytvořil prostor pro víceméně svobodné vyjadřování. Ale přitom vůbec nebyly starosti, kdo to zaplatí, protože všechno platil stát. Pokud byl schválen scénář, finanční problémy neexistovaly.“ (Buchar 2001, s. 18)

Neustálými odkazy, připodobněními a kanonizací nové vlny jsou přitom poznamenány celé následující dekády. Nová vlna tak nebyla jen nezpochybnitelným inspiračním zřídlem a uměleckou metou, ale i zdrojem mnohých nedorozumění a hořkosti z nenaplněných snů. Lpění na jejich nedostižných kvalitách se stalo syndromem, jenž byl verbalizován v oblasti kulturní politiky, v tvůrčích kruzích, na akademické úrovni i na stránkách oborových periodik.⁵⁶

Důvodem, proč na tento soubor motivů klást důraz, je s novou vlnou související a přitom dostatečně vyvrácená idea její autonomie. Kinematografii

56 Velmi zajímavě dvojsečný odkaz nové vlny pojednává Peter Hames, jenž v kapitole knižního konvolutu *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989* mluví o stínu nové vlny (Hames, Peter, 2013. *The Shadow of The Czech New Wave*. In: Portuges, C., Hames, P., eds. *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Philadelphia, Temple University Press, s. 46.). Podle Hamese, který tuzemské dění sleduje z dostatečného odstupů a je schopný rozeznávat jasnější kontury než insideři účastní na problémech, se prakticky nikdo z tvůrců 60. let v nových podmínkách nedokázal vzepnout k někdejšímu uměleckým výkonům a fenomén nové vlny se stal svým způsobem brzdou a archivní výtčikou.

60. let byly politickým zadáním vytyčeny mantinely fungování přinášející i při všech sporech benefity celému socialistickému zřízení a jeho hospodářství; film spoluvytvářel i mezinárodní kulturní kredit, jímž se zdejší společenský systém legitimizoval.

Dobové deficity

K prvnímu rozkolu mezi kinematografickým kulturním polem a transformující se společností reprezentovanou čerstvými reformními politickými silami došlo velmi záhy po listopadových událostech. „Bezprostředně po 17. listopadu 1989 řešili filmaři především personální záležitosti dosavadní kinematografické struktury, ale bylo zřejmé, že základní otázky existence českého filmu přijdou brzy na pořad dne. Model znárodněné kinematografie se jevil jako neudržitelný a přežitý, na druhé straně si ale filmoví tvůrci uvědomovali, že tvrdé tržní podmínky mohou domácí filmovou výrobu téměř zlikvidovat“, popisuje počáteční situaci Andrej Halada. (Halada 1997, s. 17) Připomíná rovněž, že už prvotní vyjednávání s politickou mocí ze strany prozatím neformálně, pouze občansky organizovaných filmařů dopadlo až nepochopitelnou roztržkou mezi lidmi, u nichž bychom zvenčí očekávali společné porozumění.

Pověstná **suplika**,⁵⁷ směřovaná přímo na Pražský hrad nově zvolenému prezidentovi Havlovi, podepsaná za Občanské fórum tvůrčími pracovníky FS Barrandov Hynkem Bočanem, Jaromilem Jirešem, Dušanem Kleinem, Zdeňkem Svěrákem a Václavem Šaškem, měla být decentním připomenutím výlučnosti kinematografie a zároveň prosbou o záštitu, podporu a prioritní řešení.⁵⁸

Autoři zjevně spoléhali na Havlovu blízkost s filmem a plédovali za urychlené řešení prostřednictvím zákona o kinematografii: „**Jakkoli vítáme ozdravení našeho hospodářství přechodem k tržním vztahům, máme oprávněné obavy, že jejich neuvážená aplikace na kinematografii zasáhne původní českou filmovou tvorbu tragicky. Ne všichni ekonomové si totiž uvědomují, že film není jen zbožím, ale především kulturním statkem, a že filmová studia nejsou pouhými továrnami, ale také kulturními institucemi.**“⁵⁹ Následující odkaz na novou vlnu je pak vějičkou, nicméně i ta dokazuje, jaký status byl od kinematografie očekáván a jakého se značná část kulturní veřejnosti dovolávala: „Tvorba šedesátých

57 Louc.cz. *Causa Barrandov – dobové dokumenty* [online]. [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/marhoul.html#dop1>

58 O společenské závažnosti i prestiži této sféry filmařského pole svědčí mimo jiné fakt, že Zdeňk Svěrák četl dopis v programu Československé televize.

59 Louc.cz. *Causa Barrandov – dobové dokumenty* [online]. [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/marhoul.html#dop1>

let, na kterou chceme navázat, je důkazem, že rozumné spojení obou těchto hledisek může přinést výsledky, které jsou vizitkou národní kultury pro celý svět. Naopak jednostranně preferovaný tržní přístup k filmové kultuře může pro malý národ znamenat zánik její národní svébytnosti, jak to dnes s lítostí sledujeme nejen například v Polsku a Maďarsku, ale i v mnoha zemích západní Evropy. Žádáme Vás, pane prezidente, nejen jako hlavu státu, ale i jako představitele české kultury, abyste podpořil urychlené vypracování takového zákona o kinematografii, který by zaručil její národní identitu a její další rozvoj.“⁶⁰ Závěrem dopisu je pak vyjádřena realistická obava o soudržnost a zachování rozhodujících segmentů kinematografie, nezbytných pro její plynulý provoz: „V současné době se projevují silné tendence k výprodeji výrobních kapacit a distribuční sítě zahraničním firmám, a my Vás proto žádáme, abyste nás zaštilil a nedopustil, aby se tak stalo. Věříme, vážený pane prezidente, že se osobně zasadíte o zachování naší kinematografie jako nenahraditelné součásti naší národní kultury, a děkujeme Vám.“⁶¹

V odpověď⁶² z prezidentské kanceláře přišla pro autory až šokující replika. Odmítavé stanovisko i zvolený styl textu skutečně v ničem neodpovídá faktu, že je pod dopisem podepsán kromě Alexandra Vondry i kolega autorů dopisu, scenárista Jiří Křižan.

V reakci se objevuje hned několikero konfliktních poloh a motivů, každý s rozdílnou logikou a motivací. Předně je explicitně sděleno, že obavy autorů jsou „nepochopitelné“, údajné podsouvání sklonu ke komercializaci může učinit jen „lhář“. Jako by se prezidentská kancelář cítila dotčena, byť jen pochybností o Havlových správných intencích. Dále je ovšem radikálně zaútočeno na „mafianské praktiky“, jakési údajné „natáčení porna“ (zřejmě za valuty) a posluhování mocným na Barrandově. Odsud je zřetelně k odečtení profesní revnivost a interní problém mezi samými filmaři, nahlížení na oborovou obec jako na zkorumpovanou prizmatem Jiřího Křižana, jenž se, coby do listopadu 1989 politicky nežádoucí osoba, pohyboval na její orbitě, nikoliv v centru, případně antiestablishmentový postoj volnomyšlenkáře Vondry k uskupení, které coby člen undergroundu musel považovat za krotký mainstream a alespoň zčásti za příznak oficiální normalizační kultury.

60 *ibid.*

61 *ibid.*

62 Louc.cz. *Causa Barrandov – dobové dokumenty* [online]. [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/marhoul.html#dop2>

Další razantní výtkou je pak útok na samotné založení lokálního Občanského fóra v barrandovských studiích a podsouvání nekalých úmyslů, tedy znemožnění razantní obměny kádrů: „Jde o zbytečné zdvojování téhož, stojící proti duchu porozumění a jednoty, který je základním znakem hnutí OF. Lze jen doufat, že toto druhé OF nevzniklo jen proto, aby čelilo požadavkům OF původního, aby režiséři, řadoví dramaturgové a scenáristi nebyli napříště zaměstnanci FSB. Tento požadavek je naprosto oprávněný z hlediska etického, mravního i profesního. Jeho splnění bude jednou z podstatných záruk, že se čs. kinematografie zbaví mafiánských tendencí a služebností, kterými je za posledních 20 let tak neblaze poznamenána. V neposlední řadě tak bude odstraněna řevnivost zaměstnanců FSB vůči těm, kteří zaměstnanci nejsou.“⁶³ A zde se replika dostává k poslední, důležité fázi, již je jasné naznačení, že je potřeba celý obor otevřít, zrovnoprávnit jeho aktéry, vpustit do tvůrčího, ale i tržního prostředí soukromé subjekty. Tím se komunikace mezi Hradem a filmařským fórem dostává zpět na začátek, tedy k obavě, zda existují nějaké pojistky a záruky udržitelnosti kinematografie coby komplexního systému. Kromě odseknutí, že je „nad slunce jasné“⁶⁴, že kinematografický zákon budou připravovat všichni filmaři, i ti mimo Barrandov, žádná konkrétní odpověď nezaznívá.

Občanská buňka autorů úvodního dopisu se pak zmožila již jen na bezradnou reakci: „Vážení pane prezidente, milý příteli, jsme pobouřeni a uraženi tónem i obsahem dopisu, který jsme dnes dostali od Vašich poradců S. Vondry a J. Křížana. (...) Vaše prezidentská kancelář nám však odpověděla s arogancí, nad kterou žasneme. Takovým způsobem by s námi nejednala snad ani kancelář dr. Husáka neblahé paměti, a o to víc nás zarazilo, že odpověď je podepsána jmény, která vyslovujeme s úctou. Hrozíme se toho, že budou-li Vaši spolupracovníci takto reagovat na podněty občanů, ať už oprávněné, či nikoli, poškodí hrubě nejen svůj, ale i Váš osobní kredit, který je k naší radosti tak vysoký.“⁶⁵

Celá tato roztržka probíhala od konce prosince 1989 do začátku ledna 1990 a byla prvním signálem, že dorozumění nad zdánlivě elementárními tématy bude překvapivě komplikované, ne-li nerealizovatelné, a že ustavení „advokačnických koalic“ ještě není možné, dokud nevykrytalizují jednotlivé zájmové pozice. Propojení vlivu v rámci kulturního pole a významných politických rolí situaci jen komplikovalo. Prozrazuje se zde nejen průrva a nejednota v rámci

63 ibid.

64 ibid.

65 Louc.cz. *Causa Barrandov – dobové dokumenty* [online]. [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/marhoul.html#dop3>

společnosti tvořené samými filmovými profesionály, ale i dělicí čára mezi oborem a novou politickou reprezentací státu. Poprvé zde, pro mnohé překvapivě, zaznívá názor, jenž nemusel být autorsky zpracován Havlovými podřízenými, ale s nímž mohl prezident skutečně plně souhlasit. Aniž by bylo nezbytné složitě dedukovat, je možné užít jeho vlastní slova z pozdějšího období. Názory na kinematografii ostatně u Havla nutně musely být ovlivněny faktem, že barrandovská studia, tedy srdce a korpus československé kinematografie, byla zestátněna a jeho rodině prakticky vyvlastněna. Havlova inklinace k narušení monolitu kinematografie i budoucí podpora nejmladší generace filmařů a producentů jdoucích proti zavedenému pořádku by byla jen pochopitelná. V roce 1995 Václav Havel zorganizoval přátelské setkání s filmaři u příležitosti třicátého ročníku MFF v Karlových Varech a úvodem pronesl své názory, náměty a hodnocení. Z těchto „nesoustavných poznámek“⁶⁶ jimiž se ke kinematografii po roce 1989 vyjádřil vůbec poprvé, plyne, že skutečně nebyl příznivcem jakkoliv centralizovaného modelu kinematografie, ba naopak. Klíčovými kvalitami systému podle něj měly být pluralita, svoboda vyjadřování, soukromé financování a silní producenti. Havel se odkazuje na nutnost umožnit investorům daňové odpisy, jinak plně spoléhá na pevnou ruku a kreativitu producentů, jejichž „pestré“ cesty v zajišťování prostředků mají vést ke stejně pestrým uměleckým výsledkům a k žádoucímu rozrůznění kinematografické krajiny.⁶⁷

Z uvedeného opětovně vyplývá důvěra v samospádné řešení, odklon od systémových kroků, jejich dosavadní minimální promyšlení i fakt, že v lobbingu a svých požadavcích měla komunita filmařů ze strany prezidenta jen minimální oporu, pokud vůbec nějakou. Havlovi byla, podle mnoha příznaků, mnohem bližší skupina, která horovala za privatizaci Barrandova a ze svého středu vygenerovala coby hybnou osobnost Václava Marhoul.

Počátky privatizace

Děni let 1990–1992 bylo v oblasti kinematografie a její transformace bouřlivé a nepřehledné. Lze jej rekonstruovat jen s obtížemi, jednotlivá svědectví se v detailech liší a jsou samozřejmě ovlivněna pozicí každého z aktérů v kulturním poli.

Podle vzpomínek účastníků byla páteří struktura konzervativnější strany FITES budována postupně, ale s jistou důsledností: „Z platformy dosavadního

66 Lukeš, Jan. *Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. Rozhovor s Václavem Havlem. Iluminace*, 8/1996, č. 1 (21), s. 89–100.

67 Setkání ve vile Amálii se 3. července 1995 účastnili mimo jiné Tomáš Vorel, Václav Marhoul, Zdeněk Svěrák, Saša Gedeon, Milan Šteindler, Zdeněk Tyc, Fero Fenič a další.

Svazu českých dramatických umělců Jiřiny Švorcové byl vytvořen přípravný výbor, kde byli třeba Rudolf Růžička, Antonín Máša, Tereza Brdečková a tuším, že i Krejčík, jejichž úkolem bylo připravit znovuustavující sjezd,“ glosuje znovuzrození FITES Ladislav Helge (Bilík 2012, s. 191).

Sjezd se uskutečnil na začátku roku 1990 a Helge vykonával přibližně po jeden rok roli jeho faktického mluvčího, byť byly zvoleny rovnou tři osoby. Od 10. února pak začalo skutečné pravidelné jednání směřující k reformě kinematografie.

Ze zápisů z prvních porad⁶⁸ je pak patrné několik bazálních problémových bodů. Ústřední ředitelství filmu stále ještě existovalo, jeho novým ředitelem byl Jan Knošlíček, a nebylo tak snadné vytvořit paralelní strukturu a určit její polohu ve vztahu ke stávajícím institucím a idejím.

FITES sám sebe navíc musel vymezovat coby poradní orgán bez exekutivních pravomocí, k nimž mýnilo jeho vedení teprve směřovat. K osobnostem, které tímto způsobem za FITES vyjednávaly, patřili především Zdenek Sirový, Elmar Klos, Drahomíra Vihanová, Jan Švankmajer, Antonín Máša, Vlastimil Harnach či Jaromír Kallista.

25. února 1990 pak byl připraven návrh profesionalizace v intencích nově zřízené organizace Výbor československé kinematografie. Cílem bezesporu bylo bezprostředně kooperovat s vládou ČR, jíž mělo být přiznáno právo jmenování předsedy orgánu, nicméně výbor měl být přizván k veškerým relevantním jednáním o kinematografii.

Z oblastí, které si výbor vytyčil k dohledu, vyplývá, jak razantním obhájcem statusu kinematografie zakotveným v 60. letech měl být: střídá se zde ochrana před komercializací s filmovou výchovou a výchovou k umění či pořádání festivalů českých a slovenských filmů se speciálním zřetelem na dětské publikum a mládež. Samozřejmostí jsou pak záležitosti, jako je vytváření podmínek pro svobodnou tvorbu a ustavení základního ekonomického modelu kinematografie. Východiskem je pokračování centralizovaného modelu s případným federálním členěním na dvě národní ředitelství a pět umělecky nezávislých dramaturgicko-výrobních skupin. Kromě hospodářských záležitostí měl být výbor pomyslným středobodem filmového dění a jeho reprezentantem. Nově uspořádaná kinematografie by pak byla obdařena rovněž profesionálně fundovanou filmovou radou, která by přerozdělovala státní subvence, jež jsou u závažných

68 Část rozsáhlých archivních materiálů je v základně utříděné podobě dostupná v kanceláři FITES, část byla převedena pod Národní archiv, kde čeká na kompletní katalogizaci. Některé z citovaných zdrojů jsou k dispozici jen v kopiích v soukromých archívech a v pozůstatostech.

projektů považovány za samozřejmé, a je zde nenápadně odkázáno na pozdně prvorepublikovou praxi. Zvláštní důraz se klade na animovaný film a jeho dlouhé výrobní lhůty. Ten však, dle autorů, skýtá užitek i po mnoho desetiletí. Předpokládané dotace autoři argumentují následovně: „Druhý problém je, že máme-li zachovat v nové situaci původní českou uměleckou tvorbu, neobejdeme se bez dotace. Tato dotace bude sloužit ke tvorbě filmů, které udrží prestižní pozice našich studií na světových festivalech. Za těchto podmínek mohou studia realizovat celovečerní projekty, které by obstály v soutěži s velkými a známými společnostmi. A dotace je nutná k tomu, abychom umožnili debuty nových talentů a zabezpečili výchovu svých pokračovatelů.“⁶⁹

Nutno uznat, že konstrukce těchto dokumentů byla podložena hlubokou filmařskou zkušeností všech, kdo se na nich podíleli, jejich étos však, vyvěřal z období a společenského stavu, které už v danou chvíli nebyly platné. Obráží se v nich jak snaha zachránit kulturní a snad i edukativní podstatu kinematografie, tak i nezpochybnitelná a zřejmě nezištná touha uchovat systém pro „ideální“ filmovou tvorbu. Z celého dění ve FITES vysvítá nicméně rovněž jistá nárokovost, zcela přirozená u tvůrců, kteří byli na mnoho let odstaveni na vedlejší kolej, pokud jim vůbec bylo umožněno v oboru zůstat.

Autonomie kulturního pole měla být posílena státními penězi s nejistým příslibem vzniku uměleckých děl, jež obstojí v mezinárodní konkurenci. Bez zajišťovacího není zmínka o festivalech, vzdoru vůči komerci a zahraniční produkci: Zatímco liberální křídlo kulturního pole uvažovalo o pestrosti domácí produkce a přínosu vnitřní konkurence, zde je poukázáno na jinou nutnost, a to obstát s mnohem silnějšími a vybavenějšími soupeři, ať už na festivalech, či v běžné distribuci. Důraz na festivaly ovšem opět hovoří pro autonomii: nikde není zmíněno běžné publikum, a když, pak je předurčeno k výchově. Diametrální odlišnost mezi dikcí a významem těchto dokumentů a rozvolňujícím se liberálním diskurzem je zcela patrná. Přesto FITES i nadále pracoval na svých tezích, které dovedl až k několikrát zdokonalovanému návrhu zásad nové organizace české kinematografie z druhé poloviny roku 1990⁷⁰ i k návrhu zákona o české kinematografii, včetně jednacích řádů statutárních orgánů a důvodových zpráv.⁷¹

Stávající vedení Ústředního ředitelství Československého filmu však rovněž nezapomnělo a vyvíjelo vlastní aktivity velmi podobného typu. Byť se chvílemi

69 Nárys organizační struktury tvorby hraného filmu v rámci české kinematografie, únor–březen 1990. Archiv FITES.

70 Návrh zásad organizace české kinematografie, srpen 1990. Archiv FITES.

71 Návrh zásad zákona o kinematografii, 1. července 1990. Archiv FITES.

zdálo, že by se obě expertní skupiny mohly spojit, následné peripetie a jednání byly poznamenány všemožnými příznaky roztržitého mocenského zápolení a nevedly ke zdárnému konci. Poněkud furiantské vedení FITES kladlo urychlené zrušení ústředního ředitelství filmu od samého počátku jako hlavní podmínku, vlastně si ji přes svůj tvůrčí kredit nárokovalo. V dopisech a urgencích členům vlády včetně jejího předsedy Petra Pitharta zaznívají nekompromisní slova: „Z tohoto pohledu je snad jasné, že filmoví tvůrci, sdružení ve FITES, nejsou ochotni snášet diktát orgánu tak zprofanovaného, jakým Ústřední ředitelství Československého filmu bezpochyby je. Domníváme se, že máme plné právo podílet se na budoucí podobě české kinematografie, jsme přesvědčeni, že k tomuto úkolu máme dostatek sil. K existenci ÚŘ nemáme, jednoduše řečeno, ani nejmenší důvěru.“⁷² Jinde se Zdenek Sirový za FITES dovolává tragických osudů mnohých členů FITES: „Nechceme mlčet a nečinně přihlížet, nechceme v žádném případě připustit, aby jednání o budoucnosti filmové tvorby se realizovala bez nás. Strašné zkušenosti minulých let, kdy hrůzovláda jedné strany neblaze poznamenala naše životy, nás k tomu opravňují.“⁷³

Tento rozkol měl mít dalekosáhlé následky.

Dílčí kroky směřující k systémovým řešením /

Úsilí o koncepční řešení

Zatímco někteří z historiků⁷⁴ s ironií hovoří o opomenutí zajištění nové struktury a organizace československého filmu, z dobové korespondence mezi federální vládou a FITES vyplývá, že si této mezery byli filmaři vědomi a snažili se o konstruktivní postup, byť ve vlastní režii. FITES sice vehementně torpédoval páteřní organizaci, tedy Ústřední ředitelství Československého filmu, stále ovšem upozorňoval na nezbytně nutné ustavení organizací následnických, krystalizujících v jeho vlastních analýzách a návrzích, a dovolával se iniciačních rozhovorů a příslibů místopředsedy vlády Hromádky.⁷⁵ I když bylo definitivně rozhodnuto o likvidaci ÚŘ, další kroky potřebné k jeho náhradě stagnovaly. Z dostupných materiálů se zdá, že důvodem nebyl ani tak příklon vlády k liberálně ekonomickému řešení, pohrdání kinematografií či kulturou. Podstata následného systémového kolapsu, k němuž absence řešení problému vyústila, byla mnohem prozaičtější: lobbying a vysvětlování u měnících se vládních činníků byly v čase transformace zahlušeny jinými prioritami a sám návrh zřízení dočasného Výboru české a slovenské kinematografie, jenž by připravil podmínky pro období po 31. prosinci 1990, kdy mělo dojít k de iure likvidaci ústředního

74 Např. Jaroslav Sedláček v Rozmarných letech českého filmu.

75 „Zástupci FITES, režiséři Zdenek Sirový a Ladislav Helge, dojednali v březnu 1990 na schůzce s místopředsedy vlády ČSFR dr. Cairolou a ThDr. Hromádkou, že federální vláda vyhlásí koncem dubna likvidaci ÚŘ ČSF a ustaví Výbor pro českou a slovenskou kinematografii, který převezme dočasně pravomoci ÚŘ. FITES ve spolupráci se Slovenským filmovým zväzom SLOFIZ začal připravovat založení Výboru české a slovenské kinematografie. (...) Aktivitu však vyvíjelo i ÚŘ ČSE, které se snažilo o zachování Československého filmu jako celku, který bude využívat ekonomických výhod dosavadního systému. To znamenalo zachování státního monopolu a centrální řízení kinematografie minimálně během určité přechodové doby, než se vytvoří podmínky pro zachování filmové tvorby v novém ekonomickém prostředí. ÚŘ také z tohoto důvodu prosazovalo postupnou transformaci systému, což vyvolávalo nevoli především mezi tvůrci. Cíl, který obě skupiny deklarovaly, byl tedy totožný, jejich názory se lišily jen ve dvou podstatných věcech – jak k němu dojít a kdo bude mít rozhodující slovo. Boj o moc nad budoucí kinematografií tak způsobil, že tyto dvě skupiny nebyly schopny ani ochotny spolupracovat a koordinovat své kroky vůči státním orgánům.“ (Strnad 2000, s. 26)

72 Korespondence FITES a vládních orgánů, 1990. Archiv FITES.

73 Korespondence FITES a vládních orgánů, 1990. Archiv FITES.

ředitelství, vzbuzoval několik legislativních nejasností a pochybností vyjádřených v právní analýze vlády.

Na klíčovém jednání vlády pak jeho předkladatel, předseda vlády Petr Pithart, prostě a jednoduše nemohl být přítomen a k vyrozumění napsal představitelům FITES následující vzkaz: „Jak vidno, návrh jsem podal, ale pak jsem musel na 2. část jednání odejít za p. prezidentem, a vláda rozhodla jinak.“⁷⁶

Helge pojmenovává postoj klíčových politiků zcela bez iluzí: „V 90. letech jsme (FITES) narazili na jiný, neznámý a nečekaný problém, kterým byl absolutní nezájem ze strany vrcholné politiky. Všichni tvrdili, že ví, proč a jak je kinematografie důležitá, ale nic konkrétního neudělali.“ (Bilík 2012, s. 194)

Velkou nesnází byl sám konkurenční projekt ústředního ředitelství, jehož koncepci se pokoušel smířit s idejemi FITES ministr Milan Uhde, avšak bez většího úspěchu.

Mezi členy FITES rovněž nepanovala shoda a Ladislav Helge, nominovaný FITES na post ředitele obrozeného centrálního subjektu, neúspěšně požadoval ekonomický audit hospodaření a rozbíhala se eroze původně soustředěných snah: „Část FITES žádala okamžité zrušení ústředního ředitelství, proti našemu názoru, že pokud nebude vytvořena představa o struktuře a zajištění kinematografie, musí existovat centrální orgán, který by alespoň distribuoval informace a plnil koordinační roli. Mezitím se začaly objevovat odstředivé tendence – kina se trhla, distribuce taky, centralizovaná struktura se začala rozdělovat a centrální řízení pozbývalo smyslu.“ (Bilík 2012, s. 193)

Popis situace je poměrně přesný, hospodaření jednotlivých podniků Československého filmu bylo během roku 1990 hnáno jen setrvačností, byť naplánovaná výroba stále ještě probíhala, nicméně prodělečné aktivity viditelně stagnovaly, byly odsouvány a jejich budoucnost byla nejistá. S vidinou nekontrolovaného rozpadu celého konglomerátu ubývalo důvodů, proč hájit společný zájem, pro nějž nebyly vytvořeny elementární podmínky. Začínaly se rodit první soukromé produkce, které podnikaly obcházením stávajícího zákona díky úhybnému tvrzení, že nevytvářejí filmové dílo, ale audiovizuální produkci.⁷⁷

Sama vláda postupovala mechanicky a zcela lineárně v logice vlastního deatizačního zadání, které ostatně bylo dle ní stvrzeno snahou po eliminaci

76 Rukopisný přípis P. Pitharta k Návrhu usnesení vlády 19. června 1990 adresovaný FITES. Archiv FITES.

77 Dopusud byl platný jak Benešův dekret o zestátnění kinematografie, tak i poslední aktualizující vládní nařízení č. 13/1962 Sb. o nové organizaci Československého filmu.

centrálního orgánu ze strany FITES.⁷⁸ Nejprve byl, podle původního příslibu, odvolán ústřední ředitel, posléze byla v srpnu zrušena sama jednotka Československý film⁷⁹ a s jistým odkladem byla vyhlášena k 31. 12. 1990 její likvidace, a tedy i zánik ústředního ředitelství. Sama likvidace probíhala na jaře roku 1991.

Už koncem roku 1990 se ovšem mimo osu transformace vymkl Krátký film, jehož tehdejší ředitel Jan Knoflíček, proslulý později svými rizikovými počiny, k velkému překvapení odborné obce nechal podnik zaniknout, a s vkladem České spořitelny založil akciovou společnost KF a. s., držící práva ke všem krátkým dokumentům, k většině kultovních animovaných filmů a k populárním animovaným seriálům pro děti. Jedna část filmového dědictví i současnosti se tak dobrovolně privatizovala a sebevědomě vykročila do komercionalizované sféry.

Drolení začalo ještě dříve, než předpokládal plán, tedy ke konci roku. „Od 1. 1. 1991 nastalo právní vakuum, ve kterém se ocitly organizace, jež byly ÚŘ ČSF řízeny (FSB, KF, ČSFÚ, ÚPF, laboratoře, Filmexport atd.). Privatizační zákony, na jejichž základě by se tito ‚sirotci‘ mohli transformovat a začít svoji nezávislou existenci, stále ještě nebyly schváleny, a tak nakonec bylo rozhodnuto funkce ÚŘ ČSF nahradit správou ministerstva kultury.“⁸⁰

Pavel Strnad připomíná, že se s těmito technicko-organizačními změnami, které nevedly v nový model uspořádání, jen ve faktický rozklad schématu dřívějšího, vytratila i silná institucionální pozice filmu, což je podstatný fakt v posuzování role kinematografického pole, jeho statusu i autonomie: „Český film navíc ztratil svoji nezávislost a poměrně vysoké postavení ve státní struktuře. Propadl se na úroveň samostatného odboru Ministerstva kultury České republiky a v následujících letech jeho postavení dále klesalo.“ (Strnad 2000, s. 28)

78 Poměrně nelítostně se k filmařskému poli staví pozdější analýzy proběhnuvších procesů ze strany Ministerstva kultury ČR: „Transformace české kinematografie začala v roce 1990 z iniciativy filmařů, sdružených v obnoveném Českém filmovém a televizním svazu FITES. Na jejich popud vláda k 1. 1. 1991 zrušila výrobně-hospodářskou jednotku Československý film a jeho ústřední ředitelství, kterou však filmařské plénum nebylo schopno nahradit jinou strukturou, která by odpovídajícím způsobem refletovala dosavadní společenské změny i potřeby filmového průmyslu a kinematografie v tržní ekonomice.“ (RIA 2011, s. 7)

79 Na základě vládního nařízení č. 429/1990 Sb. České a slovenské federativní republiky ze dne 2. srpna 1990.

80 Louc.cz. *Causa Barrandov – dobové dokumenty* [online]. [cit. 28. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/marhoul.html>

Dalším neopominutelným problémem bylo, že ve víru událostí došlo k oddělení českého a slovenského filmu, čímž se síla kulturního kinematografického pole (nejen geograficky) zmenšila.

V nastalém provizoriu, jehož rizika si málokdo uvědomoval, dozrálo několik pilířů, o něž se osiřelá kinematografie mohla opírat.

Zásluhou několika dílčích aktů a prozíravého koncepčního uvažování došlo pod ministerstvem kultury k uvolnění prostředků, které byly vytvořeny díky pozitivnímu saldu kinematografie posledního roku, a zároveň je již nebylo možné přerozdělovat v rámci předchozího systému založeného na relativně důsledné hospodářské cirkulaci. Samo ministerstvo zřídilo dočasnou komisi, jakýsi předobraz expertního tělesa platného pro následující období, a pokusilo se v rozehrané a nestabilní situaci o kvadraturu kruhu: uspokojit ty, kdo roztočili filmy v dobré víře v kontinuitu předcházejícího systému, i jednotlivé podniky rozkládajícího se státního filmu, které řešily vlastní vnitřní i externí dluhy a samy měly vlastní priority.⁸¹

Jaromír Kallista, jenž právě produkoval Švankmajerovu *Lekci Faust*⁸² a zároveň byl účasten mnohých jednání ze strany FITES, rekapituluje: „Záchranou se stal vůbec první, provizorní fond pro kinematografii z roku 1991. Jeho úkolem bylo přerozdělit peníze bývalého redistribučního fondu kinematografie, zřejmě rozpočtový zbytek z minulého roku. Jednalo se na tehdejší dobu o slušnou sumu asi sto milionů, které slíbil filmařům předseda vlády Petr Pithart. Na ministerstvu kultury pod vedením Milana Uhdeho vznikla komise, v níž seděla mimo jiné Ester Krumbachová. Začal skutečný boj. O finance v tehdejší nouzové situaci totiž usilovali úplně všichni: Zlín, Barrandov, Krátký film. Nakonec padlo sice nesystemové, ale přesto funkční rozhodnutí. Polovina financí půjde na vznikající filmy a zbytek poputuje velkým hráčům, filmovým studiím.“ (Bilík, Černík 2019, s. 124)

Ideový prospekt tohoto dělení přitom neexistoval, jednalo se o vysoce pragmatické řešení bez jakékoliv opory ve veřejném mínění, o administrativní zkratku s využitím stávajících struktur. Sama grantová komise byla doporučující, jmenoval ji ministr kultury, jemuž se zodpovídala, a ve svém složení nesla jasné známky uznaného vlivu FITES a listopadového étosu.⁸³

81 Producenty byla většinou stávající studia někdejšího Státního filmu.

82 *Lekce Faust* [film]. Režie Jan Švankmajer. Česko, 1993.

83 V grantové komisi zasedali Ester Krumbachová, Miloš Votruba, Jiří Cieslar, Jana Hádková, Milošlav Jágr, Jan Foll a Andrej Stankovič. Komise podpořila mimo jiné i nákup filmů do distribuce (Lucerna film, Československá federace filmových klubů). Její činnost trvala od srpna 1991 do dubna 1992. Komise se sešla poprvé 22. srpna 1991 a do 10. 1. 1992 proběhlo celkem 16 jednání vždy po 4 až 5 hodinách. (viz příloha k Čerpání účtu Fondu kinematografie)

Na cestě k Fondu

Vedle tohoto ani ne ročního provizoria však vznikaly podmínky pro chod trvalého tělesa a jeho systematického zakotvení. Podle Halady (Halada 1997, s. 18) sice od 1. ledna 1991 přebralo zodpovědnost za filmový segment ministerstvo kultury s odborem čítajícím pouhých několik úředníků (což byl oproti 180 pracovníkům ústředního ředitelství zlomek), ale pod vedením Igora Ševčíka, zkušeného tvůrce animovaných filmů a tehdejšího poradce ministra kultury a zároveň člena výboru FITES, a v součinnosti s odbornou veřejností proběhla příprava ustavení Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie.

Základní hospodářskou vizi položili na stůl právě zástupci FITES a ministerstva kultury během polemik týkajících se dělení rozsáhlého dědictví státního filmu. Prvním krokem bylo stanovení základních zdrojů podpory kinematografie mimo dosavadní státní garance. Helge popisuje ideu a její rozpracování následovně: „S tím, že se nám, do značné míry zásluhou Milana Uhdeho, podařila alespoň jedna záslužná věc: v tu dobu byl už ředitelem Barrandova Václav Marhoul (...). Mezi dvěma sférami vlivu začal spor, komu budou patřit všechny tuzemské filmy natočené do té doby, kdo je bude obhospodařovat a držet práva. Marhoul prosazoval, aby se staly majetkem Barrandova. (...) My jsme naproti tomu zpracovali návrh, který nakonec Uhde schválil a prosadil, aby tyto peníze byly zárodkem fondu na výrobu a podporu českého filmu. (...) Tenkrát už jsme se smířili s tím, že skončilo období dotací, než se ale objeví podnikatelé s kapitálem a vznikne nějaký nový Lucernafilm nebo Nationalfilm, musí se najít řešení pro překlenovací období. Chtěli jsme zavést předválečný model, kdy by do fondu šla část výdělků ze zahraničních filmů od zahraničních společností, které by tak sponzorovaly konkrétní české filmy. Tato idea se už ale rozplynula.“⁸⁴ (Bilík 2012, s. 193)

Druhým zdrojem, jenž byl podle všeho domyšlený podle zahraničních a vlastně i prvorepublikových konvencí, se stal korunový příplatek za lístek na filmovou projekci. 1. července 1992 pak vznikl na základě zákona ČNR č. 241/1992 Sb. Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie, jehož reálná funkce však začíná až rokem 1993.⁸⁵

84 Finance získané za prodej vysílacích práv českých filmů natočených v letech 1965–1990.

85 Zákony pro lidi, 1992. *Zákon ČNR o Státním fondu ČR na podporu a rozvoj české kinematografie* [online]. Praha, 29. 5. 1992. [cit. 4. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1992-241>

Jaromír Kallista zmiňuje dramatické nálady i mnohé další podmíněnosti, které tenkrát byly nečekaně v jednání: „Vybavuji si schůzku na ministerstvu kultury začátkem roku 1992, jako by se to stalo včera. Na jedné straně jsme za FITES seděli já, Věra Chytilová, Jiří Krejčík spolu s Pavlem Kačírkem, na straně privatizátorů pak Václav Marhoul, Petr Prejda, Theodor Pištěk a Eva Kantůrková. Ta tenkrát podmiňovala schválení vzniku podpůrného kinematografického fondu v České národní radě naším souhlasem s privatizací. (...) Při postupném vzniku fondu nastal největší boj o práva k filmům natočeným v uplynulých desetiletích pod Státním filmem, z nichž se samozřejmě dalo dlouhodobě těžit. Zatímco barrandovští privatizátoři chtěli o výnosech rozhodovat sami, zřejmě zásluhou Ladislava Helgeho a jeho diskuzí s Uhdem a pravděpodobně trochu i mým přispěním došlo k dohodě, že výnosy z filmů natočených za působnosti státního monopolu budou naopak základním zdrojem nového fondu kinematografie. V dané podobě, s dodatkem dalších zdrojů, ale v principu podobně funguje fond dodnes.⁸⁶ (...) Velkou podporou pro nás byl nový právník ministerstva kultury Aleš Dvouletý, který vytvořil první základní zákonné a statutární podmínky fondu za rekordně krátkou dobu, jednalo se snad o týden. V červenci roku 1992 vstoupil zákon o fondu kinematografie konečně v platnost, ale ještě více než rok trvalo ustavení prováděcích předpisů a volba komise.“⁸⁷ (Bilík, Černík 2019, s. 134)

Naproti tomu Pavel Strnad (2000, s. 36) zdůrazňuje koncepční legislativní práci ministerstva kultury,⁸⁸ když dotvrzuje, že Návrh zásad zákona ČNR o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie byl ministrem Uhdem spolu s vysvětlujícím dopisem doručen vládě již v březnu 1991, v říjnu došlo k jeho schválení Českou národní radou a v lednu 1992 ministerstvo zákon rozeslalo k připomínkám již v paragrafovém znění i s lobbovaným paragrafem 11, jenž přisuzuje Fondu práva k filmům z let 1965–1991. Při dalším

86 Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie byl založen jako pokračovatel prozatímního „Fondu kinematografie“ s grantovou komisí v dubnu roku 1992 zákonem 241/1992 Sb. Až do zásadní revize v roce 2012 neměl žádné vlastní zaměstnance, administrativa a režie provozu byly hrazeny ze státního rozpočtu.

87 „Kromě správce, kterým je ministr kultury ČR, nemá žádné další vlastní zaměstnance či další organizační složky. Organem rozhodujícím o způsobu a výši čerpání prostředků SFPRČK je Rada SFPRČK v počtu nejvíce 13 členů.“ (MK 2010, s. 7) Fond měl mít povahu účelového fondu s pověřením zabezpečit zvlášť stanovené úkoly realizující priority vlády ČR v prostředí tržních podmínek (MK 2010b).

88 Dle vlastních slov Igora Ševčíka autoři čerpali inspirace především z Velké Británie, Dánska a Kanady (*Mikroforum* [rozhlasový pořad]. Proměny. Český rozhlas, 29. 8. 1991), teprve později se koncept výrazněji opíral o francouzské zkušenosti.

projednávání paragraf (podle všeho po nátlaku těch, již usilovali o privatizaci filmových podniků a jejichž zájmy zohledňovala i zpravodajka zákona Eva Kantůrková) z návrhu zmizel, nicméně po vzrušené parlamentní debatě se do něj opět vrátil.

Důvodová zpráva zákona vystihuje, že se přece jen dařilo zformulovat výlučnost postavení kinematografie a úspěšně s ní operovat směrem k zákonodárcům a zároveň se vymezit vůči představě, že by úroveň filmového umění měla mít měřitelné parametry: „Filmové umění nelze s ohledem na relativně nepočetnou diváckou obec v České republice vnímat jako odvětví kultury, které je objektivně způsobilé samostatné ekonomické existence založené na financování z nestátních zdrojů pocházejících výlučně z tuzemského soukromého sektoru. (...) Pro rozhodování o podpoře kinematografických děl nelze nalézt zcela objektivní kritéria uměleckého nebo kulturního charakteru, která by bylo možno vtělit do právních norem, neboť kultura a umění včetně umění filmového jsou kategorie právem neuchopitelné a objektivní kritéria, jako je komerční úspěšnost, nejsou s ohledem na nutnost podporovat národní charakter kinematografie rozhodující a jediná, která budou brána v potaz.“⁸⁹ Dále je zdůvodnění opřeno o sledování stavu kinematografie v okolních zemích a o upozornění, že jediné efektivní státní ochrana národní produkce může umožnit mezinárodní konkurenci ve vztahu k zahraniční, především pak k hollywoodské produkci.

Z textace uvedeného zákona je navíc zřejmých několik podmínek, které se staly etickým i funkčním podložím a zároveň vymezením, jak je kinematografie zákonodárci vnímána a jaký druh podpory jí má být vlastní. Dnes samozřejmá, v roce 1992 progresivní pravidla byla nastavena už určením omezení pro členy rady, která měla být z podstaty orgánem s profesní kompetencí a s členy mimo stranickou politiku. Fond je právníckou osobou spravovanou ministerstvem, čímž je jasně dána jeho strukturální pozice, v čele Fondu stojí sám ministr kultury, čímž je zajištěn dohled a do jisté míry je okleštěna jeho plná nezávislost. Ministr rovněž po konzultaci s profesními organizacemi podává návrh na personální obsazení rady, jejíž členové se mají rekrutovat z významných osobností kultury a peněžnictví, aby tak byla zvýrazněna kombinace typická pro kinematografii, tedy souběh světa financí a umění. Důležitými paragrafy jsou pak ty, které definují povahu dotace a limit maximálně 50 % z celkových nákladů, v čemž se zobrazuje tendence směřující k vícezdrojovému financování. Od samého počátku je politika Fondu nastavena tak, aby pokrývala nejen filmovou

89 Citováno z důvodové zprávy zákona č. 241/1992 Sb.

výrobu, ale celý cyklus života filmu: tvorbu, výrobu a distribuci, propagaci, technický rozvoj a modernizaci a dokonce i speciálně jmenovanou kinematografií národnostních menšin. Kvalitativní hledisko je implicitní, explicitně zaznívá jen u distribuce, kde je zmíněno slovo „hodnotné“⁹⁰.

Dodnes diskutovaným tématem jsou formy udílené podpory, u nichž se již zde předpokládá potenciální návratnost, která by měla teoreticky zajistit cirkulaci prostředků z profitních snímků.

Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie byl zřízený coby státní účelový fond, kterážto forma je volena pro zabezpečení zvláště stanovených priorit vlády či pro případ potřeby vládního ovlivnění tržních podmínek.

K popisované době, kdy bylo velmi složité hledat pro uvedená opatření podporu, je potřeba připočítat ztíženou možnost argumentace veřejným zájmem či přesněji profilovat, kudy se bude česká kinematografie vlastně ubírat. Ihned po pádu režimu začal bujet legální i nelegální trh s videokazetami s americkými blockbustery, největší poptávka byla po ryze komerční hollywoodské produkci, vnitřní konkurenci tuzemské tvorby tvořily tzv. trezorové snímky či nově vznikající komerčně zaměřená díla. S dostupností videorekordérů i atraktivnějšího televizního programu docházelo k rychlé proměně diváckého chování a k rapidnímu úbytku publika v kinech, která se kvůli ztrátě centrálního řízení i majetkovým převodům rovněž dostávala do svízelné situace.⁹¹ O novou, umělecky náročnější tuzemskou tvorbu byl minimální zájem a řada snímků, ať už těch, které byly vyvíjeny ještě před listopadem 1989, nebo s nejnovějším datem vývoje a produkce, zůstala prakticky nepovšimnuta.⁹² Aleš Danielis (2007, s. 58) jmenuje kasovní trháky své doby⁹³ a připomíná, že se české publikum postupně stále více zaměřovalo na zahraniční produkci. Původní stav, kdy byla česká tvorba na světové špici jak v počtu natočených filmů na počet obyvatel, tak v návštěvnosti národní kinematografie, která přesahovala 30 %, směřoval pod hranici 20 %. V rámci privatizačních a restitučních procesů se navracely budovy s kiny a na místech někdejších promítacích sálů často vznikaly lukrativnější podnikatelské provozy. Distribuční

90 ibid.

91 Mezi lety 1990–1995 došlo k zániku zhruba poloviny z přibližně 2000 kin.

92 Mezi nejfrapantnější případy patří filmy jako *Vojtěch řečený sirotek* (Zdeněk Tyc, 1990), *Pějme píseň dohola* (Ondřej Trojan, 1991) či *Vracenky* (Jan Schmidt, 1991).

93 *Emmanuelle* [film]. Režie Just Jaeckin. Francie, 1974. *Slunce, seno, erotika* [film]. Režie Zdeněk Troška. Československo, 1991. *Hvězdné války* [Star Wars] [film]. Režie George Lucas. USA, 1977, 1980. *Skřivánci na niti* [film]. Režie Jiří Menzel. Československo, 1969. *Tankový prapor* [film]. Režie Vít Olmer. Československo, 1991.

společnosti (do vzniku nového audiovizuálního zákona podnikající mimo zákonný rámec) i provozovatelé kin na rozvolněném trhu využili příležitosti a prudce zdražili vstupné do takové míry, že i v podmínkách klesající návštěvnosti rostly jejich zisky. (Danielis 2007, s. 68)

Rok 1992 se stal pro tuzemskou kinematografií kritickým, někdejší systém přestal existovat a nový model podpory ještě nebyl funkční a nebylo tedy ani možné jeho důsledky a udržitelnost odhadnout či kalkulovat. „Produkce klesla na pouhých devět snímků. Překlenovací dotace z let 1991 a 1992 ve výši 100 mil. Kčs, určená na dokončení rozpracovaných projektů, byla vyčerpána a přínos soukromých sponzorů nedokázal nahradit někdejší roli státu, který přelával tržby z kin do filmové výroby.“ (RIA 24) Dokonce i stávající, provizorní přidělení finančních prostředků a práce grantové komise byla FITES silně kritizována jak kvůli neprůhlednosti kritérií, tak kvůli účetním chybám a nedostatečně vymezeným smlouvám s produkcemi a studii. FITES rovněž upozorňoval, že takřka v půlce roku 1992 stále ještě neexistovala veřejně dostupná rozvaha ministerstva, jak bude podpora pokračovat v již běžícím období.⁹⁴

K oporám kinematografie, byť vybředající z krize a složitě se konstituující, se v tomto období postupně přidává Česká televize. Zmínku o prvních jednáních, vedených v tomto duchu, nacházíme opět u Ladislava Helgeho, jenž iniciační moment vylíčil následovně: „V roce 1990 se vrátil Liehm z Francie, měli jsme s ním dlouhou debatu s Klosem, který už tenkrát tvrdil, že jediná možnost, jak spasit film pro přechodné období, je spojení s televizí. Tenkrát byli po odchodu Jindřicha Fairaizla relevantními figurami šéf televize Jiří Kantůrek a programový ředitel Jiří Pittermann. Tam vznikl nápad, že by ČST, brzy už ČT, v rámci možností mohla zastřešit i výrobu filmů. Vycházelo se z anglické a francouzské zkušenosti. Vím bezpečně, že tato myšlenka tenkrát přišla poprvé a poprvé byla Kantůrkem přijata. Tak začal zájem televizní dramaturgie o film.“ (Bilík 2012, s. 194)

Již roku 1991 byl schválen zákon č. 483/1991 o České televizi, jenž přímo obsahoval předpoklad, že Česká televize naplňuje veřejnou službu „podporou české filmové tvorby a kulturních projektů“.⁹⁵ V několika následujících letech se Česká televize ujmula role předního koproducenta hraných, animovaných i dokumentárních filmů, čímž zdejší kinematografií výrazně usnadnila cestu ven z dosavadní stagnace.

94 Vyjádření výkonného výboru FITES ke zprávě *Čerpání z účtu Fondu kinematografie* (15. května 1992). Archiv FITES.

95 Zákon č. 483/1991 o České televizi s platností od 1. 1. 1992.

Ke zrušení monopolu státní kinematografie dochází až přijetím zákona č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, v roce 1993, jenž ukládá výtěžky z práv filmů natočených mezi lety 1965–1991 (s výjimkou filmů vyrobených v Krátkém filmu) dedikovat Státnímu fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie, zavádí korunový příplatek ke vstupnému se stejným účelem a určuje, že filmy staršího data přecházejí do správy nově kodifikovaného Národního filmového archivu.⁹⁶ Prosažování této normy se rovněž nevyhnuly třenice a došlo ke střetu diametrálně odlišných postojů v Poslanecké sněmovně.

Od plné akceptace vládního návrhu, včetně původně zmiňovaného poplatku z půjčování videokazet, jdoucího do kasy Státního fondu, jeho podpora kolísala až k tendencím zavrhnout i dosavadní výtěžky, tedy korunový poplatek z kin. Výsledkem pak byl kompromis, jenž sice nezahrnoval videokopie,⁹⁷ které dle statistických šetření mohly vynést až 35 mil. ročně, ale základní opory legalizoval. O jak vysokou část podpory fond vyjmutím příspěvku z videokopie přišel, se mělo teprve ukázat: tržby videotrhu dosahovaly během 90. let dvoj- až trojnásobku tržeb v kinodistribuci, byť na tyto statistiky není příliš spolehnutí.

Ze všech legislativních snah vlády plyne tendence a posteriori hasit existující stav, ad hoc reagovat na vlivové skupiny a jejich zájmy, byť za cenu ústupků vůči vlastní deklarované kulturní politice. „Pokud se ale podíváme na celý legislativní proces z globálního hlediska, můžeme konstatovat, že trpěl všemi neduhy transformačního období – chyběla mu jasná koncepce rozvoje celého oboru, jednoznačné definování vztahu státu ke kinematografii, a především politická vůle zabývat se touto oblastí kultury. Kinematografie byla bohužel v době, kdy se rozhodovalo o rozdělení republiky, poněkud stranou zájmu veřejnosti a zároveň vzhledem k privatizaci státního majetku a boji o tuzemský trh v centru

96 Primárně de iure dochází ke zrušení státního monopolu novelizací zákona o Státním fondu a definicí ve 4. části: „Státní organizace Filmové studio Barrandov-Copyright a Filmové studio Zlín-Copyright, které vykonávají autorská práva výrobce kinematografických děl, se slučují dnem účinnosti tohoto zákona s Fondem; na Fond jako na právního nástupce přecházejí jejich práva a závazky z majetkových a jiných vztahů, včetně práva a závazků na úseku duševního vlastnictví.“ *Zákony pro lidi, 1993. Zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů* [online]. [cit. 29. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1993-273/zneni-0>

97 Problémem byla administrativní a vlastně i finanční náročnost výběru poplatků.

pozornosti českých i zahraničních zájmových skupin. To mělo také za následek, že systémová řešení byla shozena ze stolu a přijaté právní normy byly spíše výsledkem vzájemného souboje několika skupin než efektivním komplexem funkčních pravidel.“ (Strnad 2000, s. 41)

Barrandov

V nestabilní atmosféře začátku 90. let poznamenané překotnou změnou společenských i hospodářských poměrů došlo ke kardinálnímu rozštěpu nejen filmařského, ale i širšího kulturního pole ve věci privatizace barrandovských studií. První příznaky budoucích radikálnějších změn bylo možné vyzpozorovat vzápětí po převratu. Plánovaná reorganizace měla přesunout těžiště směrem k zakázkám; tvůrčí skupiny by byly, v souladu s návrhy FITES, vyvedeny mimo studio; větší důraz měl být kladen na ekonomickou a tržní připravenost na konkurenci ve zcela odlišných podmínkách. Tyto pochopitelné kroky se ještě příliš neprojevíly v produkci roku 1990, která běžela dle zavedeného plánu a v předpokládané kvantitě. Nicméně s nástupem nového ředitele Václava Marhoula došlo jak ke škrtům ve výrobě, tak i k redukci zaměstnanců z 2300 na 700. I tyto posuny byly zdůvodnitelné přerušením řetězce státem garantovaného kinematografického konglomerátu a krizovým managementem ve chvíli hospodářské nejistoty celého podniku.⁹⁸ Ten byl, k nelibosti mnoha zainteresovaných, postupně připravovaný k privatizaci ve spolupráci se zahraničními investory. Vlekoucí se jednání nakonec nevedla k dohodě a „vedení FSB se vzdává dalších jednání se zahraničními partnery a začíná propagovat cestu privatizace českým kapitálem.“ (Strnad 2000, s. 29) Z popudu vedení studia a v souladu s privatizačními aktivitami vlády tak vznikla akciová společnost Cinepont a. s., která aspirovala v první vlně privatizace se svým velmi narychlo sepsaným a utajovaným projektem na majetkové ovládnutí Barrandova.⁹⁹

Jako jediný zájemce tak odevzdala k 31. 10. 1991 svůj privatizační projekt, jenž byl sice odsouhlasen, nicméně po připomínkách bylo definitivní rozhodnutí odloženo. S tímto postupem nesouhlasila značná část filmařské obce, kritický dopis Petru Pithartovi odeslaný 4. ledna 1992 formulovaný Jiřím Menzelem

98 Podle Andreje Halady byl aktuální hospodářský stav studií zatížený na svou dobu astronomickým vnitřním dluhem na rozpracovaných projektech a nedokončených nefilmových investicích ve výši zhruba 200 milionů Kčs. (Halada 1997, s. 20)

99 Akciová společnost Cinepont byla zřízena jednorázovým založením zakladatelskou smlouvou dne 29. 7. 1991 ve smyslu ustanovení § 25 zákona č. 104/90 Sb. o akciových společnostech.

a Věrou Chytilovou podepsalo dalších 80 osobností.¹⁰⁰ Za rychlejší privatizaci se naopak stavěla mladší skupina v čele s Tomášem Vorlem, Vladimírem Michálkem a Filipem Renčem.¹⁰¹ Nakonec se Usnesením vlády č. 445 ze dne 17. 6. 1992 stal Cinepont s 26 akcionáři faktickým majitelem barrandovských studií, laboratoří i příslušejících nemovitostí za nominální cenu 514 milionů korun poskytnutých prostřednictvím Fondu národního majetku.¹⁰²

Tento proces, od samotného faktu pro mnohé ohrožující privatizace až po rychlost a neprůhlednost jeho průběhu, se stal základním kamenem sporu, jenž trval mnoho let a v jistých ohledech přetrvává dodnes. Stát sice projevil svůj zájem na kontinuitě domácí tvorby v rámci studií prostřednictvím zlaté akcie, její vliv, a tedy kontrola ministerstva kultury však alternativními právními výklady i následnou praxí vyprchávaly. K obdobnému procesu došlo u zlínských ateliérů, které v privatizační soutěži získala společnost Bonton.

Důležité je připomenout, že sám Cinepont a. s. byl projektem filmařským s akcionáři s velkou, mnohdy světovou zkušeností a měl evidentní politickou oporu i sympatie prezidenta Václava Havla. V zakládající skupině byli členové vedení barrandovských studií, k původní akcionářské skupině ostatně patřili kromě Václava Marhoulu například režisér Miloš Forman, kameraman Miroslav Ondříček, architekt Theodor Pištěk či producent Jaroslav Bouček. Podle ještě čerstvých vzpomínek Václava Marhoulu, které byly sepsány ve velmi otevřeném rozhovoru s Martinem Švomou,¹⁰³ získal Marhoul kredit coby barrandovský produkční především svým aktivním vystupováním během listopadových událostí. Oslovil ho Zdenek Sirový a FITES, zřejmě s představou, že rázně ukončí socialistickou éru a její příznaky. V revolučním období existovala možnost, že bude do ředitelské funkce dosazen, ale sám si údajně vymínil konkurz, v němž ze dvou zúčastněných kandidátů zvítězil. Nijak se netajil záměrem změnit poměry, protože barrandovská studia považoval

100 Skupina se dokonce pokusila o vlastní postup a podání privatizačního projektu pod hlavičkou Sdružení pro nadaci české filmové tvorby, nicméně tento improvizovaný projekt nestihl uzávěrku soutěže.

101 Generační spříznění, konektivita i předchozí spolupráce Václava Marhoulu s kolegy z branže je zde přiznaná a zjevná. Václav Marhoul byl již před rokem 1989 známý jako produkční divadelních uskupení kolem tzv. Pražské pětky a divadla Sklep, byl rovněž produkčním filmů *Pražská pětka* a *Kouř*.

102 Vláda schvaluje následující privatizační projekty za podmínek uvedených ve Stanovisku Hospodářské rady vlády České republiky ze dne 16. června 1992, které je přílohou tohoto usnesení: 42. Filmové studio Barrandov Praha 5, státní hospodářská organizace a Filmové laboratoře Barrandov Praha 5, státní hospodářská organizace.

103 Švoma, Martin. Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Illuminace*, 2007, č. 1.

za neefektivní a přezaměstnanou sféru s velmi nízkou mírou spolupráce a profesionálního nasazení. „Tihle barrandovští ‚profesionálové‘ mi dlouho pili krev. Nezažil jsem snad línější a neschopnější lidi.“ (Marhoul 2007, s. 156)

Svá restriktivní opatření v roce 1991 obhajoval naprostou absencí finančních prostředků z původního cyklu. Ideu privatizace studií přičítal vedení ministerstva financí, které studia direktivně zařadilo do první privatizační vlny, podnik sám posléze rozhodoval o způsobu privatizace. Rozkol s FITES podle něj vyhrzl už v roce 1991, kdy Marhoul nebyl schopný filmařům uvyklým na předchozí systém vysvětlit, že cesta zpět už není možná a že jeho kroky jsou reakcí na stávající prostředí a mají racionální zdůvodnění.

O dominantních původních intencích jednotlivých privatizátorů se však lze jen dohadovat, u některých zjevně převažovalo hledisko konzervativních investorů, jiní souhlasili s rizikovými plány, byť oba póly argumentovaly záchranou české kinematografie. Následné dění mezi akcionáři se stalo velmi komplikovaným a nepřehledným. Nevyjasněnost základních cílů brzy vedla k roztržce a odvolání Václava Marhoulu z pozice ředitele. Ten se odkupem části akcií již během roku 1994 opět na místo vrátil a setrval v této pozici do roku 1997.

Během těchto let byla barrandovská studia (od roku 1992 AB Barrandov) do roku 1997 koproducentem asi 30 celovečerních projektů, což sice neodpovídalo jejich původnímu postavení, ale řada filmů by bez jejich vkladu pravděpodobně nevznikla. Po tomto datu se studia poněkud nešťastnými vlastnickými transfery dostala takřka mimo vliv původních akcionářů a vybočila tak z kulturního pole do sféry, kterou bychom mohli pojmenovat jako spekulativně investiční a podléhající ekonomickému pragmatismu.

Všechny tyto aspekty vedly k intenzivním kontroverzím v médiích, ke zpochybňování filmařského prostředí i k diskontinuitě a dalšímu dělení v rámci kinematografického pole. Ve veřejných debatách byla opakovaně probírána privatizace s explicitním vyslovováním různých podezření až na úrovni údajné trestněprávní zodpovědnosti. Tento spor tak byl jednou z překážek efektivní advokační strategie za zájmy filmařské obce a její překonání a opětovné vytvoření soudržnějšího pole bylo otázkou mnoha let, jak dokládají kupříkladu mnohé debaty Václava Marhoulu s oponenty.

Tvůrčí echo

Byla-li po roce 1989 přerušena cirkulace finančních toků v rámci celku kinematografie, privatizačním procesem laboratoří a postupně fakticky všech studií došlo i k odtržení materiálně-technické základny, která se většinou podílela na vzniku filmů v byznysovém režimu a v rámci běžných tržních

vazeb.¹⁰⁴ Spolu s nárůstem cen¹⁰⁵ expertní lidské práce¹⁰⁶ i mnoha dalších vstupů tak prudce zdražila výroba filmů, což s sebou neslo mnoho důsledků, které měly dopad na diváckou návštěvnost i kredit národní kinematografie. Z šetření Richarda Němce v práci *Možnosti návratu finančních investic do českého celovečerního filmu po roce 1989* (FAMU, 1999) plyne i několik ukazatelů umožňujících srovnání výrobních nákladů a jejich návratnosti v období před rokem 1989 a v 90. letech. Průměrné náklady během 80. let se podle něj pohybovaly okolo 7 milionů Kčs a návratnost byla počítána u hranice 300 000 diváků. Zatímco na samém začátku 90. let měla cenová hladina jistou setrvačnost, s postupující ekonomickou transformací docházelo ke skokovým zdražením vstupů a v letech 1991–1999 došlo zhruba ke 100% nárůstu produkčních nákladů a v mnoha expertních propočtech je již během 90. let uváděna hranice návratnosti investic na úrovni jednoho milionu diváků. Přibývá ovšem komplikace se zrušením jednotné distribuce v československém státě.

Přestože první soukromé společnosti pohybující se po roce 1989 mimo legislativní rámec vytvořily dojem entuziastického a profitabilního byznysu (Spacefilms, Pragafilm, Mirofilm a další), zvědavost diváků na dříve zakázané látky vzápětí opadla. Začal dominovat nízkorozpočtový autorský film ze současnosti, výrazně ubylo finančně náročné žánrové kinematografie a složité sestavování mnohdy podhodnocených štábů neumožňovalo kreativní kontrolu nad vznikajícími díly, jejichž řemeslná stránka očividně kolísala. Zásadním a trvalým problémem pak byla nízká míra financování developmentu, podcenění

104 Dina Iordanova shledává tuto fázi jako společnou pro takřka všechny postkomunistické země: „V postkomunistické éře přišly (středoevropské a východoevropské) filmové průmysly o státně garantované financování. Zásadní změny v systému financování obnášely rovněž nahrazení filmových podniků nezávislými producenty a novými postupy ve státní podpoře filmových projektů (které jsou nyní hodnoceny na individuální bázi a příspěvek pokrývá jen část produkčních nákladů), rostoucí roli televizí coby koproducentů hraných filmů, stoupající závislost na mezinárodních koprodukcích a začátek soukromého investování do filmové tvorby. Celá řada menších společností je s filmovými studii ve smluvním vztahu. Za nových okolností se i přes drastické přerušování podpory většina východoevropských kinematografií v množství vyrobených filmů relativně rychle stabilizovala.“ (Iordanova 2003, s. 26)

105 Především filmová surovina, pohonné hmoty, ale i pronájmy restituovaných či privatizovaných prostor.

106 Přejít ze zaměstnaneckých smluv na smlouvy o dílo či jiné druhy časově omezených kontraktů a s příchodem výdělečné komerční audiovizí (zahraniční společnosti, reklamní trh) došlo dle Richarda Němce (Němec 1999) jen mezi lety 1990–1997 ke čtyřnásobnému růstu mzdy za denní práci asistenta kamery, přičemž mzda u nekomerčního filmového projektu ani tak nemohla dosáhnout běžné odměny v komerční sféře.

literární přípravy a často mizivá konfrontace látky s dramaturgickou oponenturou a korekturou.

Producenti nebyli ochotní rizikově investovat do vývoje, jenž by nepřinášel jasný výsledek, a z navrhovaných látek bylo realizováno nadstandardně vysoké procento, které neodpovídalo běžnému kvalitativnímu výběru uplatňovanému ve studiovém systému.

Pozoruhodným fenoménem, odrážejícím nejen hospodářské podmínky či měnící se status kinematografie, ale i zmatenost pluralitně roztržštěné doby přinášející řadu negativních podnětů, pak byla celá série filmů, pro niž se vžil termín „chcípácký“¹⁰⁷ a která by měla být vnímána mnohem šířeji především s přihlédnutím k principům autorského filmu a osobní výpovědi.¹⁰⁸

Jejich základem je individuální generační reflexe raného kapitalismu, sebeprojekce rozervanosti a neschopnosti rozhodnout se pro některou z životních cest a postojů, složité hledání vlastní role v měnící se společnosti ztrácející dřívější hodnotové ukotvení. Tato díla většinou vznikala v produkčních společnostech založených přáteli, což ještě posilovalo jejich komunitní, místy až insitní charakter. Jejich podstatou nebylo ani tak oslovit širokou diváckou obec, ale podat osobní svědectví, jehož sdělnost byla limitovaná. Proud autorských výpovědí nedávných absolventů FAMU byl ovlivněn především americkým nezávislým filmem a postmodernou, stýkal se s dokumentaristickým viděním světa, objevovaly se v něm odvozené experimentální vyprávěcí i výtvarné postupy.

V řadě takto charakterizovaných snímků sledujeme rovněž tematizaci filmu a filmové tvorby coby postmoderně romantické introspekce, která má mít výsostně umělecký záměr bez komerčních intencí, jež jsou naopak viděny kriticky. Na druhou stranu zde zaznívají deziluzivní povzdechy nad úpadkem prestiže tvůrčího povolání i konstatování, že autenticky umělecké zaměření nepřináší patřičnou obživu. Tato část kinematografického pole se tak vlivem vnějších okolností i vnitřních motivací uzavírá do autonomie, čímž oslabuje konektivitu s publikem a nenabízí příliš důvodů, proč by film měl být celospolečenským

107 Pojem byl kodifikován především článkem Petry Hanákové Hrubianství a narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu (Hanáková 1998).

108 Mimo jiné *Kamenný most* (Tomáš Vorel, st., 1996), *Kanárek* (Viktor Tauš, 1999), *Mrtvej brouk* (Pavel Marek, 1998), *Cabriolet* (Marcel Bystroň, 2001) i Svěrákův *Akumulátor 1.* (Jan Svěrák, 1994).

zájmem. Z historického odhledu však poskytuje jednu ze zajímavých subžánrových poloh a je dodnes cenným svědectvím o uměleckém i morálním tápání v transformující se společnosti.¹⁰⁹

Jiná díla však spontánním talentem ožívají vzpomínku na novou vlnu, případně přicházejí s modernizovaným výrazem a tématy rezonujícími s festivalovým i obecným publikem. Poprvé se tak začíná mluvit o „nové nové vlně“, která dokonce úspěšně komunikuje schopnost národní kinematografie uspět na mezinárodním poli.¹¹⁰ Tato větev mladé kinematografie, kritiky vesměs oslavovaná, nabízela perspektivu, k níž bylo možné upínat další institucionální kroky a reformy.

Stabilizace

Kromě všemožných rozkolů a konfliktních debat uvnitř filmařského pole se počátkem 90. let objevují rovněž snahy po oborovém sdružování a koordinované činnosti. V roce 1992 byla založena Unie filmových distributorů (UFD) a Unie videodistributorů, která se brzy proměnila na Českou protipirátskou unii (ČPU). Začíná pracovat Unie českých producentů a Asociace českých producentů, z Československé federace filmových klubů vzniká roku 1993 Asociace českých filmových klubů (AČFK).¹¹¹

K vlivným skupinám, které měly přístup k proměně kulturní politiky, patřila generace tvůrců 60. let, jež ale v nastalých podmínkách až na výjimky¹¹² nebyla schopná plnohodnotně navázat na předešlou tvorbu a její vliv postupně slábl.

Sílila naopak větev osvědčené žánrové tvorby z 80. let převtělující se v mainstream. Její tvůrci se dodnes netají svým nadhledem nad art-housovými snahami s jasným argumentem převahy, jímž je divácký ohlas a komerční úspěch.¹¹³ Vitalitu této skupiny však poněkud podkopávaly krachy některých firem a kauzy související s jejich hospodařením. Přesto je tato tvorba dokladem možné komerční úspěšnosti jisté části kinematografie, která má nemalé politické i společenské krytí.

Postupně bylo zapotřebí řešit i situaci Fondu: „Fond byl založen, ale zpočátku mu žádné velké finance z barrandovského studia spravujícího copyright

svěřených filmů nechodily. Bylo velkou zásluhou Andreje Stankoviče, prvního předsedy rady fondu, že došlo k postupné stabilizaci a zlepšení poměrů,¹¹⁴ vyzdvihuje jméno význačného filmového kritika Jaromír Kallista (Bílík, Černík 2019, s. 135).

V roce 1994 si Fond nechává zpracovat relativně rozsáhlou studii od filmového teoretika Jana Svobody, v níž je sice ve zkratkách, nicméně výstižně analyzována politika pro oblast kinematografie mnoha (nejen evropských) zemí, jak těch, kde kinematografie hraje tradičně roli zásadní, tak takových, kde se potýkají s obdobnými problémy podfinancovanosti a nedostatečné infrastruktury. (Svoboda 1994)

Svoboda na závěr svého soupisu deklaratorně vyjmenovává vlastní doporučení. V prvé řadě Svoboda shledává Fond jediným a zásadním garantem svobodné tvůrčí kapacity národní kinematografie, chce-li být Česká republika součástí vyspělé Evropy. Po obligátní sumarizaci rozkladu někdejší infrastruktury konstatuje, že Fond by měl být transformován v neziskovou organizaci, aby se vyvaroval rizika sloučení ministerstev či dokonce zániku dozorového ministerstva kultury.¹¹⁵

Operuje přitom vzorem maďarským a skandinávským s předpokladem, že by nový orgán absorboval stávající instituce kinematografie kromě výrobních jednotek a zároveň vytyčil cestu našemu začlenění do mezinárodních struktur typu programu Media II či Audiovizuální observatoře.¹¹⁶

Souběžně pak nabádá k reflexi vzrůstajících nákladů filmových produkcí a navýšení disponibilních zdrojů Fondu, ať už prostřednictvím speciálního zdanění vzrůstajícího se trhu videokazet a jejich půjčoven, či blíže nespecifikovaným příspěvkem České televize, na jejíž zákonnou povinnost podpory domácí tvorby upozorňuje, nebo soukromých poskytovatelů televizního vysílání.

Komplementárně by podle něj mělo dojít k novelizaci čerstvě přijatého zákona o audiovizu č. 273/93.¹¹⁷ Co se týká vnitřních procedur Fondu, navrhuje

109 Tyto hodnoty vyzdvihuje v odpovědi Petře Hanákové Jaromír Blažejovský, *Právo na chcípáctví* (Blažejovský 1999).

110 Zmiňovaná generace reprezentovaná například Janem Svěrákem, Janem Hřebejkem či Sašou Gedeonem.

111 *Historie – Základní vývojové tendence české kinematografie v letech 1945–2009 a jejich vyhodnocení* [Příloha č. 3.1 Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011–2016]

112 Mimo jiné Věra Chytilová a Jan Němec.

113 Například Vít Olmer nebo Zdeněk Troška.

114 Básník a kritik Andrej Stankovič (1940–2001) navazoval na své členství v předešlé grantové komisi z roku 1991.

115 Reálný stav v daných zemích byl však legislativně odlišný, namísto o neziskové organizace se většinou jednalo o státní aparát s vedením nezávislým na politické moci.

116 V případě Evropské audiovizuální observatoře jde víceméně o statistické úřední těleso, které Evropské komis připravuje podklady ze sběru dat jednotlivých členských států. To je využíváno především pro stanovení koncepcí na financování programů Media a Eurimages.

117 *Zákony pro lidi, 1993. Zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů* [online]. [cit. 29. 9. 2020]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1993-273/zneni-0>

dvoufázové hodnocení projektů, tedy nejprve experty či lektory, kteří připraví odborné expertizy, aby na ně následně rada mohla reagovat a měla tak příležitost více se věnovat koncepční činnosti.

Jeho návrh vyvěrající ze znalosti zahraničních systémů se začleněním „operativní formalizace kritérií“, tedy apriorního stanovení bodovaných kvalitativních ukazatelů, jak se ukázalo, předběhl v českém prostředí o řadu let svou dobu, stejně jako doporučení, aby mezi kvalitativní zřetele nebyly uváděny pouze ty, které konvenují úzkému okruhu tvůrců, ale i takové, které akcentují obecnou srozumitelnost či originální konceptualizaci již existujících žánrových schémat.

Kinematografie jako soubor externalit?

Byla-li kulturní politika státu v raném polistopadovém období odvozena od zaběhlého, takřka zvykového vnímání kultury coby něčeho samozřejmě důležitého a existujícího, tmelícího a kultivujícího národní pospolitost a spojujícího současnost s historií, která obsahuje jistou „kulturní“ vznešenost sama o sobě, byly v postupujících 90. letech stále častěji zdůrazňovány nové faktory, k nimž se dříve přihlíželo minimálně anebo nebyly vnímány coby nosné a teprve s měnícími se společenskými konvencemi a prioritami nabývaly na síle.

Předně se jednalo o vnější vlivy, jež si stát s ambicí být součástí celku Evropské unie osvojoval, přijímal jejich interpretační logiku a ztotožňoval se i s jejich formulačním slovníkem, byť prozatím jen v expertní rovině bez zásadnější proměny dominantního politického postoje. Sama Bílá kniha je startovním mapováním terénu a přináší ucelenější představu o zahraničních vzorových modelech, z nichž byl vládou a především ministrem Tigridem preferován především britský modus vivendi, nicméně o žádném náběhu implementace evropských strategií platných v EU zde není řeč. Podrobněji se k tématu propracoval až tým jeho následovníka, Jaromíra Talíře, jenž však dokument *Kulturní politika* po nevlídném přijetí ze strany odborné obce neuvedl v praktickou působnost.

„Apolitickou“, koncepčně ukotvenou konstrukci připravenou pro jednotlivé politické náplně a zadání nabídl rovněž krátce působící ministr Martin Stropnický, podepsaný pod *Hlavními liniemi kulturní politiky* z roku 1998. Z materiálu nenápadně plynou nové důrazy měnící interpretaci kulturní politiky v českém prostředí. Tuto skupinu argumentů je možné ve zkratce shrnout pod pojem „multiplikační efekty“ kultury, „přidané hodnoty“, jinde se podobná idea vyjadřuje slovem „externality“. Většinou je myšleno vše, co dříve nebylo zohledňováno coby prvotní a tradiční kulturní efekt, přesto lze (většinou měřitelně) dovodit pozitivní působení na různé vrstvy společenského života a hospodářského systému. V roce 1999 tyto moderní a nově registrované faktory, které

byly především v západní Evropě brány vážněji v potaz už od poloviny 80. let, shrnuli v publikaci *Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policies* François Matarasso a Charles Landry.

K tradičním, autory extrapolovaným otázkám jsou řazeny takové; jejichž zodpovězení v českém prostředí prozatím nebylo nastoleno a teprve pro ně vznikaly podmínky. Materiál vytvořený pro Radu Evropy se dotazuje, do jaké míry je oprávněné pojmem kultura vymezovat pouze vybrané činnosti a jevy, zda a jakým způsobem má být pojem demokratizován a vnímán v kontextu nejširších lidských a společenských aktivit, které nenesou klasické znaky civilizační kultivace, ale o to více jsou vlastní obecnému publiku, které je tak zapojeno do procesu kulturní výměny. O významu kultury v této fázi již není zapotřebí diskutovat, její kladné efekty jsou dle autorů jednoznačně prokázány, je ovšem potřeba je průběžně a inovativně vyhodnocovat a předkládat veřejnosti k diskusi. Veřejnost je tak navíc zvána k výraznější participaci a spolupráci na kulturní tvorbě. Ta je rovněž prostředkem pro budování občanského uvědomění a občanské společnosti. Kultura nabízí dva póly společenského významu, jež mohou fungovat komplementárně: budování prestiže i utužování komunity, což může mít efekt multikulturní ve smyslu internacionálního sblížení, i národní coby uvědomování si konkrétní identity. Každý z uvedených efektů však může při nedostatečné rovnováze vyvolat nevoli i negativní trendy. Autoři opětovně podporují nezadatelné právo na kulturní vyžití s přihlédnutím k menšinám. Klasické i novátorské umění má být rovněž balancováno, jinak hrozí vytvoření konfliktní průrvy.

K evidentně ekonomicky přínosným externalitám pak patří zhodnocení kulturního kapitálu prostřednictvím zvýšeného, ovšem pro místní obyvatele udržitelného turistického ruchu, politicky lze uplatnit kulturní diplomacii. Pro české prostředí je podnětná idea, že i nonprofitní kulturní statky mohou být předmětem investování, jsou-li přesně stanovena kritéria a prostřednictvím tzv. „challenge fundingu“ kontrolovány a udržovány dané cíle. V další části knihy dvojice autorů navazuje na pojem kulturní a kreativní průmysl a dokládá sílu sektoru i to, jak lze tuto oblast hospodářsky efektivně zužitkovat k radikální proměně a profitu společenských a hospodářských celků. Primárním požadavkem je potřeba společenské rovnováhy, ať už se týká potenciálních privilegií aktérů uměleckého pole, či podpory ze strany státu obecně.

Způsob argumentace a nové pojmy naznačují obrat v konvencích kulturní politiky a přinášejí teze, které se stávaly inspirativními i pro český diskurz. Defenzivní či žádající postoje aktérů se i díky této změně proměňují