

Český film

Studijní text pro kombinované studium

ALEŠ ŘÍMAN

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Jaroslav Sedláček
PhDr. Petr Bilík, Ph.D.
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Aleš Říman, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3940-2

Obsah

1 Úvod	5
2 Vztah státu a kinematografie	7
2.1 Vztah státu a kinematografie před rokem 1989.....	7
2.2 Vývoj vztahu státu a kinematografie po roce 1989 Filmová legislativa	9
2.3 Privatizace Barrandova	12
3 Distribuce, produkce, propagace	17
3.1 Produkční a distribuční společnosti.....	17
3.2 Produkční a distribuční strategie.....	18
3.3 Cena výroby filmu	19
3.4 Propagace.....	20
3.5 Technologické změny ve vztahu k produkci a distribuci.....	22
4 Filmový trh	23
4.1 Filmové přehlídky.....	25
5 Současný český film (celková tendence, témata, žánry)	30
5.1 Současný český film – obecná charakteristika	30
5.2 Kinematografie v úpadku	32
5.3 Ústřední náměty	34
5.4 Žánrové spektrum	43
6 Filmová reflexe	45
6.1 Filmové školství a filmové bádání	45
6.2 Filmová reflexe v médiích.....	47
6.3 Současný stav filmové reflexe v médiích.....	48
6.4 Filmové ceny.....	51
6.5 Reflexe českého filmu v zahraničí.....	53
7 Závěr	54
Literatura a prameny	55

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony



Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Průvodce studiem



Otázky a úkoly



Literatura, odkazy

1 Úvod

Současným českým filmem již po více než dvě dekády myslíme jakýkoliv film české či nejprve československé produkce natočený, případně uvedený do kin po listopadových událostech roku 1989. Přestože od tohoto zásadního zvratu v našich moderních dějinách uplynulo již bezmála čtvrtstoletí, o celistvou reflexi tohoto období nebo alespoň jeho dílčích částí se doposud nikdo nepokusil. Útlá kniha Andreje Halady nazvaná *Český film devadesátých let* (NLN 1997) rekapituluje pohnuté události spojené s obdobím transformace státem řízené kinematografie na soukromý, tržní model bohužel pouze aktuálně, do roku 1996. Také Jakub Grombíř v olomouckém *Panoramatu českého filmu* (Rubico 2000) uzavírá svůj přehled snímky natočenými na přelomu tisíciletí. *Orgie střídmosti* Jana Lukeše (NFA 1993) představují autorovy aktuální reflexe filmů konce osmdesátých a počátku devadesátých let. *Rozmarná léta českého filmu* Jaroslava Sedláčka (Edice ČT 2012) jsou pak již samotným svým pojetím spíše popularizačním textem. Nacházíme se tedy v počátku našeho bádání ve stavu, který je pro českou filmovou historiografii typický – ve stavu, kdy v nepřetržitém řečnění o nemožnosti bezprostředního hodnocení čehosi příliš živého uplynulo tolik času, že podstatu některých problémů, jejichž analýza na jedné straně vyžaduje a na druhé postrádá pramennou oporu (konec státního podniku Československý film, privatizace Barrandova), dnes již v podstatě nejde uspokojivě rozkrýt.

Z metodologického hlediska je třeba vzít v potaz, že jde o text výukový, přehledový. Přesto se jej v souladu se současnými postmoderními trendy pokusíme vyprávět jako příběh. Příběh, jehož těžiště netvoří rekapitulace či zevrubná obsahová a formální analýza výsledných snímků. V duchu tzv. Nové filmové historie nás bude eminentně zajímat spíše ekonomický a sociokulturní kontext současné české kinematografie – tedy změny produkčních a distribučních podmínek v závislosti na změně vztahu státu ke kinematografii, stav filmového trhu, divácké poptávky či současný stav reflexe domácí kinematografie.

Z kompozičního hlediska členíme text celkem na šest částí, které vnímáme jako významově rovnocenné. Nejprve se věnujeme širšímu ekonomickému a dějinnému kontextu světa české porevoluční kinematografie, konkrétně změnám vztahu státu a kinematografie a s tím spojené diametrální změně produkčních podmínek, diferencím v oblasti filmové distribuce, technologickému vývoji a jeho vlivu na současnou českou kinematografii či analýze stavu filmového trhu. Teprve potom přistoupíme k vlastní stručné charakteristice porevoluční kinematografie, přičemž se budeme soustředit především na film hraný. V rámci této kapitoly se pokusíme o vysledování klíčových dramaturgických změn v souvislosti s transformací zestátněné kinematografie, o charakteristiku žánrového spektra, typologie hrdinů či zachycení typického tvůrčího vývoje současných režisérů. Kontextově též zmíníme situaci ve filmu animovaném a dokumentárním. Na závěr se budeme soustředit na několik úrovní reflexe současné české kinematografie (odbornou reflexi, diváckou reflexi, domácí i světová ocenění).

Přes veškerou snahu o objektivitu bude pravděpodobně výsledný text vyznívat kriticky – nad současnými českými filmy skutečně není přílišný důvod k jásotu. Pozorný čtenář však jistě postřehne, že za to neviníme jen filmové štáby či producenty. Domníváme se, že tato situace má své kořeny jednak v časech, které analyzované epoše bezprostředně



předcházejí, jednak v přístupu státu ke kinematografii nešťastně zvoleném v živelných devadesátých letech. Protože tyto faktory považujeme pro současný stav české kinematografie za klíčové, věnujeme jim také největší pozornost.

V závěru je třeba říci, že tento text vzniká s vědomím, že jde o pouhou oporu v distančním studiu, a nikoliv komplexní studii či monografii, kterou by si současný film zasloužil.

2 Vztah státu a kinematografie

Průvodce kapitolou:

- na počátku kapitoly se pokusíme popsat stav platný ve vztahu státu a kinematografie před rokem 1989 a přiblížit jeho výhody a nevýhody,
- následně přistoupíme k deskripci procesu změn filmové legislativy a pojmenování jejich důsledků,
- poté přiblížíme samotnou změnu vztahu státu ke kinematografii a poznáme způsob, jakým kinematografi ve zkoumaném období podporoval a nyní podporuje,
- v závěru pak rekonstruujeme proces privatizace součástí státního podniku Československý film na příkladu privatizace filmového studia Barrandov.



Studijní cíle:

Po prostudování této kapitoly byste měli:

- umět rozlišit vztah státu a kinematografie před a po sametové revoluci a jejich pro a proti,
- znát současnou podobu filmové legislativy,
- znát průběh privatizace Barrandova i dalších částí státního podniku Československý film.



2.1 Vztah státu a kinematografie před rokem 1989

V konci osmdesátých let byla kinematografie v Československu již po více než čtyřicet let plně v režii státu. Ten se stal monopolním výrobcem i distributorem kinofilmů již v srpnu roku 1945, což bylo legislativně ukotveno dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 (jeden z tzv. Benešových dekretů). V průběhu výše zmíněných čtyř dekad se v Československu naplno ukázaly obě možné tváře zestátněné kinematografie. Mezi lety 1945–1948 a v šedesátých letech byl tento model důležitým aspektem, snad i podmínkou vzestupu umělecké kinematografie v naší zemi na špičkovou úroveň. Filmaři nebyli pevně vázáni komerčními zájmy producentů, mohli si dovolit experimentovat s příběhem i jeho pojetím, narací, obrazem, dokázali se spolupodílet na celospolečenské reflexi (režisér/umělec jako „svědomí národa“), v neposlední řadě pak byli oceňováni po celém světě a stimulovali svými filmy světovou filmovou produkci. Druhou stranu mince pak nesporně představuje období rudého teroru bezprostředně po únorovém puči roku 1948 až do druhé poloviny let padesátých a poté období tzv. normalizace, kdy se filmový průmysl stal jedním z nejdůležitějších nástrojů propagandy, filmová produkce byla sešněrována pevnými pravidly cenzury, tvůrci neměli možnost se plně projevit (pokud jim bylo vůbec umožněno z politických důvodů filmy vyrábět), diváci byli často naháněni do kin direktivně, aby filmy vykazovaly co největší, případně vůbec nějakou návštěvnost, film tak logicky po umělecké stránce stagnoval a barrandovské ateliéry se stávaly útočištěm mnoha lidí bez talentu a svědomí, kterým byly propláceny autorské honoráře za ideologický apel jejich děl, nikoliv v závislosti na kvalitě výsledných snímků či na jejich divácké návštěvnosti.

*Státní
kinematografie*

Výhody –
nevýhody

Na jedné straně je tedy z tohoto krátkého shrnutí zřejmé, že vyrábět filmy pod hlavičkou a záštitou státu má svou logiku z pohledu filmaře/umělce/idealisty, na druhé je nanejvýš patrné, co se může s filmem v takovémto modelu stát, pokud je jeho výhradním producentem totalitní režim.

Normalizace

Je ovšem třeba říci, že ani období výše zmíněné normalizace nelze vnímat jednoznačně a pouze jako období strmého úpadku československé kinematografie. Ačkoliv velmi špatné či průměrné snímky výrazně převažují nad těmi povedenými, či dokonce umělecky a myšlenkově hodnotnými, někteří tvůrci (např. Karel Kachyňa) si při výrobě svých filmů dokázali udržet větší dávku umělecké svobody a s režimem kolaborovat jen do té míry, aby jim bylo umožněno pracovat. Natáčeli tak bez větších přestávek po celých dvacet let (ostatně normalizátoři československé kinematografie takové filmaře potřebovali, protože jim vozili ceny ze zahraničních festivalů a jejich filmy se prodávaly do ciziny) a o kvalitě jejich filmů nelze polemizovat. Takovému režiséry bychom ale dokázali spočítat na prstech jedné ruky.

Perestrojka
a československý
film

Druhým důvodem, který brání interpretaci normalizační éry jako jen a jen temné kapitoly dějin československého filmu, je pak období tzv. perestrojky. V letech 1985–1989 se pod vlivem liberálnější politiky Sovětského svazu (nejen v kulturní oblasti) uvolňovaly režimy i v ostatních státech východního bloku. V oblasti kinematografie navíc tento proces v Československu umocnily dvě události – odchod obávaného Ludvíka Tomana (1920–1988) z pozice ústředního dramaturga Filmového studia Barrandov na pozici ředitele Československého filmexportu (z Barrandova odešel k 30. 6. 1982) a odchod dlouholetého (ve funkci byl od roku 1970) ústředního ředitele Československého filmu dr. Jiřího Purše do penze (1988). Rozvolněný cenzorský dohled tak vpustil do výroby několik odvážných reflexí normalizační každodennosti (*Džusový román* Fera Feniče, *Olmerovy Bony a klid*, *Kopytem sem, kopytem tam* Věry Chytilové, *Čas sluhů* Ireny Pavláskové), další se navíc ještě po formální stránce vyjadřovaly komplikovaněji, než bylo zvykem, jako například podobenství Miloše Záborského *Dům pro dva* nebo Feničovy *Zvláštní bytosti*.

Sociální kritika

Jako přímou obžalobu normalizačních struktur v oblasti umění formuluje Vít Olmer svůj film *Ta naše písnička česká II* (původní scénář byl sice v roce 1989 několikrát předmětem sporů a jednání s cenzurními orgány, ale film byl roztočen a nakonec realizován výhradně podle něj). Již před rokem 1989 se začala výrazně přehodnocovat i do té doby bezvýhradně adorovaná padesátá léta, objevuje se téma politických procesů (několikrát povolené a zastavené *Jen o rodinných záležitostech* Jiřího Svobody), do realizace jsou vpuštěny *Vracenky* Jana Schmidta, kde je drsný obrázek počátků komunistické totality zjemňován/umocňován dětskou optikou. Na Barrandov se vracejí tvůrci tzv. československé nové vlny, kteří v předchozích letech nesměli z politických důvodů natáčet. Svůj poslední film tak stihl těsně před svou smrtí dokončit Evald Schorm (mrazivě ironický je již jeho samotný název – *Vlastně se nic nestalo*), dva snímky natáčí na přelomu osmdesátých a devadesátých let Antonín Máša (*Skřivánčí ticho* a *Byli jsme to my?*). Ti režiséři někdejší nové vlny, které normalizační režim s většími či menšími ústupky k natáčení pouštěl (Menzel × Chytilová), měli již v konci osmdesátých let téměř absolutní volnost (dokládají to snímky *Vesničko má středisková* a *Kopytem sem, kopytem tam*). Většina výše zmíněných filmů měla svou distribuční premiéru již před rokem 1989, ostatní byly v tomto roce vyrobeny, případně roztočeny.

Revize
minulostiNávrat
nechtěných
tvůrcůKinematografie
na vzestupu

Z výše uvedeného plyne, že se československá kinematografie již před rokem 1989 nacházela na zřejmém vzestupu. Normalizátoři pozvolna donormalizovávali a film se opět znovu měnil z pouhého nástroje propagandy na svébytné umělecké odvětví. Sametová revoluce mohla takovouto transformaci radikalizovat a umocnit ji. Ačkoliv

výčet premiérováných titulů v prvních dvou letech po revoluci by mohl na první pohled způsobit dojem, že tomu tak skutečně stalo, bohužel došlo k pravému opaku. V roce 1990 byl totiž téměř bez úprav realizován původní dramaturgický plán schválený ještě před listopadovými událostmi. A poté se oblast filmové výroby a distribuce bohužel začala topit v nekonečné svobodě, které nikdy nedokázala plně využít. Příčiny a důsledky takového procesu rozebereme v následujících kapitolách. Zároveň se tak dobereme příčin neutěšeného stavu současné české kinematografie.

2.2 Vývoj vztahu státu a kinematografie po roce 1989

Filmová legislativa

I s odstupem času je více než jasné, že monopol státu v oblasti filmové produkce a distribuce byl po dramatickém zvratu v konci roku 1989 neudržitelným modelem. Z druhé strany nám ovšem jistý časový odstup umožňuje tvrdit, že kroky, které od roku 1990 v této oblasti učinil československý a posléze český stát, byly činěny bez rozmyslu a nanejvýš chaoticky. Namísto toho, aby se z předcházejícího systému převzalo to smysluplné (stát bude vyrábět či výrazně podporovat snímky s uměleckými ambicemi, s divácky méně atraktivními, ale celospolečensky důležitými náměty, aby umožnil jejich vznik a podpořil je v distribuci), případně aby si stát uvědomil ekonomický potenciál barrandovských ateliérů a využíval je jako prostředek pro reklamu a propagaci země (jejich vybavení, rozloha jsou v této části Evropy unikátní), došlo během několika let za zvuků manter o neviditelné ruce trhu k naprosté destrukci celého systému, živelné privatizaci ateliérů a ve výsledku i k vědomému odstrižení státu od kinematografie. Jako emotivní reakce to má jistě svou logiku – normalizační Barrandov dělal dlouhá léta všechno pro to, aby zestátněnou kinematografii zdiskreditoval jak v očích odborníků, tak řadových diváků. Domníváme se ovšem, že tato přílišná radikalita měla pro podobu současné české filmové produkce fatální následky. Z filmu se v Čechách stal ryze komerční umělecký druh a producenti pochopitelně nechtějí prodělavat na umělecky závažných, ale komerčně nezajímavých námětech. Diváci jsou tak již dvacet roků zásobováni převážně tituly nevalné umělecké hodnoty, producenti vyrábějí jak na běžícím pásu filmy na objednávku většinového publika a ti osvětenější mimo kameru či diktafony rozpačitě říkají, že se snaží hlavně nevybočit z průměru, neexperimentovat ani s narativem, ani s vizuálem, protože na to je současný český divák doslova alergický. Komplexní likvidaci systému zestátněné československé kinematografie v počátku devadesátých tak lze jistě vnímat jako klíčovou příčinu úpadku ryze současného českého filmu. Na vině bylo jistě revoluční nadšení, ale i nezkušenost, případně zjištěné ekonomické zájmy jednotlivců. Veřejnoprávní Česká televize, převážně dotovaná samotnými diváky (koncesionáři), se sice v devadesátých letech pokoušela vytvořit alternativu a subvencovat umělecky náročnější projekty, ale po roce 2000 se i ona začala částečně chovat ve filmové oblasti jako komerční instituce.

Pokusme se nyní rekonstruovat řetězec nejdůležitějších událostí, které provázely zánik československé zestátněné kinematografie. Ihned po listopadu 1989 se na Barrandově objevily hlasy, že je třeba prolomit státní monopol, který si zejména mladí a minulým režimem perzekuovaní filmaři spojovali především s nekonečnými zápasy se schvalovacími komisemi, čekáním na přidělenou zakázku, prostě a jednoduše s tvůrčí nesvobodou. Zároveň ale bylo stále slyšet silnou protistranu reprezentovanou vedením obnoveného FITESu (Chytilová, Krejčík – tedy také tvůrci s aureolou úspěšných a zároveň

*Konec
Československého
filmu*

perzekuovaných, neboť nekompromisních), která připomínala výhody státní subvence kinematografie, jež se plně projeví v zlatých šedesátých letech. Obě strany si navíc byly vědomy legislativního vakua, které po revoluci ve filmové oblasti nastalo. Benešův dekret číslo 50/1945 říkal jednoznačně, že „*k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát*“. Přestože bylo nabíledni, že je třeba tento výnos nahradit, bralo se na vědomí, že jiné změny v oblastech veřejného života jsou podstatně důležitější. Tvůrci se s tím vyrovnali po česku – začali vyrábět a distribuovat filmy ilegálně, protizákonně. Takto byl třeba vyroben i divácky nejnavštěvovanější český porevoluční film, Olmerův *Tankový prapor*. To, že tuto situaci nikdo neřešil, lze vnímat jako jednu z důležitých charakteristik doby. K první úpravě tohoto právně neudržitelného stavu došlo až v podobě tzv. velkého kompetenčního zákona z 8. 10. 1992. Definitivní řešení pak přinesl zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, z 15. 10. 1993 s účinností od 11. 11. 1993. V jeho závěru se mimo jiné řeší otázka autorských práv na snímky vyprodukované Československým státním filmem a Československým filmem:



ČÁST IV

Přechodná a závěrečná ustanovení

§ 13

(1) *Obchodní využití českých kinematografických děl vyrobených v době od 28. srpna 1945 do 31. prosince 1990, u nichž ke dni účinnosti tohoto zákona uplynula nebo po dni účinnosti uplyne doba ochrany jejich majetkových autorských práv, je možné jen na podkladě jejich originálních nosičů, k nimž právo hospodaření přísluší Archivu, nebo s jeho písemným souhlasem. Práva autorů jednotlivých složek audiovizuálních děl tím nejsou dotčena.*

(2) *Zisky z provozování těchto děl bude Archiv, po pokrytí svých nákladů vyplývajících z povinností uložených tímto zákonem, odvádět Fondu.*

§ 14

Státní organizace Filmové studio Barrandov – Copyright a Filmového studio Zlín – Copyright, které vykonávají autorská práva výrobce kinematografických děl, se sloučí dnem účinnosti tohoto zákona s Fondem; na Fond jako na právního nástupce přecházejí jejich práva a závazky z majetkových a jiných vztahů, včetně práv a závazků na úseku duševního vlastnictví. Tím není dotčeno právo hospodaření příslušející Archivu k veškerým originálním nosičům, z nichž tato práva a závazky vyplývají.

§ 15

Zrušují se § 1, § 3 odst. 2 a § 4 dekretu presidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu.

§ 16

Tento zákon nabývá účinnosti dnem vyhlášení.

Uhde v. r.

Havel v. r.

Klaus v. r.

Pro doplnění informace je třeba říci, že pod zákonem nejsou pochopitelně podepsáni jeho vlastní autoři, ale tehdejší předseda Poslanecké sněmovny PČR Milan Uhde, předseda vlády Václav Klaus a prezident ČR Václav Havel. A že práva na československé filmy vyrobené mezi lety 1965–1991 spravuje v současné době společnost Bontonfilm.

Z výše uvedeného je patrné, že již v počátku devadesátých let začala v českých vodách operovat široká skupina soukromých společností orientujících se na filmovou distribuci, případně výrobu. Některé vznikly „na zelené louce“, některé privatizací složek Československého filmu (Ústřední půjčovna filmů se transformovala v Lucernafilm), některé přes počáteční úspěchy a velké ambice rychle zanikly (Heureka film), jiné tvoří páteř české filmové výroby či distribuce dodnes (Falcon, Bontonfilm, Space films etc.). V roce 1992 byla jako zájmové sdružení právnických osob založena Unie filmových distributorů (v současné době má 19 členů), roku 1994 pak Asociace producentů v audiovizí (v současné době má na 70 členů), které společně s Asociací provozovatelů kin vytvořily v roce 2003 Českou filmovou komoru.

Soukromé společnosti

Nahradily tak výhradního distributora a výrobce československých filmů, Československý film, který zkolaboval po úředním zrušení svého ústředního ředitelství k 31. 12. 1990. A to i přesto, že během posledního roku existence Československého filmu bylo vyprodukováno 28 snímků, připočteme-li k tomu několik dalších opožděných premiér, dostaneme úctyhodné číslo cca 40 filmů, které měly v posledním roce existence státního podniku Československý film distribuční premiéru nebo byly alespoň uvedeny do výroby. A co je ještě důležitější – minimálně čtvrtina z nich byla velmi kvalitní. To bohužel revoluční doba nedokázala vyhodnotit a zmíněné zrušení ústředního ředitelství Československého filmu znamenalo v podstatě nenávratnou destrukci celého systému. V následujících letech si tak filmaři sice mohli užívat bezuzdné svobody ve volbě tématu i v užití formálních prostředků, kterými film vyprávěli, ale zároveň poznali, jaké to je, když na film musejí horečně shánět peníze. Počet vyrobených celovečerních hraných filmů za kalendářní rok postupně klesal až k alarmujícímu číslu 6 (rok 1992) a s ním klesal bohužel i počet filmů umělecky hodnotných.

Zánik ÚŘČF

Ústřední ředitelství Československého filmu mělo pravomoci ministerstva a rozsáhlý úřednický aparát, ročně na průměrně 30 celovečerních filmů proinvestovalo více než 100 milionů korun. Bylo nahrazeno malým odborem Ministerstva kultury ČR, které ještě mezi roky 1991–1992 rozdělvalo pomocí grantů částku cca 100 milionů korun (šlo z dobového hlediska o docela vysokou částku, vezmeme-li v potaz, že Svěrákova *Obecná škola* jakožto výpravné retro vykazovala rozpočet 8 milionů korun). Roku 1992 byl pak Českou národní radou schválen zákon ČNR č. 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (celkem čtyřikrát novelizován), který nastavil pravidla grantové podpory českých filmů od státu (granty rozdělují tzv. Rada fondu), přičemž jako nejdůležitější zdroje peněz slouží poplatek 1 Kč z každé prodané vstupenky do kina a výnosy z prodeje práv československých filmů z let 1965–1991:

Nový přístup státu

Státní fond

§ 7

Finančními zdroji Fondu jsou:

- a) výnosy z majetkových účastí České republiky na podnikání právnických osob ve filmovém průmyslu,
- b) výnosy z cenných papírů nabytých Fondem od jiných subjektů,
- c) úvěry od právnických osob,
- d) úroky z návratných finančních výpomocí a z půjček poskytnutých Fondem žadatelům, a úroky z prostředků Fondu uložených v bance,
- e) splátky půjček a návratných finančních výpomocí poskytnutých Fondem žadatelům,



- f) smluvní pokuty placené žadateli v případech, ve kterých prostředky Fondu nebyly použity podle stanovených podmínek (§ 11 odst. 5),
- g) dary a dědictví pro Fond,
- h) výnosy z veřejných sbírek a loterií organizovaných Fondem,
- i) sjednané podíly na příjmech z kinematografických děl, na které byly poskytnuty prostředky Fondu (§ 11 odst. 2),
- j) dotace ze státního rozpočtu,
- k) příplatek k ceně vstupného (§ 8),
- l) příjmy z využití filmových děl, pokud byly na Fond převedeny,
- m) příjmy za užití kinematografických děl, u nichž Fond vykonává autorská práva výrobce, která na něj přešla na základě zvláštního zákona,
- n) další zdroje stanovené zvláštními právními předpisy.

Z tohoto fondu ovšem není financována pouze výroba hraných, dokumentárních či animovaných filmů, ale i jejich propagace, distribuce, případně v současné době digitalizace kin. V roce 2011 rozdělil v těchto oblastech 212 milionů korun, z toho více než dvě třetiny na tvorbu a výrobu filmů. Ovšem již dvacet let se polemizuje nad podpořenými projekty, již samotná velikost naší republiky a pomyslného filmového písečku vede k úvahám nad ovlivnitelností členů rady.

Podpora státu

Ať už je to tak či onak, stát se kinematografie svými kroky v počátku devadesátých let elegantně zřekl a jeho příspěvek na rozvoj tohoto uměleckého odvětví (na rozdíl od ostatních nebývale finančně náročného) je již dvacet let bolestně malý. O tom, že si někteří představitelé začali tento stav uvědomovat, svědčí fakt, že se v posledních letech často hovořilo o potřebě nového zákona v oblasti audiovizuálu a roku 2012 takový zákon skutečně spatřil světlo světa. I přes tuhý odpor prezidenta Václava Klause a jeho prezidentské veto se jej nakonec 18. 12. 2012 podařilo schválit. Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie, zakládá namísto Státního fondu na podporu kinematografie Státní fond kinematografie, navyšuje roční příspěvek na cca 300 milionů korun o příspěvky komerčních televizí a umožňuje vyšší příspěvek nejen na výrobu filmů, ale na celý proces jejich vzniku.

Nejnovější legislativní norma

Snad se tedy blýská na lepší časy. Účinek předchozích kroků českého státu vůči kinematografii je totiž vskutku drtivý. Minimální množství skutečně umělecky závažných (tedy již ze své podstaty nekomerčních) projektů, na to navazující všeobecný úpadek diváckého vkusu, minimální prodejnost českých filmů do zahraničí, a tedy související pokles zájmu o českou kulturu ve světě. To vše alespoň logicky vyplývá z dlouhodobě proklamované aplikace tržních mechanismů v oblasti kultury. Jak s nimi ovšem souvisí trestuhodně nepřípravená a v pramenech rozostřená privatizace barrandovských ateliérů?

2.3 Privatizace Barrandova

Barrandov ve světě filmu

Úzce. A více, než by se mohlo na první pohled zdát. Barrandovská studia postavená podnikateli bratry Havlovými mezi lety 1931–1933 byla zkonfiskována celkem dvakrát. Nejprve roku 1939 nacisty, posléze po skončení druhé světové války československým státem. Po roce 1989 zachvátila českou společnost celkem logicky vlna apriorního anti-komunismu provázená extrémním příklonem k politice trhu (trvale vzývání neviditelné ruky trhu okruhem politiků a ekonomů kolem někdejšího československého ministra

financí, českého předsedy vlády a v poslední řadě prezidenta ČR Václava Klause již bylo zmíněno). Tržní schémata pak již v samém počátku devadesátých let začala být aplikována i na oblast kultury, která se ovšem takovému chápání vzdírala a vzdírá dodnes, co jí poslední síly stačí (rovnice „co je oblíbené a divácky vyhledávané, to je i umělecky hodnotné a má to nárok na přežití“ by měla svou platnost pouze v ideálním případě, kdy by celá společnost sestávala z vzdělaných a ekonomicky produktivních znalců a přirozených producentů kvalitní kultury). To, že je kultura důležitým konstitučním aspektem společnosti, bylo jasné už některým jasnozřivým monarchům v hlubinách středověku či na prahu novověku. Česká společnost jako by na to v revolučním opojení zapoměla...

Atmosféra první poloviny devadesátých let vsutku nahrávala „neviditelné ruce“, která měla řešit veškeré problémy. Film si má podle této logiky na sebe vydělat sám. Naproti tomu většina filmařsky vyspělých evropských států kombinuje několik způsobů podpory filmového průmyslu. Můžeme je rozdělit na podpory přímé (půjčky, subvence, dotace či prémie) a nepřímé (daňové slevy, záruky na půjčky) nebo podle způsobu rozdělování na selektivní (přidělované na základě rozhodnutí komise) a automatické (přidělované podle splnění předem daných kritérií) [Uldrichová, 2006]. V ČR je z těchto možností využívána pouze podpora přímá selektivní, určená pouze domácím produkcím. Tuto jedinou státem organizovanou podporu filmovému průmyslu zprostředkovává Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie zřízený v roce 1992. Ani ten ovšem není financován ze státního rozpočtu, ale z prostředků za prodej práv k uvádění starších českých filmů a odvodem jedné koruny z každé prodané vstupenky.



Zápas o osudy barrandovských ateliérů (provozovaných a vlastněných státem) začal už na samém počátku devadesátých let. Postupem času se vykristalizovaly dvě skupiny. První z nich, nejčastěji a nejhlasitěji reprezentovaná Václavem Marhoulem (na Barrandově vedl již stávkový výbor, později sepisuje petici za privatizaci Barrandova), chápe film jako ekonomické odvětví a argumentuje (z dnešního pohledu na první pohled scestně) americkým modelem. Zároveň ovšem dle dnešních slov některých režisérů sympatizujících s touto skupinou (Vladimír Michálek, Tomáš Vorel...) počítali s tím, že se sice z Barrandova stane servisní firma zabezpečující filmovou výrobu, že se ale oproti tomu stát nezachová k filmařům (ať už domácím nebo zahraničním) macešsky ve věci pobídek či daňových výhod a že tak pomůže jak filmovému průmyslu, tak své vlastní ekonomice.

*Privatizace
– zastánci*

Druhá, sdružená kolem obnoveného FITESu, reprezentovaná všeobecně respektovanými autoritami z let šedesátých (Věra Chytilová, Ladislav Helge, Jiří Krejčík), chápe film jako umění a varuje před fanatickou privatizací filmových ateliérů. Argumentuje i zahraničními modely, které jsou českému prostředí nepochybně bližší. Političtí představitelé však jejich argumenty nevyslyší (i proto, že jejich petiční vystoupení bylo nedostatečně připravené a zorganizované příliš pozdě), v médiích jsou navíc některými mladšími kolegy i novináři vytrvale označováni za komunisty (sic!).

Odpůrci

Přestože se tedy ještě na počátku roku 1991 zdá, že bude privatizace Barrandova alespoň zařazena do některé z pozdějších vln tzv. kuponové privatizace, v polovině léta způsobí zpráva, že vláda zařadila barrandovská studia do první vlny, ve filmových kruzích paniku. Již zmíněnému Václavu Marhoulovi, který byl v té době ředitelem Filmového studia Barrandov a marně zápasil s ekonomickou situací po zrušení státní podpory ateliérů (byl nucen kupříkladu propustit na 1700 zaměstnanců), je nutno přičíst k dobru, že byl

*Přechodná
privatizace*

jediný, kdo dokázal vymyslet nějakou strategii, jak se v dané situaci zachovat. Ve strachu z toho, že by se Barrandov mohl stát majetkem tisíců akcionářů, založil společně s dalšími 24 podílníky společnost Cinepont a. s. Ta pak skutečně v polovině roku 1992 kupuje barrandovské ateliéry za 514 milionů korun. Následně se v roce 1993 Cinepont a. s. restrukturalizuje a společnost se přejmenovává na AB Barrandov a. s. (pocta Barrandovu třicátých let ve vlastnictví bratří Havlů). V průběhu dvou let se ve společnosti díky ekonomické aktivitě některých akcionářů (především producent Jaroslav Bouček a samotný Václav Marhoul) výrazně mění poměr vlastněných akcií. Když je Marhoul v roce 1994 z funkce generálního ředitele AB Barrandov nespokojenými akcionáři odvolán, podaří se mu obratem získat 74 % akcií, a tím ve společnosti rozhodující nadvládu. Musí se ovšem spojit s moravskou finanční společností 1. Silas, která nakonec získá až 79 % akcií, Marhoulvi patří pouhých 20 % (srovnej Čarnický, 2007, 70 % × 30 %). Některé zakládající osobnosti Cinepontu a. s. (Miroslav Ondříček, Miloš Forman, Theodor Pištěk + dalších pět), které společnost v jejích počátcích svými jmény zaštiťovaly, se ocitly na periferii zájmu, s pouhým jedním procentem akcií. Dodnes se cítí podvedeny a využity.

Cinepont

AB Barrandov

Holding

Marhoulem vedená společnost AB Barrandov se profiluje jako producent či koproducent českých filmů, a tak poskytuje servisní zázemí pro natáčení zahraničních, především hollywoodských filmů v České republice. To je však díky naprosté apatii státu v oblasti kinematografie stále těžší. Zahraniční filmové společnosti ztrácejí o Prahu a Českou republiku zájem. Natáčení v Čechách je pro ně drahé, stěžují si na šikanu ze strany úředníků (známá aféra kolem v Praze natáčeného *Mission: Impossible*), a postupem času tak mizí na dále na východ, kde sice není tak dobré zázemí, ale jsou tam pro ně paradoxně lepší ekonomické podmínky. Přestože se společnost AB Barrandov a. s. dále transformuje na holdingovou společnost, je situace ekonomicky neudržitelná. Společnost Moravia Steel, která se jako dceřiná společnost společnosti 1. Silas stává v roce 1996 majitelem rozhodujícího balíku 79 % akcií, v květnu 1997 odvolává Václava Marhoulu z funkce ředitele (důvodem je údajné ekonomické manko). Stejná společnost ovšem již předtím zastavuje Barrandov u České spořitelny za dvě miliardy. Utržené peníze pak investovala do Třineckých železáren.

Současnost

Společnost Moravia Steel působí na barrandovském kopci dodnes. Jako majitel společnosti Barrandov studios se na svých internetových stránkách chlubí bohatou historií, kapitoly o současné činnosti studií však působí tragikomicky. Čas od času se v Čechách objeví nějaká americká velkoprodukce, ostatně byl pro ně péčí Moravia Steel vybudován i nový, špičkově vybavený ateliér (filmy jako *Babylon A. D.*, *Princ Kaspián*). Barrandovská studia vystupují také jako koproducent celé řady českých filmů. Těm pronajímají prostory a zázemí. K nejvýznamnějším patří např. *Želary* v režii Ondřeje Trojana, *Obsluhoval jsem anglického krále* režiséra Jiřího Menzela, *Jedna ruka netleská* v režii Davida Ondříčka, *Otesánek* od Jana Švankmajera, *Mistři* v režii Marka Najbrta nebo *Ve stínu* Davida Ondříčka. Barrandov je dále sídlem dvou komerčních televizních stanic, TV NOVA a TV Barrandov.

Krátký film

Na závěr je třeba připomenout, že obdobně nečitelným způsobem byly privatizovány i další složky podniku Československý film. Krátký film byl nejprve na popud jeho ředitele Jana Knoflíčka jako hospodářská jednotka v závěru roku 1990 úplně zrušen, o pár týdnů později (již v roce 1991) byl pak veškerý jeho majetek včetně práv na snímky vyrobené péčí dřívějšího státního Krátkého filmu od roku 1957 převeden na společnost KF a. s., která se později přejmenovala na Krátký film Praha a. s. Jejím majitelem nebyl nikdo jiný než Jan Knoflíček, který si tak ukradl majetek nebetyčné ceny. Svou společnost v roce

2005 velmi výhodně prodal špičkovému podnikateli Richardu Benýškovi, který je blízký Tomáši Chrenkovi, tedy majiteli firmy Moravia Steel.

Filmové studio Gottwaldov se stalo po mnoha peripetiích majetkem společnosti Bonton Film Entertainment a slouží více méně jako sklad pro československé filmy natočené v letech 1965–1991 včetně, částečně pak jako produkční zázemí pro zlínskou filmovou školu.

FSG

Jak jsme již uvedli, zrušení monopolního postavení státu pro výrobu a distribuci filmů považujeme i s odstupem času za nutné. Ne tak už nezáměr o toto odvětví, protože to v sobě skrývá jistý ekonomický, propagační a edukativní potenciál. Zatímco náklady na výrobu filmu vyrostly za dvacet let osmkrát až desetkrát, příspěvek státu na jeho výrobu (ať už ze Státního fondu nebo přes Českou televizi) po letech poklesu stagnuje na nejnižší možné úrovni. Stát podporuje film pouze selektivně, bezkonceptně a o jiném přístupu (často v odborných kruzích zmiňované modely severských zemí, případně Maďarska) nechce slyšet.

Barrandovské ateliéry se staly po zběsilé privatizační epizodě majetkem ocelářského magnáta Tomáše Chrenka a jeho Moravia Steel a o její činnosti na Barrandově není možné veřejně mluvit jinak než v superlativech (viz aktuální aféra kolem především technicky a narativně nepřilíš podařeného dokumentu Martina Kohouta *Neviditelná ruka trhu: Privatizace Barrandova*). Část ateliérů zabírají komerční televize, zbytek díky nekonceptní politice státu většinu času leží ladem. Stále více českých filmařů i odborníků se přiklání k názoru, že způsob privatizace Barrandova byl chybný, stejně jako celá porevoluční politika státu vůči kinematografii. Odborníci navíc upozorňují na to, že šlo z právního hlediska o velmi problematický krok:

Situaci, která nastala po privatizaci filmového průmyslu, jednoduše a pragmaticky komentuje publicista Jan Lukeš ve své předmluvě ke katalogu českých filmů 1991–2001: „Když pak podle zákona č. 273/1993 Sb. státní výroba zanikla i formálně, fakticky se už jenom legalizoval existující stav“ [Lukeš, 2002]. Petr Ostrouchov vnímá ze svého právního úhlu pohledu problém privatizace filmového průmyslu o něco ostřeji, když dodává: „Vzhledem k tomu, že cílem všech tří privatizujících soukromých subjektů bylo pokračovat ve filmové produkci a souvisejících činnostech (tj. v činnostech vyhrazených pouze státu), šlo v případě privatizace Filmového studia Barrandov, Filmového studia Zlín i Krátkého filmu s největší pravděpodobností o absolutně neplatné právní úkony. Ve svém rozhodování pochybila vláda tím, když před přijetím audiovizuálního zákona schválila privatizaci podniků filmového průmyslu převodem na konkrétní právnícké osoby, a pochybil též Fond národního majetku, když převedl na jiné subjekty majetek podniků, který byl v souladu s dekretem ve výlučném vlastnictví státu“ [Ostrouchov, 2007: rozhovor].



Otázkou zůstává, jestli bude mít taková nespokojenost nějaký efekt, případně jestli lze všechny napáchané chyby ještě vůbec napravit.



Úkoly:

- Popište, jak se liší předlistopadový produkční systém od polistopadového.
- Pojmenujte základní dokumenty popisující současný stav filmové legislativy a označte jejich obsah.
- Co je to Státní fond kinematografie a jaké má zdroje příjmů?
- Rekonstruujte průběh privatizace Barrandova.

3 Distribuce, produkce, propagace

Průvodce kapitolou:

- na počátku kapitoly nabídneme kompletní přehled distribučních a výběrový přehled produkčních společností působících v ČR,
- následně se pokusíme zachytit vývoj filmové produkce v Čechách po roce 1989,
- poté zachytíme proměny nákladů na výrobu celovečerních hraných filmů,
- v závěru pak upozorníme na technologické změny ve vztahu k produkci a distribuci.



Studijní cíle:

Po prostudování této kapitoly byste měli:

- znát jména důležitých českých distribučních a produkčních společností,
- umět pojmenovat základní produkční a distribuční strategie,
- znát současné náklady na výrobu celovečerního hraného filmu.



3.1 Produkční a distribuční společnosti

Jak jsme již uvedli v předcházející kapitole, v současné době působí v České republice 19 distribučních společností sdružených v Unii filmových distributorů. Jedná se o následující firmy:

UFD

35 MM, s. r. o.
AČFK, o. s.
Aerofilms, s. r. o.
Bioscop
Blue Sky Film Distribution, a. s.
Bontonfilm, a. s.
CinemArt, a. s.
EEAP Film Distrib. CZ-SK s. r. o.
Falcon, a. s.

Film Distribution Artcam, s. r. o.
Film Europe, s. r. o.
Forum Film Czech, s. r. o.
Hollywood C. E., s. r. o.
Intersonic, s. r. o.
Media Hotel, s. r. o.
Národní filmový archiv
Pegasfilm, s. r. o.
Pinot Film s. r. o.
Warner Bros. Ent., s. r. o.

Distribuční společnosti

Většina z nich se orientuje na mainstreamovou produkci, výjimku tvoří AČFK (Asociace českých filmových klubů), Aerofilms, CinemArt, Artcam a NFA. V roce 2011 uvedly distribuční společnosti do českých kin 254 premiérových titulů, z toho 47 českých.

V oblasti filmové produkce sdružuje Asociace producentů v audiovizí na 70 produkčních společností (ne všechny produkují či koprodukují celovečerní filmy). K nejaktivnějším patří v současné době Negativ, Infinity Prague, Lucky Man Films, Buc – film nebo nechvalně proslulá NOGUP agency producenta Zdeňka Kubíka. Nejčastějším koproducentem jsou pak Česká televize a TV NOVA.

APA

Kdybychom však měli podrobně sledovat nepřehlednou historii vzniků a zániků produkčních či distribučních firem posledního dvacetiletí, vydalo by to na samostatnou knihu. Již na počátku roku 1991 začaly v Československu vznikat filmy za podpory

Produkce v počátcích svobodné éry

Soukromé
filmy

soukromých podnikatelů či společností, prvním byl Troškův film *Slunce, seno, erotika*. Jak jsme již uvedli v předcházející kapitole, šlo sice o protiprávní vztah, ale tím se ve svobodném Československu nikdo nezalamoval. Vznik prvních specializovaných produkčních společností na sebe nenechal dlouho čekat. Vznikaly buď transformací či privatizací částí podniku Československý film (příběh Barrandova jsme popsali v předchozí kapitole, z Ústřední půjčovny filmů se stal Lucernafilm, který později pohltil Bonton, převážně distribuční společnost Falcon vznikla na troskách někdejšího Filmexportu), zakládali je bohatí podnikatelé, kteří z naprosto iracionálních důvodů spatřovali ve filmu prostředek, jak vydělat ohromné sumy peněz (nechvalně proslulý brněnský podnikatel Rudolf Hošna, zakladatel společnosti Hošna film, dokonce přišel s myšlenkou postavit v Brně ateliéry). Jaroslav Soukup, který zoufale hledal producenta pro své snímky *Discopříběh č. 2* a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*, několikrát uvedl, že produkční společnost Renáta film založil v podstatě na inzerát. Největší úspěchy v počátcích éry soukromé produkce zaznamenaly společnosti Bonton a. s. (*Tankový prapor*), Renáta film (*Discopříběh č. 2* a *Kamarád do deště*), Space films (*Dědictví*) a Heureka film (*Konec básníků v Čechách*, *Nahota na prodej*). Přesto s výjimkou Space films už ani jedna na českém trhu v roli producenta nepůsobí. Bonton se začal věnovat výhradně distribuci, ostatní byly uškrceny neviditelnou rukou trhu (Heureka film neustál příliš nákladný projekt *Akumulátor 1*).

Úloha ČT

V roce 1992 pak vstupuje na pole hraného filmu určeného pro kina jako producent či koproducent Česká televize (po snímku bratří Cabanů *Don Gio* v roce 1993 například *Helimadoe* nebo *Krvavý román*). Česká televize v podstatě od té doby začala suplovat ve filmové branži roli státu a ročně podpoří průměrně kolem deseti celovečerních filmů. A především v první dekádě svého působení v české kinematografii zejména díky producentům typu Čestmíra Kopeckého nepochybně plnila roli producenta menšinových, umělecky závažnějších projektů. Po odchodu Čestmíra Kopeckého (založil si produkční společnost První veřejnoprávní, s r. o.) se tato tendence zřetelně oslabuje a Česká televize ve snaze zaujmout širší spektrum diváků podporuje v první dekádě nového tisíciletí i projekty komerčnějšího ražení (např. *Bolero*, *Jedna ruka netleská*, *Snowboardáci*, *Doblba!*, *Gympl* etc.). V současné době se na Kavčích horách zjevně snaží o revizi svého přístupu k filmové produkci. V roce 2012 založila Filmové centrum České televize, jehož úkolem je být za kvalitní české filmy, vytvářet alternativu, pomáhat na svět náročnějším projektům. Vedoucí Filmového centra ČT je Helena Uldrichová, kreativním producentem Tomáš Baldýnský a hlavním dramaturgem Jaroslav Sedláček.

Role
producenta

Zatímco v systému státní kinematografie byla osoba producenta sice důležitým, ale nikterak vyčnívajícím členem filmového štábu, v nových časech soukromé produkce se producent stal pochopitelně pro samotný vznik i podobu výsledného filmu klíčovou postavou. Snaha o to, aby filmy nebyly prodělečné, nutně vedla k tomu, že tvůrci museli často přizpůsobovat své představy představám producentů, případně se začali přizpůsobovat vkusu masového diváka.

3.2 Produkční a distribuční strategie

Vliv na
podobu filmu

Filmy se začaly divákům velmi okatě podbízet jak formálně (co nejjednodušší), tak co do námětů či jejich pojetí a zahrnovat je přívalem prvoplánových atrakcí, aby nebylo znát, že jsou vyrobeny na koleně, na základě prachbídých scénářů a s nepřilíživým rozpočtem. V podobném trendu (nadbíhání divákovi, absence dramaturgie, realizace slabých a bez jakékoliv autocenzury či odborné polemiky napsaných scénářů) pokračovala bohužel svobodná kinematografie ve své komerčně orientované linii i nadále. S tím

šel ruku v ruce i postupný úpadek elementárního řemesla, vedený snahou na výrobě filmu co nejvíce ušetřit. Natáčelo se v šibeničních termínech s nepočtelným štábem, některé projekty si také do těchto štábů vědomě najímaly méně kvalitní či rovnou mizerné řemeslníky. Jedinou podmínkou realizace filmu se stal fakt, že na něj producent sehnal peníze – ideologický diktát tak byl v oblasti filmové produkce vystřídán diktátem peněz. Tato tendence byla bohužel plně završena v nedávné minulosti soukromými amatérskými produkcemi natáčenými bez jakéhokoliv povědomí o základních řemeslných standardech, z nichž nejviditelnější jsou filmy Tomáše Magnuska.

Krom toho se také na poli českého filmu objevil dosud neznámý prostředek, známý ze zahraničních produkcí, tzv. product placement, tedy způsob, jak do filmu implantovat reklamu na firmu, která jej finančně podpořila. Nejbizarnější ukázkou product placementu v českém filmu sice stále zůstává film *Kanárská spojka* z roku 1994, který působí jako psychedelická dlouhometrážní reklama na becherovku, cestovku, Sokolovské pekárny, Michala Penka a neznámou drogu, která musela stát za jeho vznikem, nicméně i filmy posledních několika let jasně ukazují, že čeští filmaři prostě skrytou reklamu točit neumějí. I z toho důvodu lze vnímat jako úlevu, že zejména v poslední dekádě začaly v Čechách podporovat filmy i velké podniky, které takovouto formu reklamy nevyžadují (ČEZ, RWE).

Product placement

3.3 Cena výroby filmu

Nelze se co divit. Náklady na výrobu filmu byly vždycky vyšší než u jiných uměleckých odvětví a v průběhu posledních 20 let samozřejmě výrazně stoupaly. Zatímco poměrně nákladné retro s oscarovými ambicemi *Obecná škola* režiséra Jana Svěráka bylo péčí Filmového studia Barrandov vyrobeno v letech 1990–1991 za 8 milionů korun, náklady jiného retro snímku *Ve stínu Davida Ondříčka* v roce 2012 představovaly 60–80 milionů korun. Takovéto navýšení je výrazné, i když začneme pracovat s ekonomickými čísly (průměrná mzda se zvýšila při započtení inflace o 70 %, cena potravin se zvýšila cca dvakrát až třikrát, stejně tak cena elektrospotřebičů, srovnatelný, cca desetinásobný nárůst ceny vykazuje například uhlí nebo chleba).

Průměrná cena

Retro snímky lze ale považovat obecně za velmi nákladné. Na samém konci éry státní kinematografie let se u nás běžně filmy natáčely v ceně kolem 4 milionů korun. Jak je to v současnosti?

Nejlevnější, poloamatérské produkce jsou vyráběny s rozpočtem kolem 5 milionů korun (kupříkladu filmy Tomáše Magnuska). Jsou natáčeny na poloprofesionální či komerční digitální kamery, štáb tvoří většinou studenti s nízkými finančními nároky a největší množství peněz je určeno hercům, většinou padlým či stárnoucím hvězdám showbyznysu, kterým je denní honorář vyplácen na ruku. Filmy vypadají vizuálně jako dynamičtější sestříhané domácí video, mají velmi špatný zvuk a chabou postprodukcí a jsou vydávány za projevy bezbřehého nadšení autorů pro filmové umění.

Amatérské filmy

Nízkorozpočtové české filmy jsou natáčeny za cca 15–20 milionů korun. Jde již o snímky s profesionálními produkčními podmínkami a dobrým technickým zázemím. Většinou jde o filmy mladých, debutujících tvůrců. Průměrný český film stojí 20–25 milionů Kč. Do této kategorie spadá valná většina českých filmů posledních několika let. Několik filmů ročně pak více či méně tuto cenovou kategorii převyšuje, většinou jde o žánrové filmy, především retro filmy. Takové filmy pak mají výrazně lepší produkční zázemí, zpracovávají atraktivní témata, hrají v nich špičkoví herci, točí je etablovaní režiséři, často mají zahraničního koproducenta. Zároveň logicky aspirují na většinu výročních

Průměrný český film

Nejdražší projekty

cen. Jejich cena ovšem nepřesahuje 100 milionů korun, to se stává pouze v extrémních případech a v případě vstupu významnějších zahraničních koproducentů. V novodobé české historii představují takovéto velkofilmové projekty pouze dva filmy Juraje Jakubiska (Nejasná zpráva o konci světa, Bathory) a Svěrákův Tmavomodrý svět. Nejasná zpráva o konci světa stála na svou dobu astronomických 70 milionů korun. Tmavomodrý svět a Bathory se také pomyslně přetahují o titul nejdražší český film všech dob, když vykazují rozpočet kolem 250 milionů korun.

3.4 Propagace

Počátky propagace

Produkční společnosti se ale filmy musely nejen naučit vyrábět, ony se je také musely učit prodat. V počátku byli soukromí producenti u diváků zřejmě zvýhodněni už jen samotným faktem, že byly jejich projekty prezentovány jako ryze soukromé, bez státní subvence. Na tom postavil část své kampaně již několikrát zmíněný Tankový prapor, který se tituloval prvním novodobým soukromým filmem a i díky této masivní kampani se stal dosud nejúspěšnějším porevolučním filmem v českých kinech. Podobně se v té době chovaly i ostatní soukromé projekty. Prohlédneme-li si pozorně následující tabulku, která zahrnuje 20 divácky nejúspěšnějších porevolučních filmů, je zjevné, že jim tato strategie bezesbytku vycházela (soukromých projektů tohoto typu zde můžeme najít 7).

Marketingové strategie

Postupem času se ale museli tvůrci a producenti začít učit i komplikovanějším marketingovým strategiím. Filmy často doprovázejí souběžně vydávané knižní publikace, kromě tištěných médií, rozhlasu a televize je stále více k propagaci filmů využíváno internetu a zejména sociálních sítí. Bohužel, na nich se někteří producenti dopouštějí i dosti brutálních manipulací a forma propagace často překračuje meze slušného chování (viz Zdeněk Kubík a jeho NOGUP agency ve věci propagování filmu Babovřesky). To, že je takový způsob propagace navýsost účinný, jistě leccos vypovídá o stavu společnosti.

Tabulka 1 Top 20 českých filmů

TOP 20 ČESKÉ FILMY / 1992–2011 TOP 20 CZECH FILMS / 1992–2011						
	(podle návštěvnosti / by admissions)					
Titul Title	Premiéra Release	Představení Shows	Návštěvnost Admissions	Tržby (Kč) Box office (CZK)		
1 Tankový prapor / Tank Battalion	30. 5. 1991	5 617	2 022 637	25 896 836		
2 Černí baroni / The Black Barons	4. 6. 1992	6 426	1 470 531	26 394 300		
3 Kolja	16. 5. 1996	8 693	1 346 669	44 962 242		
4 Vratné lahve / Empties	8. 3. 2007	16 546	1 260 909	124 628 861		
5 Ženy v pokušení / Women in Temptation	18. 3. 2010	17 029	1 236 960	124 061 075		
6 Tmavomodrý svět / Dark Blue World	17. 5. 2001	12 325	1 196 601	89 025 006		
7 Discopříběh č. 2 / Discostory no. 2	11. 11. 1991	6 257	1 161 872	14 925 170		
8 Kamarád do deště II / Friend for Every Weathermill	1. 10. 1992	6 340	1 144 286	19 281 177		
9 Pelíšky / Cosy Dens	8. 4. 1999	8 704	1 060 375	62 124 085		
10 Obecná škola / The Elementary School	8. 8. 1991	6 101	1 040 925	13 099 610		
11 Pupendo	27. 3. 2003	12 260	988 457	87 244 755		
12 Slunce, seno, erotika / Sun, Hay and Erotica	24. 4. 1991	5 711	968 992	13 454 634		
13 Konec básníků v Čechách ... / The End of Poets in Bohemia	22. 7. 1993	5 114	967 604	21 458 357		
14 Bathory	10. 7. 2008	10 129	929 735	87 654 539		
15 Líbáš jako bůh / You Kiss Like God	12. 2. 2009	13 196	909 125	90 068 028		
16 Nahota na prodej / Nakedness for Sale	28. 1. 1993	4 354	866 657	17 501 841		
17 Obsluhoval jsem anglického krále / I Served the King of England	19. 12. 2006	10 240	864 414	81 969 411		
18 Muži v naději / Men in the Hope	25. 8. 2011	13 537	852 199	94 349 896		
19 Dědictví aneb Kurvahošigtntag / The Inheritance	17. 12. 1992	4 476	810 962	15 648 087		
20 Kajjnek	5. 8. 2010	10 352	792 722	83 568 656		

viz zdroje

3.5 Technologické změny ve vztahu k produkci a distribuci

Vývoj filmové tvorby

V předcházející podkapitole jsme zmiňovali poloamatérské produkce. Není od věci připomenout, že nic takového by v konci osmdesátých či počátku devadesátých let nebylo možné. A to nejen díky centrálně řízenému systému produkce kinofilmů, kdy se k realizaci filmů dostávali diplomovaní filmoví režiséři a kameramani mnohdy po deseti letech asistování starším, zkušenějším a prověřenějším kolegům, ale i díky technologické výlučnosti filmové výroby. Zatímco na počátku devadesátých let se natáčelo výhradně na filmový materiál, který se musel složitě vyvolávat v laboratoři a stříhat v klasických střižnách, dnes si může poloprofesionální film vyrobit každý, stačí mít slušnou kameru a digitální střižnu. Na jedné straně se tak otevírá možnost široké veřejnosti, aby se umělecky projevila, na straně druhé to vede k degradaci filmového řemesla a celkově technické kvality snímků uváděných v kině. V počátcích byly digitální technologie vyvíjeny jistě ve snaze zlevnit výrobu filmu, zároveň ale měly první filmy natáčené na digitální kamery punc jisté syrovosti, autenticity a dle toho si také autoři volili náměty, které takto vizuálně ztvárňovali. Průkopníkům nových technologií, kteří nové kinematografické možnosti vnímali jako výzvu (Jan Němec), jistě nepřišlo na mysl, že se takto dostane na plátna kin šlendrián, který pouze marně předstírá, že je filmem.

Digitalizace

Kolem roku 2009 pak začaly pozvolna filmové pásy mizet i z českých kin. Kopie filmů určených pro veřejné produkce začaly být distribuovány digitálně ve formátu DCI, který se po roce 2011 stal v podstatě normou. Promítací místnosti i samotné kinosály tak dosáhly dalekosáhlých změn. Ty mají bezpochyby vliv na vyšší kvalitu filmové produkce, ovšem i někteří renomovaní světoví kameramani tvrdí, že staré filmové kopie měly lepší obrazové vlastnosti. Tím ale překotný technologický vývoj zastaví jen stěží.



Úkoly:

- Vyjmenujte alespoň 5 distribučních firem působících na českém území a pokuste se charakterizovat jejich zaměření.
- Vyhledejte webové stránky APA a prostudujte na nich aktivity nejvýznamnějších českých produkčních společností.
- Pokuste se vyčíslit, kolikrát se zvýšily náklady na výrobu průměrného českého filmu. Které projekty považujeme v polistopadové éře za nejdražší?
- Popište, jaký vliv měl technologický vývoj na cenu výroby filmu.

4 Filmový trh

Průvodce kapitolou:

- na počátku kapitoly nabídneme obecnou charakteristiku filmového trhu v České republice,
- dále se pokusíme stručně zachytit jeho vývoj za posledních dvacet let,
- později svá tvrzení doložíme pomocí názorných tabulek,
- v druhé části kapitoly nabídneme přehled filmových přehlídek konaných na území České republiky.



Studijní cíle:

Po prostudování této kapitoly byste měli:

- mít přehled o vývoji filmového trhu v ČR za posledních dvacet let,
- znát současný stav filmového trhu v ČR,
- znát divácky nejúspěšnější české polistopadové filmy,
- mít přehled o filmových přehlídkách pořádaných na našem území a znát jejich základní charakteristiky.



Zpráva o české kinematografii v roce 2011 (pro rok 2012 doposud není k dispozici) uvádí, že tehdy v České republice fungovalo 657 kin s 853 plátny. Filmový trh nicméně zaznamenal v posledních dvou dekadách řadu změn a výkyvů. V roce 1989 vykazovala československá kina astronomickou návštěvnost více než 51 milionů diváků. Na vině bylo jistě nevysoké vstupné (i když vezmeme v potaz tehdejší průměrné platy, byla průměrná cena vstupenky do kina – 6,90 Kč – velmi nízká), větší množství potenciálních diváků (Slovensko), velké množství projekcí pro odboráře, různé profesní organizace a školní projekce, které byly pořádány centrálně a jejich návštěvnost byla zaměstnavatelem (školou) sledována, ale také fakt, že v konci osmdesátých let se do československých kin dostaly některé hollywoodské šlágry, které byly léta distribucí ignorovány a měly punc zakázaného ovoce (Indiana Jones a Chrám zkázy), případně dokonce soudobé světové hity (např. Hříšný tanec s pouze dvouletým zpožděním). Krom jiného se v kinech objevily i ostře sledované domácí premiéry, jejichž návštěva měla v očích diváků téměř charakter protistátní činnosti (Kopytem sem, kopytem tam, Pražská 5 či sociálněkritický Čas sluhů) a obnovenou premiéru zaznamenaly některé legendární filmy, které byly po léta z distribuce vyřazené (Kladivo na čarodějnice).

Konec osmdesátých let

V následujícím roce, počet diváků, kteří navštívili kina, snížil již o více než 15 milionů a klesal postupně dál, až se v druhé polovině devadesátých let ustálil na 8–9 milionech. V roce 1998 statistici zaznamenali nejnižší množství filmových představení (necelých 164 000, to je více než o dvě třetiny méně ve srovnání s rokem 1989). Zpočátku se na poklesu zájmu o filmové projekce nepochybně podepsaly překotné revoluční události, lidé sledovali kolem sebe mnohem zajímavější události, než by si byl mohl sebelepší tvůrce vyfabulovat, zároveň pro ně kino přestalo být jednou z mála možností, jak se pobavit. Ze dne na den vznikaly a zanikaly hudební kluby, v nichž vystupovaly legendární zahraniční umělci, případně kapely a umělci domácí provenience, o nichž se ještě před rokem nesmělo na veřejnosti mluvit (vzpomeňme kupříkladu na několikileté turné Karla Kryla, kterým jako by doháněl léta nuceného exilu). Stále pestřejším se navíc jevil i program Československé televize, která se v průběhu roku proměnila z jedné z klíčových institucí

Devadesátá léta

tzv. normalizace na jednu z klíčových platforem znovunabyté (a z dnešního pohledu téměř bezbřehé) svobody. Přesto je alespoň v počátku do kina dokázaly přitáhnout léta zakazované snímky (Skřivánci na niti Jiřího Menzela), první filmy natočené v soukromé produkci, filmy s lascivními či erotickými náměty, případně opožděné premiéry amerických spektaklů (Star Wars). Roku 1994 ale začínají vysílat i dvě celoplošné soukromé televizní stanice, TV NOVA a Premiéra TV. Ty přinesly do českého prostředí agresivní konkurenční boj o diváka, televizní investigativní žurnalistiku, reklamu vloženou do celovečerních filmů, ale zároveň také menší časové rozpětí mezi premiérami snímků v kinech a v televizi. Připočteme-li k tomu všemu rozvoj videopůjčoven (nejprve se půjčovaly filmy na VHS, později na DVD nosičích) a téměř devětkrát vyšší vstupné, jsou důvody propadu diváckého zájmu o kinoprojekce nanejvýš zřejmé. V letech 2000–2011(12) se počet diváků v českých kinech ustálil mezi 10 a 13 miliony (s výjimkou roku 2005, kdy byla návštěvnost o něco nižší, v roce 2012 udává UFD více než 11 milionů diváků), a to i přes neustálé navyšování průměrného vstupného (podle údajů UFD bylo v loňském roce 114,08 Kč, tedy téměř o 2 koruny vyšší než v předchozím roce). Důvodem je především diametrální změna v organizaci projekcí. V roce 1999 bylo u nás otevřeno první multikino jako součást nákupního centra (Olympia Brno), postupem času jich do konce roku 2012 vyrostlo v České republice 26 s celkem 206 sály (čtvrtina českých kinosálů). Návštěva kina se tak stala vítaným zpestřením rodinných nákupů, o čemž svědčí i fakt, že tržby z multikin tvořily v roce 2011 tři čtvrtiny veškerých tržeb utržených v českých kinech. To, že nárůst diváckého zájmu není ještě větší, je vinou rozvoje internetu a s ním bohužel i počítačového pirátství. V předchozí kapitole jsme zmiňovali, že současný český divák zmasakrovaný nenáročnými a vizuálně sterilními filmy nejenže netouží po výjimečném audiovizuálním zážitku, on dokonce skoro ani neví, že by mohl nějakému čelit. Zároveň je ve střední a východní Evropě velký problém s vnímáním počítačového pirátství jako čehosi ilegálního. Čeští diváci napříč generacemi si tedy zvykli filmy krást a ukládat je na internetová úložiště, případně je z nich stahovat. Rozhodujícím pro ně je, že za film nemusejí platit, že ho sledují doma a že ho vidí mnohdy rychleji, než se dostane do kinodistribuce. Nevadí jim, že se tím dopouštějí protizákonného jednání (společenské výzkumy ukázaly, že většina Čechů počítačové pirátství nevnímá jako nemorální), že filmy sledují v mizerných kopiích na šestnáctipalcových monitorech, či dokonce mobilních telefonech, pochopitelně s otřesnou kvalitou zvuku, někteří dokonce neváhají filmy v českých kinech natáčet, a jsou-li přitom dopadeni, stylizují se (úspěšně) v očích veřejnosti do role obětí.

Vzhledem k tomu, že jde o celosvětový fenomén, zahraniční filmoví producenti (zejména hollywoodští) se krom boje proti počítačovému pirátství horečně věnují vývoji nových technologií, které mají diváky přitáhnout zpět do kin. V současné době jde především o technologii 3D, zároveň také o změnu distribuce a promítání filmů do digitální podoby ve standardu Digital Cinema Initiatives (DCI). Ten umožňuje společně nasazovat filmy ve více kopiích (výroba kopií není tak nákladná, jsou skladnější), má lepší obrazové i zvukové rozlišení, podporuje 3D projekce. S přechodem klíčových zahraničních producentů na výše zmíněný formát muselo dojít v České republice k masivní digitalizaci kin. Tento proces započatý v roce 2009 stál prozatím tři čtvrtě miliardy korun, přičemž v současné době je na území České republiky v DCI specifikaci 397 kinosálů (v roce 2011 jich bylo o 100 méně).

Z výše uvedeného plyne, že situace na českém filmovém trhu doznala za posledních 20 let poměrně velkých změn. Co se ovšem nezměnilo, je fakt, že české filmy jsou na našem trhu hned po amerických filmech nejžádanějším zbožím (Tankový prapor dokonce stále zůstává divácky nejúspěšnějším filmem od roku 1992, kdy je statistika v kontextu ČR

*Soukromé
televizní
stanice*

*Propad zájmu
o kinoprojekce*

Multikina

*Počítačové
pirátství*

3D projekce

vedena, v první desítce nejnavštěvovanějších filmů je z hollywoodských spektáklů pouze čtvrtý Avatar a devátý Jurský park, v druhé desítce se krčí Titanic a první díl trilogie Pán prstenů). V roce 2011 tvořil podíl českých filmů na celkové roční návštěvnosti 28,52 %. České filmy tedy i přes uvedené komplikace i stále zmiňovaný kvalitativní pokles diváci vyhledávají. Těž o film jako takový. Svědčí o tom neutuchající zájem o studium filmu, ať už prakticky či z teoreticko-historického hlediska, který v posledních dvou dekadách podpořil rozvoj filmového školství, stále se zvětšující počet filmových přehlídek, čím dál větší počet amatérských filmů i překotný rozvoj laické filmové reflexe podpořený v poslední dekádě masivním rozvojem internetu.

*Návštěvnost českých filmů
Zájem o film*

4.1 Filmové přehlídky

Vítaným oživením filmového trhu jsou jistě každoroční filmové festivaly a přehlídky. Již před listopadovými událostmi roku 1989 se v Československu konalo několik tradičních filmových festivalů, které každoročně přinášely do našich kin nejnovější filmovou produkci a rozšiřovaly tak kinematografický kontext (lhostejno, že šlo logicky především o produkci provenience východního bloku, případně s levicovými tendencemi). V počátcích devadesátých let bylo zjevné, že udržení těchto tradičních podniků v tržním hospodářství bude stát pořadatele mnoho úsilí. Zatímco dříve byl stoprocentním garantem nákladných festivalů stát, nyní se na ně musely najít peníze v soukromé sféře. Přesto se většinu tradičních podniků podařilo zachránit, v druhé polovině devadesátých let se plně konsolidovaly a nyní patří k nejdůležitějším událostem filmového roku nejen v České republice, ale i v kontextu celé střední Evropy.

Zachování tradice

Krom toho se objevily také přehlídky nové, které si za více než dvě desetiletí vydobily mezi těmi tradičními silnou pozici (FebioFest), jiné navázaly na tradici násilím přerušenu v době normalizace (Finále Plzeň). Velké přehlídky jsou pak každoročně doplňovány menšími, specializovanými festivaly, které cílí pouze na úzkou skupinu filmových fanoušků.

Nejvýznamnějším a zároveň nejstarším filmovým festivalem na našem území je nesporně Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, jehož historie sahá do roku 1946 (první ročník se ale konal v Mariánských Lázních). Jde o soutěžní festival, který je jako jediný ve střední Evropě zařazen do kategorie A (spolu s ním kupříkladu festival v Cannes, Benátkách, Berlíně nebo Tokiu). Přesto byl na prahu devadesátých let téměř odsouzen k zániku. Festival se dlouhá léta v organizaci střídal s Moskvou a byl výkladní skříní socialistické kinematografie. Bylo tedy nutné jej plně restrukturalizovat a zároveň přitáhnout sponzory i diváky. To se nakonec po několika ročnících tápání podařilo v roce 1994, kdy se do čela festivalu postavili herec Jiří Bartoška a umělecká ředitelka dr. Eva Zaoralová (roku 2011 ji na tomto postu nahradil Karel Och). Během několika let se jim podařilo festivalu vrátit prestiž i pozornost diváků, ačkoliv se karlovarský festival pokoušel převálcovat festival Zlatý Golem situovaný do Prahy. Přestože za tímto konkurenčním projektem stál (všeho)schopný Jan Knoflíček, který svou ekonomickou třídu projevil v roce 1991 vytunelováním Krátkého filmu, festival po dvou ročnících zanikl. Mezinárodní festival Karlovy Vary se sice dodnes potýká s řadou organizačních potíží (především jde o velikost a počet sálů, který nekoresponduje s naddimenzovanou reklamou, a tak zájemci o vstupenky výrazně převyšují počet diváků, které festival skutečně může pojmout) i s problémy stran dramaturgie (jakkoliv jde o festival kategorie A, je až

MFF Karlovy Vary

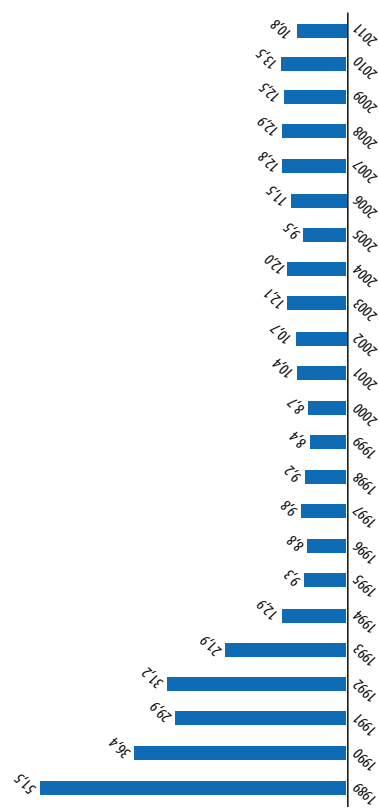
Organizační problémy

Tabulka 2 (základní údaje o filmovém trhu, příloha str. 4)

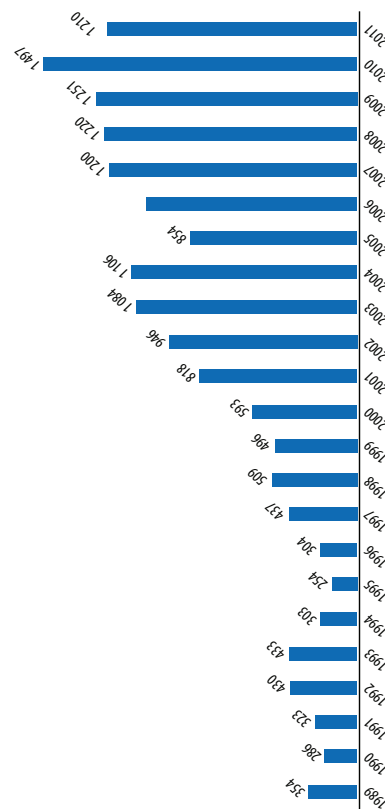
ČESKÁ REPUBLIKA – ZÁKLADNÍ ÚDAJE O FILMOVÉM TRHU / 1989–2011
CZECH REPUBLIC – BASIC DATA OF THE FILM MARKET / 1989–2011

Rok Year	Představení Shows	Návštěvnost Admissions	Čisté tržby (Kč) Box office (CZK)	Průměrné vstupné (Kč) Average admission fee (CZK)	Rok Year	Představení Shows	Návštěvnost Admissions	Čisté tržby (Kč) Box office (CZK)	Průměrné vstupné (Kč) Average admission fee (CZK)
1989	540 592	51 452 520	354 404 326	6,9	2000	197 607	8 718 776	593 019 758	68
1990	494 480	36 361 230	286 212 891	7,9	2001	252 692	10 363 336	817 681 525	78,9
1991	362 614	29 897 814	323 186 510	10,8	2002	306 082	10 692 996	946 005 083	88,5
1992	353 295	31 239 352	430 162 970	13,8	2003	341 332	12 139 638	1 084 009 955	89,3
1993	301 154	21 898 200	432 904 594	19,8	2004	326 646	12 046 139	1 105 869 640	91,8
1994	248 967	12 870 355	302 851 487	23,5	2005	318 212	9 478 632	854 485 624	90,15
1995	187 369	9 253 214	254 206 096	27,5	2006	345 239	11 508 965	1 043 322 604	90,65
1996	169 570	8 846 030	304 004 622	34,4	2007	353 801	12 829 513	1 200 004 225	93,53
1997	168 009	9 815 024	436 960 890	44,5	2008	386 319	12 897 046	1 220 237 088	94,61
1998	163 796	9 246 676	508 896 857	55	2009	403 198	12 469 365	1 251 065 375	100,33
1999	181 291	8 370 825	496 062 893	59,3	2010	399 099	13 536 869	1 497 321 770	110,61
					2011	408 760	10 789 760	1 209 874 087	112,13

NAVŠTĚVNOST (MIL.) / 1989–2011 | ADMISSIONS (MIL.) / 1989–2011



ČISTÉ TRŽBY V KINECH (MIL. Kč) / 1989–2011 | BOX OFFICE / 1989–2011 (MIL. CZK)



Tabulka 3 (nejúspěšnější filmy v českých kinech za posledních 20 let, příloha str. 6)

TOP 20 VŠECHNY FILMY / 1992–2011		(podle návštěvnosti / by admissions)							
TOP 20 ALL FILMS / 1992–2011									
Titul Title	Země Country of origin	Premiéra Release	Představení Shows	Návštěvnost Admissions	Tržby (Kč) Box office (CZK)				
1 Tankový prapor / Tank Battalion	CZ	30. 5. 1991	5 617	2 022 637	25 896 836				
2 Černí baroni / The Black Barons	CZ	4. 6. 1992	6 426	1 470 531	26 394 300				
3 Kolja	CZ	16. 5. 1996	8 693	1 346 669	44 962 242				
4 Avatar	US	17. 12. 2009	15 172	1 342 315	196 248 465				
5 Vratné lahve / Empties	CZ	8. 3. 2007	16 546	1 260 909	124 628 861				
6 Ženy v pokušení / Women in Temptation	CZ	18. 3. 2010	17 029	1 236 960	124 061 075				
7 Tmavomodrý svět / Dark Blue World	CZ	17. 5. 2001	12 325	1 196 601	89 025 006				
8 Discopříběh č. 2 / Discostory no. 2	CZ	11. 11. 1991	6 257	1 161 872	14 925 170				
9 Jurský park / Jurassic Park	US	14. 10. 1993	6 893	1 159 702	32 736 266				
10 Kamarád do deště II / Friend for Every Weathermill	CZ	1. 10. 1992	6 340	1 144 286	19 281 177				
11 Titanic	US	5. 2. 1998	6 400	1 061 864	79 730 841				
12 Pelíšky / Cosy Dens	CZ	8. 4. 1999	8 704	1 060 375	62 124 085				
13 Obecná škola / The Elementary School	CZ	8. 8. 1991	6 101	1 040 925	13 099 610				
14 Sám doma / Home Alone	US	12. 12. 1991	5 690	1 026 863	13 190 753				
15 Pupendo	CZ	27. 3. 2003	12 260	988 457	87 244 755				
16 Pán prstenů: Společenstvo prstenu / Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring	US	10. 1. 2002	11 018	982 994	91 143 639				
17 Slunce, seno, erotika / Sun, Hay and Erotica	CZ	24. 4. 1991	5 711	968 992	13 454 634				
18 Konec básníků v Čechách... / The End of Poets in Bohemia	CZ	22. 7. 1993	5 114	967 604	21 458 357				
19 Bathory	CZ	10. 7. 2008	10 129	929 735	87 654 539				
20 Líbaš jako bůh / You Kiss Like God	CZ	12. 2. 2009	13 196	909 125	90 068 028				

v druhém sledu a většina kvalitních filmů ročníku je již dříve prezentována v Cannes či v Berlíně), jde skutečně o prvořadou událost sezóny. Roku 2013 se konal již 48. ročník.

FebioFest

Druhý největší soutěžní filmovou přehlídkou v Čechách se postupem času stal pražský FebioFest, který roku 1993 založila produkční společnost Febio režiséra a producenta Fera Feniče jako malou přehlídku pro několik pražských filmových fanoušků. FebioFest se ale dokázal prosadit, a to i přesto, že nemá zcela vyhraněnou dramaturgii. Využívá nesporně toho, že jde o festival konaný v hlavním městě, navíc v poslední dekádě spojený se špičkovým zázemím smíchovského multikina. Diváci za ním zpravidla necestují, Praha jej pohodlně užívá, pro řadu mainstreamových diváků představuje rozumnou dávku alternativy. FebioFest letos oslavil své dvacáté narozeniny a vstoupil tak do třetí dekády své existence.

Zlínský filmový festival

Třetí důležitou soutěžní přehlídkou a současně největším úzce profilovaným festivalem v České republice je Zlín Film Festival – Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež ve Zlíně (Gottwaldově). Vznikl v roce 1961 v Gottwaldově, protože Filmové studio Gottwaldov se dlouhodobě přímo věnovalo tvorbě pro děti a mládež. Roku 2013 proběhl jeho 53. ročník. Zlínská filmová přehlídka je jednou z největších orientovaných přímo na dětského diváka, má silnou tradici, bývá dobře obsazená a dokáže přitáhnout i významné hosty. Jejím problémem bývá publikum, sály většinou plní v rámci školních projekcí školáci ze Zlínského kraje.

Finále Plzeň

Festival Finále Plzeň vznikl v atmosféře pražského jara 1968. Své poslání tehdy definoval takto: „...*Posláním festivalu je každoročně představit veřejnosti nejhodnotnější filmová díla české a slovenské tvorby, vytvořené v uplynulém ročním období. Jde výhradně o celovečerní hrané filmy a rozhodujícím kritériem pro jejich výběr je společenská angažovanost v tom nejširším a nejhumánnějším slova smyslu spolu s uměleckým mistrovstvím a hledáním nových kvalit a možností filmové řeči...*“ Také Finále vyhlašuje každoroční soutěž, ta sestává pouze z českých filmů uvedených v uplynulém roce. Tradice festivalu byla násilím přerušena roku 1970 a obnovena roku 1990. Roku 2013 proběhl 26. ročník.

LFŠ Uherské Hradiště

Největší nesoutěžní přehlídkou v České republice je Letní filmová škola v Uherském Hradišti. Ta byla založena filmovými kluby v letech 1963–1964, konala se nejprve v Čimelicích a Písku, mezi roky 1981–1985 se poprvé usadila v Uherském Hradišti, aby se tam přes Strážnici, Světlou nad Sázavou a Trutnov roku 1992 natrvalo vrátila (výjimkou byl rok 1997, kdy se kvůli povodním festival konal v Jihlavě, což nepřímo vedlo k pozdějšímu založení jihlavského festivalu dokumentárního filmu, viz níže). Již od roku 1964 je cílem akce rozšiřovat filmový obzor členů filmových klubů a filmových nadšenců (z nich velkou část tvoří středoškolští a vysokoškolští studenti) a seznamovat je s filmovým uměním v nových a netradičních souvislostech. Jde tedy o školu v pravém slova smyslu, kterou každý rok navštíví více než 5000 diváků. Festival zaznamenal velký rozvoj v devadesátých letech pod vedením ing. Jiřího Králíka, kdy se stával rok od roku megalomanštější akcí, po roce 2006 se znovu vrátil nohama na zem a začal opětovně plnit své edukativní poslání. V roce 2013 se konal 39. ročník.

Festival dokumentárních filmů

Silnou pozici na festivalovém poli si vydobyl také Mezinárodní festival dokumentárního filmu Ji.hlava, který se z malé přehlídky stal během 17 let své existence jedním z nejdůležitějších festivalů (především angažovaného) dokumentu ve středoevropském regionu.

Specializované přehlídky

Krom zmiňovaných přehlídek a festivalů se v Čechách každoročně koná hned několik desítek menších, specializovaných přehlídek, z nichž vynikají například Jeden svět organizovaný organizací Člověk v tísni a orientovaný na filmy zobrazující boj za lidská práva a Famu Fest a Fresh film fest zacílené na mladou kinematografii. Z dalších jmenujme příkladně olomoucké AFO (Academia film Olomouc), který se zajímá o vztah

filmu a vědy, AniFilm a AniFest, které se koncentrují na animovaný film, krnovské Krrrrr soustředící se na 70mm filmy, případně Festival otrlého diváka, jehož dramaturgové jsou jakýmsi láskyplnými sběrateli filmových kuriozit a zvěřstev.

Úkoly:

- Na základě tabulky 2 spočítejte procentuální nárůst průměrné ceny vstupenky za posledních dvacet let.
- Popište, jak se vyvíjel podíl českých filmů na filmovém trhu.
- Pokuste se vyjmenovat alespoň pět důležitých faktorů, které nepochybně ovlivnily vývoj filmového trhu v ČR v posledních dvou dekadách.
- Vyčíslete, kolik máme v současné době v ČR digitalizovaných kin. Čím by mohl dle vašeho názoru proces digitalizace pozitivně ovlivnit návštěvnost v českých kinech?
- Jmenujte alespoň pět filmových přehlídek konaných na našem území a pokuste se přiblížit jejich hlavní atributy a jejich tradici.
- Na základě prostudování webových stránek tří libovolných přehlídek popište jejich dramaturgii.



5 Současný český film (celková tendence, témata, žánry)



Průvodce kapitolou:

- na počátku kapitoly se pokusíme obecně charakterizovat stav současného českého filmu,
- poté přistoupíme k podrobnější analýze hraného filmu,
- přitom se zaměříme na tematickou a žánrovou charakteristiku současného filmu a na přiblížení jeho hrdinů, přičemž postavíme do kontrastu počátek devadesátých let a současnost jako takovou,
- následně se budeme věnovat situaci tvůrců v závislosti na tvůrčích podmínkách.



Studijní cíle:

Po prostudování této kapitoly byste měli:

- být s to základně reflektovat současný český hraný film po obsahové i formální stránce.



V předchozích kapitolách jsme se soustředili především na ekonomické a historické podmínky, které mají vliv na celkovou podobu světa současného českého filmu. Nyní již budou centrem našeho zájmu filmy jako takové. V úvodu se pokusíme poskytnout obecnou charakteristiku současných českých filmů, následně se budeme zabývat nejfrekventovanějšími žánry, případně se zaměříme na typologii postav, které se v průběhu tohoto období na plátně objevovaly. Krom toho se také pokusíme filmovou produkci posledních dvou dekad kriticky zhodnotit a vyzdvihnout snímky, které mají dle našeho mínění uměleckou či výpovědní hodnotu.

5.1 Současný český film – obecná charakteristika

Opojení svobodou

Na úvod si ovšem dovolíme stručně a přehledně shrnout některé poznatky, kterých jsme nabyli v předchozích kapitolách. V nich jsme se přesvědčili, že můžeme devadesátá léta dvacátého století i s relativně malým odstupem času směle označit za nebývale složité období, jakkoliv se tak tehdy jistě lidem nejevila. Česká společnost si, opojena svobodou, zdánlivě lehce zvykala na nové pořádky, na to, že je jen minimum věcí, které se nesmí, ale zároveň také na to, že se nikdo příliš nestará, zda máte práci, zda máte co jíst nebo kde bydlet, tedy dokud jste schopni odvádět daně nebo zaplatit nájem. Lidé se pouštěli střemhlav do podnikání, mnohdy bez promyšleného podnikatelského záměru, protože se konečně smělo podnikat, velebili vše západní a zavrhovali všecko staré, sousloví „tržní hospodářství“ znělo malebně a exoticky a všechno vypadalo růžově. Nijak traumaticky nebyl většinovou společností vnímán ani rozpad Československa, které uzavřelo svou existenci s koncem hektického roku 1992.

Také čeští filmaři se do tohoto období vrhli s vervou, viděli v nové, svobodné éře příležitost říkat věci naplno, bez kompromisů, točit věci, na které léta nemohli ani pomyslet. Řada z nich se na Barrandově či FAMU angažovala ve stávkových výborech,

státem řízený svět kinematografie byl pro ně synonymem zatuchlosti a tvůrčí represe. Jaké muselo být jejich překvapení, když byla během roku 1991 na Barrandově zastavena většina rozpracovaných projektů, protože na ně prostě nebyly peníze? A co teprve když jim, stejně jako dalším sedmnácti stovkám někdejších zaměstnanců Filmového studia Barrandov, byla krátce na to doručena výpověď?

Zastavení projektů

Devadesátá léta se ve světě české kinematografie nesla nejprve ve znamení labutí písně státního podniku Československý film, pod jehož záštitou vznikla na počátku této éry ještě více než desítka kvalitativně výjimečných snímků, později ve znamení snah o adaptaci na nový tržní systém. Tvůrci, kteří chtěli realizovat své náměty, se již nemohli spolehnout na pohodlné zázemí a barrandovský „přídělový“ systém a museli si na své projekty horkotěžko shánět peníze. Činili tak v legislativním vakuu, Benešův dekret č. 50/1945, který přiznával monopol na výrobu a distribuci státu, platil v podstatě až do konce roku 1993.

Nový tržní systém

Zatímco Barrandov byl překotně zprivatizován, Krátký film vytunelován a Filmové studio Zlín ukončilo svou činnost v oblasti produkce celovečerních filmů s koncem státem dotované epochy, vznikaly překotně nové produkční a distribuční společnosti s rozdílnou životností, kterým nezbyvalo než se začít chovat tržně. Ideje o svobodné kinematografii tak byly postupně převálcovány diktátem trhu, projektů s uměleckými ambicemi dramaticky ubývalo, ze světa českého filmu postupem času mizely některé tradiční, nicméně nákladné žánry s nejistou odezvou (historický či kostýmní film, dětské filmy), jiné musely doznat výrazných změn, aby vyhovely nové, dynamičtější době (dryáčnická poetika pohádek, primitivita a vulgarita komedií). Oproti tomu vznikl a posléze zanikl specifický subžánr privatizační či restituční komedie a začaly se objevovat (nepříliš úspěšné) pokusy o importování některých hollywoodských žánrů, které u nás neměly tradici. Filmů by ale vznikalo stále méně a méně, kdyby na pole filmové produkce či koprodukce nevstoupila v letech 1992–1993 Česká televize, která po celá devadesátá léta vytvářela dostačující zázemí pro autorské režiséry, dávala prostor mladým tvůrcům a neúnavně produkovala i náročné, nepříliš divácké filmy, a nahrazovala tak ze svého rozpočtu roli státu jako garanta a donátora kvalitního filmového umění. A to i přesto, že diváků v kinech vytrvale ubývalo a zaujmout bylo rok od roku těžší.

Adaptace tvorby

Nástup České televize

Snad i proto se nakonec podařilo těžké období přestát. V průběhu posledních třiačtyřiceti let tak vzniklo více než 400 hraných celovečerních filmů, z nichž řada byla uvedena na zahraničních filmových festivalech, jeden obdržel Oscara za nejlepší neanglicky mluvený a film a tři byly na tuto cenu navrženy. Dále se v kinech objevilo více než sto filmů dokumentárních a na dvě desítky filmů animovaných

Různorodá produkce

Nahlédneme-li tedy z dnešního pohledu filmovou produkci po roce 1989, jde nesporně o produkci velmi různorodou, zároveň jde o důležitý pramen pro studium sociálních dějin nově se rodící společnosti, protože v sobě nese všechna její traumata a dilemata. A najdou se v jejím rámci jistě filmy velmi kvalitní, jakkoliv vznikly v neutěšených podmínkách.

Co je ovšem nepochybné – převažují filmy stížené negativními vlivy systému, který činí filmaře plně závislými na divácké návštěvnosti snímků. V posledních letech se navíc díky technologické revoluci dostávají do kin i snímky, které nedosahují elementárních řemeslných standardů, což ještě více prohlubuje všeobecný úpadek filmových řemesel v závislosti na ekonomických podmínkách při výrobě filmů. Vlivu ekonomických podmínek můžeme nepochybně přisoudit i fakt, že nahlédneme-li komplexně tvorbu většiny českých režisérů po roce 1989, zjistíme, že umělecky v lepším případě stagnují, případně jejich tvorba po kvalitativní stránce více či méně upadá. Nejlépe to dokazují osudy režisérů nastupujících v konci osmdesátých a počátku devadesátých let, pro které razila

Vliv ekonomických podmínek

filmová publicistika souhrnné označení Nová nová vlna, jejich příběh se ale nápadně podobá uměleckým osudům všech ostatních tvůrců.

5.2 Kinematografie v úpadku

*Proměna
českých
režisérů*

Zatímco rané filmy Tomáše Vorla, Ireny Pavláskové či Zdeňka Tyce neměly důvod sklouzávat ke kompromisům, aby nalákaly do kin většinového diváka, polistopadová situace je k takovýmto tendencím začala nutit a režiséři se jí nedokázali přizpůsobit. Vorel si tak kupříkladu ve svých posledních filmech se svou současností vyřizuje účty, důvodem je jistě i to, že na své ryze autorské projekty vytvářené svým autorským stylem musel po neúspěchu sebezpytného Kamenného mostu prostě zapomenout. Zdeněk Tyc se k filmové režii dostával po umělecky razantním nástupu (Vojtěch, řečený sirotek, Žiletka) velmi zřídka a jen velmi těžce se vyrovnával jak s diváckou nepřiznivostí, tak kritickými výpady. Sporadicky dnes režíruje i jeden z nejvýznamnějších tvůrců devadesátých let Vladimír Michálek (Amerika, Zapomenuté světlo, Je třeba zabít Sekala), dokonce i mezinárodní uznávaný držitel Oscara a oscarové nominace Jan Svěrák (od roku 2001 pouze dva filmy). Na základě svých studentských kompozic kdysi napjatě očekávaný talent Igor Chaun dokonce žádný celovečerní hraný film nikdy nenatočil. Nová nová vlna se tak roztránila o nové ekonomické pořádky a řada slibných režisérů se v nejlepším tvůrčím věku musela zabývat starostmi o holou existenci, jiní si zase vydělávali například režii reklamních spotů (Jan Svěrák, Filip Renč).

*Adaptace
starších
generací*

Ještě hůře se na novou situaci adaptovala pochopitelně starší a střední generace tvůrců. Někteří se zpočátku pokoušeli svést na popularitě komerčně laděných projektů, vzdali se uměleckých ambic a pokoušeli se vydělat peníze na své náročnější projekty natáčením podřadné, zábavní produkce. Nejenže už stejně žádný závažný film nenatočili, navíc své – kdysi zvučné – jméno spojili s těmi nejhoršími filmy, které u nás byly po revoluci natočeny. Takovýto osud potkal především v osmdesátých letech uznávaný režisér Jaroslava Soukupa a Víta Olmera. Olmer po dokončení filmu Ta naše písnička česká II v roce 1990 přesedlal na pole komerční zábavy, přičemž v případě Tankového praporu ji dokázal natočit i s velkou dávkou vkusu. Jeho další projekty však dokumentují strmý pád – ve snaze točit přijímal i zakázky, které neměly žádný nárok na úspěch (Ještě větší blbec, než jsme doufali), navíc se mýlil i autorsky a jeho filmografie je po Nahotě na prodej či Playgirls zakončena symbolicky filmem s názvem Waterloo po česku. Jaroslav Soukup s úspěchem vsadil v počátku devadesátých let na recyklování svých populárních (a již značně pokleslých) žánrových filmů z konce osmdesátých let (Discopříběh č. 2, Kamarád do deště II), v druhé polovině dekády se po komerčním neúspěchu své ambiciózní kostýmní upířské komedie Svatba upírů pustil do režirování bláznivých komedií, pro které se nechal inspirovat hollywoodskými bláznivými komediami osmdesátých let. Filmy Byl jednou jeden polda I–III jsou nepochybně zacíleny na nejméně náročného diváka a u něj také slavily solidní úspěch, Soukupův poslední film Jak ukrást Dagmaru (2001), neuvěřitelně slaboduchá parodie na bondovky, si už takového diváka nenašel a zcela propadl.

*Úpadek tvorby
Víta Olmera*

*Komedie
Jaroslava
Soukupa*

Další příslušníci střední generace, Zdeněk Zelenka a v osmdesátých letech tolik divácky úspěšný Dušan Klein, našli v devadesátých letech azyl v České televizi a postupem času se stali vyhledávanými režiséry nenáročných televizních filmů. Klein natáčel celovečerní filmy určené pro uvedení v kinech pouze zřídka (z náročnějších snímků snad jen Andělské oči podle Bohumila Hrabala, značně pokleslá Svatba na bitevním poli), opakovaně se pak pokoušel o resuscitaci svých Básníků z osmdesátých let. Záměr producentů byl

*Návrat starých
hrdinů*

zřejmý – využít popularity konceptu „starý hrdina v novém světě“. Filmy tak nepřinesly nic nového, jen rozpačitý pokus navázat na cosi, co mělo kdysi své opodstatnění a svou mladistvou poetiku a teď už ji z podstaty věci ani mít nemůže. Kleinovi je pak nutno přiznat, že oba filmy zvládl s řemeslnou jistotou a nikdy v nich nezašel za hranici vkusu.

Specifické postavení si v průběhu posledních dvou dekad vydobyl mezi českými režiséry Zdeněk Troška. Troška po listopadu zcela zavrhl jakékoliv umělecké ambice, zahodil stud a začal točit nenáročnou komedie pro nejšířší spektrum diváků. Vyznačují se značnou mírou xenofobie, křupanství a vulgarity, obrazovou i vypravěčskou sterilitou a nadšeným diváckým ohlasem (Slunce, seno, erotika, Kameňák 1–3, nejnověji Babovřesky). Krom toho se z Trošky stal žádaný režisér pohádek (dlužno dodat, že i k nim přistupuje velmi povrchně až obhrouble), pokusil se i o romantický velkoilm *Andělská tvář*. Jeho filmy jsou oproti diváckému nadšení trvale trnem v oku odborné kritiky i většiny filmových publicistů, především je ale třeba je brát jako zdrcující výpověď o vkusu současného českého většinového diváka.

Většina tvůrců starší generace se pak na nové podmínky nedokázala adaptovat vůbec. Někteří z nich se rozloučili pod produkčním patronátem České televize s českou kinematografií s velkou mírou nadhledu a grácie (kupříkladu Jaromil Jireš svým *Učitelem tance*, Karel Kachyňa filmy *Kráva*, *Fany nebo Hanele*), jiní už po sametové revoluci (jako nestor českých režisérů Otakar Vávra) nenatočili vůbec nic. Jiří Krejčík nebo Hynek Bočan se pak věnovali či věnují spíše televizní režii.

Výjimku do jisté míry představuje dvojice celkově neaktivnějších tvůrců nové vlny šedesátých let – Věra Chytilová a Jiří Menzel. Menzela zastihl listopad na vrcholu tvůrčích sil, což dokázal vynikající adaptací Vančurova *Konce starých časů*. Po nepodařené a spíše divadelní řeči hovořící adaptaci Havlovy *Žebrácké opery* (kterou mu navíc kritici vyčítali jako vypočítavou úlitbu nové době) mu nevyšla ani opětovná spolupráce se Zdeňkem Svěrákem, tentokrát na adaptaci románu ruského spisovatele Vladimíra Vojnoviče *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*. Film vyzněl rozpačitě, rozkolísaně, nekompaktně, Menzel se navíc v devadesátých letech musel vyrovnat s četnými (mnohdy oprávněnými) útoky na svou osobu, jejichž důvodem bylo jeho působení na FAMU či v čele karlovarského festivalu. Více než deset let pak strávil zápasem o filmové zpracování románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále*. Po četných tahanicích doprovázených i fyzickými útoky (Menzel napadl a veřejně sešvihal prutem konkurenčního producenta) se nakonec látky chopil a výsledek byl sice ověnčen Českými lvy, ale z mnoha pohledů šlo o typický přenošený projekt, který se navíc vyznačoval typicky menzelovskou bagatelizací problémů a obrušování ostrých hran, kterými si Hrabalova próza proklestila cestu světem.

Věra Chytilová se pokoušela jít svou cestou a natočila po revoluci ze své generace nejvíce celovečerních filmů, z nichž ovšem nezpochybnitelně kvalitní je pouze jeden, kdysi tolik sporné *Dědictví*. Film *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* byl ale v roce 1992 přijat paradoxně mnohem lépe diváky než odbornou kritikou, která mu vytýkala už jen to, že je divácky vstřícný. S odstupem dvaceti let ale i někteří kritici zmíněného filmu uznávají jeho kvality. Chytilová už sice v *Dědictví* není tou obrazově extravagantní originální vypravěčkou, film je po formální stránce velmi krotký, také scénář je nevyrovnaný, protože se až příliš podřizuje Bolku Polívkovi v hlavní roli venkovského křupana, který zdědí (nezdědí) velký majetek. Přesto je v něm stále cítit silný sociálněkritický akcent, který neúprosně odhaluje morální a myšlenkovou bídu porevoluční společnosti, která zažila jakousi revoluci pouze navenek. Film zaznamenal velký komerční úspěch, asi i proto, že

*Komedie
Zdeňka Trošky*

*Tvorba Jiřího
Menzela*

*Dědictví aneb
Kurvahošigutntag*

tato jeho druhá rovina zůstala diváky často nepochopena. Jako by už ani nebyli zvyklí, že by film mohl nějakou druhou rovinu mít...

Nové tváře

V druhé polovině devadesátých let a pochopitelně i v následující dekádě se k filmové režii dostávají pozvolna i nové tváře, které vzešly již z polistopadové FAMU, a nebyly tak zatíženy zkušeností se systémem státní kinematografie, řeklo by se tedy, že by se měly na poli shánění finančních prostředků a realizace filmu pod diktátem tržního hospodářství pohybovat o mnoho jistěji. Ve skutečnosti ale jejich příběhy velmi připomínají ty, které známe z předcházejících odstavců. Po dravém začátku (který jim umožnila svou produkční strategií Česká televize) dochází i u nich v lepším případě ke stagnaci (Bohdan Sláma, Jan Hřebejk, Petr Zelenka), v horším k zjevnému úpadku (Alice Nellis, David Ondříček) úrovně jejich tvorby, v nehorším případě (Saša Gedeon) se jim již více než deset let nepodařilo realizovat žádný film.

Žádané náměty

Z filmu do filmu jdou pouze ti, kteří odloží umělecké ambice stranou, ve svých filmech surfují po povrchu a zároveň dokážou atraktivními náměty přitáhnout do kina davu diváků. Z nich je divácky nejúspěšnější a zároveň řemeslně nejzručnější Jiří Vejdělek, jehož poslední filmy (*Ženy v pokušení*, *Muži v naději*) jsou sice z hlediska zápletky a motivů pouze jakýmsi zhuštěním nekonečných seriálů typu *Ulice*, ale jsou s tímto vědomím i vyráběny.

Slibná tvorba

Z předchozího textu je nanejvýš patrné, jak bolestivé je pro české filmové tvůrce objetí pověstné neviditelné ruky trhu. Přesto se i v poslední dekádě místy objeví nějaký slibný debutant s originálním vyjadřováním (Maria Procházková) či s ambicí hlouběji nahlédnout problémy současné české společnosti (Robert Sedláček), případně se zčistajasna zjeví film známého, byť zneuznaného tvůrce, který přesype zatuchlý píseček českého filmového prostředí a získá si respekt filmové kritiky i náročnějšího diváka (*Pouta Radima Špačka*), jde ale bohužel pouze o ojedinělé záchvěvy.

Jedním z oblíbených bonmotů někdejšího prezidenta a neúnavného nepřítele jakékoliv státní podpory kinematografie Václava Klause je konstatování, že problémem současné kinematografie není nedostatek financí, ale nedostatek tvůrčí invence. Troufáme si tvrdit, že předchozí kapitola dokazuje dosti výmluvně, že se v tomto ohledu Václav Klaus bolestně mýlil a mýlí.

5.3 Ústřední náměty

Reflexe současnosti

Za nejčastěji vytěžovaná témata lze v kontextu současného českého filmu označit pokusy o zachycení současnosti a vyrovnávání s nedávnou minulostí. Co se týče reflexe ryzí současnosti, musíme rozlišovat její zachycení v komerčních či mainstreamových filmech a ve filmech, které mají skutečně nějaké umělecko-analytické ambice. Tím ale nechceme říci, že ty první nemají prázdnou výpovědní hodnotu, jen své sdělení předávají spíše mimoděk a říkají často poněkud něco jiného, než by samy chtěly. Zmíněné mainstreamové komedie Jiřího Vejdělka (*Ženy v pokušení*, *Muži v naději*) sice na jednu stranu vytvářejí o současné realitě dokonalou iluzi (životní podmínky), na druhou stranu dokonale zachycují životní hodnoty současné české společnosti. Krom toho mimoděčně s mimořádnou intenzitou vypovídají o životních hodnotách soudobé společnosti (jsou točeny s přímou ambicí diváku imponovat, lze tedy předpokládat, že zastávají většinová stanoviska).

Již jedny z prvních snímků vyrobených v soukromé produkci či koprodukcí Slunce, seno, erotika a Discopříběh č. 2 nabídly například nadšeným davům staré známé hrdiny konfrontované s novým, svobodným světem. Ten je zde ale líčen s nádechem ironie jako prakticky stejný, jako ten předpřevratový. V Discopříběhu dokonce opět duní normalizační pop-music, z obrazového hlediska se také nic nezměnilo. Jaroslav Soukup se scénáristou Eduardem Pergnerem (textářem Kroků Františka Janečka) jako by již dva roky po revoluci vsadili na jakousi nostalgii po starých dobrých časech normalizace a tato sázka jim vyšla na výbornou (v tomto ohledu šli ještě dál tvůrci velmi nepovedeného filmu Vekslák z roku 1994, kteří mu vetkli podtitul Staré zlaté časy). Není tedy divu, že si Soukup podobnou recyklaci svého staršího hitu zopakoval a do nových pořádků přenesl i normalizační veksláky a podvodníčky Lukáše Vaculíka a Sagvana Tofiho ve filmu Kamarád do deště II (tento divácky vděčný postup později užil ještě Dušan Klein ve filmu Konec básníků v Čechách). V tomto snímku se objevuje další z oblíbených porevolučních stereotypů – podnikatelé a majetní lidé zde vystupují bez výjimky jako lidé s kriminální minulostí, kteří přišli ke svým penězům nečestně. Porevoluční svět je stejně jako ten normalizační zalidněn zloději a podvodníky, přibylo ovšem drog a podezřelých cizinců. Ostatně, všerůzné projevy české xenofobie (vůči jiným národnostem, homosexuálům, věřícím...) jsou vedle nahých těl a záběrů italských scenérií jedním z největších trumfů také Troškova filmu Slunce, seno, erotika, jehož gagy se v podstatě kolem ničeho jiného netočí. Pověstné jsou navíc neuvěřitelné peripetie kolem natáčené v zahraničí, které probíhalo bez povolení, což vedlo k neuvěřitelně trapným situacím, které ovšem tvůrci zjevně interpretují po česku jako vítězství našeho důvtipu nad zahraniční byrokracií. V neposlední řadě se ve sféře komerčně laděných projektů počátku devadesátých let objevují filmy se skandálními náměty, případně variace na populární žánry. Obě charakteristiky splňuje velmi ambiciózní Olmerův projekt Nahota na prodej, kterému jako podklad posloužila rozmáhající se investigativní žurnalistika. Z dnešního pohledu jde o řemeslně nezvládnutý snímek svědčící o naprostém nepochopení žánru akčního thrilleru, který se navíc vyjadřuje otevřeně rasisticky vůči romské komunitě. Z pohledu dobového diváka šlo ale o prvotřídní senzaci, kterou také patřičně ocenil.

Film Trhala fialky dynamitem je v podstatě věrnou kopií filmu Slunce, seno, erotika (je i podobně obsazený), ovšem bez erotiky. Objevuje se v něm ale jako klíčové téma soukromé podnikání, které se vedle restitucí stane na několik let dominantním námětem komerčních komediálních produkcí. Jak jsme již uvedli, úspěšní podnikatelé jsou očima těchto filmů bandou mafiánů, ti neúspěšní a neschopní (neboť naivní, příliš dobrosrdeční či rovnou hloupí) jsou naopak vnímáni jako hrdinové až pohádkově kladní. Podobně dopadají v komerčních komediích restituenti – většinou jde o bandu budižkničemů, kteří se o svůj majetek ničím nezasloužili. Až do roku 1995 považují toto téma producenti zjevně za aktuální, výsledkem jsou bohužel jedny z nejhorších filmů, které u nás byly v devadesátých letech realizovány (krom výše zmíněných Ještě větší blbec, než jsme doufali Víta Olmera a Ludka Soboty nebo Divoké pivo Milana Muchny).

Jde tedy většinou o velmi špatné filmy, jednoznačně však svědčí o porevolučních rozpacích z nově nastolené situace, zároveň o hodnotách, které zastává většinový divák.

V druhé polovině devadesátých let a bezprostředně po roce 2000 se celá řada tvůrců pokoušela o soustavnější, hlubší analýzu soudobé české společnosti (nejvýrazněji Gedeon, Sláma), centrem jejich zájmu se stávají outsideri, lidé na okraji společnosti či zdánlivě vyšinutých charakterů (vysoká četnost takovýchto námětů dala dokonce takovému subžánru název chcípácký film). O ambiciózní rozbor současných hodnot a absurdit

*Nostalgie
po normalizaci*

*Porevoluční
svět*

*Revoluční
náměty*

*Téma
soukromého
podnikání*

*Analýza
společnosti*

života se několikrát pokusil Jan Hřebejk (Kráska v nesnázích, Medvídek, ještě předtím Horem pádem), ale bohužel ztroskotat na přílišné papírovosti scénáře. Ryze současná kinematografie už se do přílišných rozborů současnosti nepouští, spíše lidem nabízí její zmutovanou podobu, jejíž přímou předlohou jsou populární televizní seriály (Líbáš jako Bůh). Pokud k takovému pokusu přece dojde, jde často o pokus z naprosto bizarního úhlu pohledu (svět zbohatlíků a intriky lobbistů v Hranařích). Čestnou výjimku tvoří odvážné sondy do života české společnosti někdejšího dokumentaristy Roberta Sedláčka. Zejména jeho poslední film *Rodina je základ státu* je nebývale pronikavou sondou do současné české společnosti. Příběh zběhlého učitele a později špičkového bankovního manažera donuceného hrát hru podle špinavých pravidel současného byznysu, který „unese“ svou vlastní rodinu na výlet, tedy útěk před zákonem, je v podstatě baladou o ztrátě iluzí o svobodném světě. Přes vřelé přijetí kritiky ale u diváků Sedláčkův film – jak příznačné – naprosto propadl.

*Hodnocení
minulosti*

Za výrazně podstatnější trend považujeme evidentní snahu o vyrovnání se s nedávnou minulostí. Již bezprostředně po revoluci se objevila četná skupina filmů nahlížející a hodnotící nedávnou českou minulost. Stále silným zdrojem námětu se ukázala být i druhá světová válka, ve zcela nové perspektivě se na plátnech českých kin objevuje období bezprostředně poválečné, tedy tzv. třetí republika. Nejvíce filmů se ale pocho-pitelně pokouší vyrovnat se s komunistickou minulostí. Přetrásají se tak léta padesátá, bezprostřední okolí roku 1989 a především období tzv. normalizace.

O padesátých letech bylo v české normalizační filmografii zvykem hovořit s úctou jako o období, ve kterém komunisté dovršili své vítězství nad třídním nepřítelem, případně se o nich ostentativně mlčelo. Polemické snímky z období demokratizace let šedesátých pak byly po léta divákům zapovězeny (filmy Ladislava Helgeho či Procházkovy a Kachyňovy Ucho, Jasného Všichni dobří rodáci). Již v konci osmdesátých let však docházelo k pozvolnému přehodnocování léty prověřených stereotypů, které byly s těmito roky spjaty. Na obrazovku se tak v Dietlově seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* dostal poctivý živ-nostník, kterému komunisté svým ledabylým přístupem po znárodnění zničili podnik, případně bezcharakterní funkcionář komunistické strany.

*Přehodnocování
stereotypů*

Triáda snímků s vročením 1990 ale neměla svou otevřenou reflexí let rudého teroru obdoby.

*Jen o
rodinných
záležitostech*

Film *Jen o rodinných záležitostech* natočil přesvědčený komunista Jiří Svoboda podle autobiografického románu přesvědčené komunistky Jaromíry Kollárové, která čerpala ze svých vlastních zážitků po zatčení manžela v rámci stranických čistek. Přesto šlo o ne-bývale kritický a odvážný projekt, za který musel Svoboda po léta bojovat. Dr. Steiner-Kamenický v podání Jiřího Bartošky je zatčen jednak z politických důvodů (ačkoliv je komunist, působil za války v Anglii), jednak z důvodů rasových (je Žid). Jeho vyšetřova-tele, majora StB, chladného vykonavatele pokynů svých nadřízených, představoval Milan Kňažko, který byl v době natáčení paradoxně kvůli ideologickým průtahům už ve víru špičkové politiky. Film je tísnivou a velmi autentickou studií způsobu, jakým likvidovali komunisté své někdejší soupeřníky s nálepkou zrádců. Zároveň také otevřeně tematizuje psychické i fyzické násilí, které bylo na věznicích v padesátých letech páčáno, byť ukazuje pouze zatýkání a týrání někdejších komunistů. Film u diváků doslova propadl, našel jich pouze na tři tisíce. Na vině bohužel byla i politická angažovanost režiséra, který jako jeden z mála nepřevlékl kabát a nakonec se stal pravděpodobně díky svému politickému přesvědčení i obětí násilného útoku, při němž málem přišel o život.

Oproti tomu *Tichá bolest* je niternou, tesknou, baladickou vzpomínkou scénáristy Jiřího Křížana na své vlastní dětství prožité sice v malebné scenérii Valašska, ale ve stínu smrti otce, který byl ve vykonstruovaném procesu popraven za velezradu. Křížan s Hollým volí retrospektivní, fragmentární způsob vyprávění příběhu, v němž z malého chlapce vláčeného absurditou doby nakonec vyroste voják, narukovavší k pomocným technickým praporům (jejich existence je v českém filmu tematizována vůbec poprvé).

Tichá bolest

Také Jan Schmidt zvolil ve svých *Vracenkách* k nahlížení tíhy padesátých let dětskou optiku, film se ale v některých momentech spíše blíží o rok mladší Svěrákově *Obecné škole* než v předchozím odstavci zmíněné *Hollého-Křížanově baladě*. Jen je pochopitelně mrazivější, dětské lumpárny páchané jen o několik málo roků či měsíců později než ty Svěrákovy eliminovat v období, kdy se nad Prahou tyčil ohromný Stalinův pomník, vyznívají zcela jinak než ty ve zdánlivém poklidu třetí republiky. Černobílá kamera sleduje dobu, v níž bylo také všechno černobílé, a přece alespoň v dětské mysli tak málo pochopitelné, jak dokumentují tragikomické sekvence, v nichž se malý chlapec střídavě modlí k Bohu a soudruhu Leninovi.

Dětská optika

Také dva posledně zmíněné snímky se zasloužené pozornosti dočkaly až se značným zpožděním. Převratná doba prostě nedokázala docenit, stalo-li se v ní skutečně něco převratného. Zmíněné filmy vyčnívají z dnešního pohledu o to výrazněji, že jsou v pohledu na padesáté roky sice nekompromisní a působí velmi syrově, zároveň tuto dobu netrivializují a nepodávají její obraz pomocí prázdných klišé a emblémů, jak se stalo zvykem v průběhu devadesátých let a jak je tomu až do současnosti. Zatímco *Kňazkův fanatický vykonavatel moci* ve *Svobodově Jen* o rodinných záležitostech má i symbolický přesah a představuje jednu možnou podobu zla (zároveň je naznačeno, že jeho charakter není nekomplikovaný), v následujících letech jako by se z estébáků staly ve filmech o padesátých letech jednotné, mechanizované, řvoucí mlátičky, jakási nutná žánrová atrakce bez opodstatnění, abychom se byli schopni s obdobím komunistické totality identifikovat. Stejně tak nutně, a tedy i nudně působí tupé figurky příslušníků SNB či Československé lidové armády. Tuto éru trivializace nedávné historie (jistě pod vlivem komercializace filmového průmyslu) odstartovaly již divácky velmi úspěšné snímky *Tankový prapor* a *Černí baroni* z let 1991 a 1992.

*Nedocené filmy**Trivializace historie*

Tankový prapor Víta Olmera byl prvním ryze soukromým československým filmem, vyprodukovala jej společnost Bonton. Ta se ovšem záhy (zejména po na svou dobu velké investici do pohádky *Zdeňka Zelenky Nesmrtelná teta*) z produkční činnosti stáhla a změnila se na společnost distribuční. Olmer, který pak v řadě rozhovorů uváděl, že kvůli *Tankovému praporu* odmítl režii *Obecné školy*, platil v druhé polovině osmdesátých diváků za velmi odvážného tvůrce, jeho filmy byly dobře přijímány i tou částí kritiky, které diváci dopřávali sluch. Vybíral si kontroverzní témata a zpracovával je z narativního hlediska nebývale moderně. V *Tankovém praporu*, adaptaci románu, který byl v Československu po léta zakázán, ze svých pozic poprvé mírně, a přece zcela zřetelně ustoupil. Jako by mu už více než na uměleckém a myšlenkovém vyznění filmu záleželo na jeho diváckém přijetí. Škvoreckého předloha přece jen není jednostrunnou karikaturou vojenského prostředí padesátých let. V druhém plánu jde také o baladu o všestranném omezování lidských svobod, psanou ještě místy dikcí o něco starších Zbabělců. Tato linie z filmové verze prakticky mizí, respektive omezuje se pouze na líčení neuspokojivého milostného života Dannyho Smiřického. Je zřejmé, že adaptátoři Škvoreckého textu chtěli sestavit svou filmovou verzi z těch fragmentů předlohy, které jsou divácky atraktivní. Dobově vděčné karikatury důstojníků Československé lidové armády jsou tak

Tankový prapor

*Téma
padesátých let*

prokládány především těmi vulgárnějšími, uzavřenými anekdotickými výstupy. Ve filmu se také hned několikrát objevuje nahé ženské tělo. Padesátá léta a jejich absurdita a tragika z výsledného filmu jakoby mizí, lépe řečeno, jsou podány v divácky snesitelné dávce. Na traumata už dva roky po revoluci najednou nikdo nebyl zvědavý a producenti to dokázali velmi jasnozřivě odhadnout. Byly-li skutečně všechny výše zmíněné kroky vedeny s rozmyslem, je třeba k tvůrcům včetně producentů chovat patřičný respekt. Film přilákal do kin přes dva miliony diváků, což se už pravděpodobně žádnému jinému českému filmu nikdy nepovede.

Černí baroni

Jen o něco méně komerčně úspěšní byli Černí baroni – adaptace humoristické prózy Miroslava Švandrlíka, čerpající z jeho vlastních vzpomínek na působení u PTP, tzv. černých baronů. Film režíroval filmový režisér a pedagog Zdeněk Sirový, který byl nucen poté, co stihl v roce 1970 dokončit svou Smuteční slavnost, strávit většinu normalizace v dabingu. Také on, podobně jako Švandrlík, měl za sebou vojenskou službu u PTP, ale vzpomínal na ni zcela odlišně. Jestliže je tedy obrázek doby padesátých let v tomto filmu jaksi kompromisní, smířlivý, bylo toho docíleno opačným způsobem než u zmiňovaného Tankového praporu. Uhlazovali-li Radek John s Vítem Olmerem při tvorbě scénáře ostré hrany Škvoreckého prózy, Sirový je do Švandrlíkovy švejkiády v podstatě dopisoval, což nebylo autorovi námětu a románu nijak po chuti. Některé scény Sirového filmu jsou tak plné melancholie, některé působí dokonce mrazivě, jakkoliv se tomu adaptovaný text svou anekdotičností doslova vzpírá. Výsledkem je tak zvláštní kompromis, ve kterém místy vypadají padesátá léta jako docela legrační defilé vyšinutých charakterů. Zdeněk Sirový z toho sice údajně příliš velkou radost neměl, zato diváci snímek přijali velmi vděčně, turnikety kin jich prošlo více než milion a půl.

Vidíme tedy jasně, že již bezprostředně polistopadový divák o nějaké příliš hluboké historické analýzy nestál, historii byl schopen nahlédnout maximálně pod zástěrkou komediální zápletky. Jestliže jsme se tedy v počátku devadesátých let dočkali tří nekompromisních analýz padesátých let jako období nelidského a nespravedlivého útlaku nevinných obětí, v nichž byly napáchány zločiny srovnatelné s těmi nacistickými, bylo to na dlouhou dobu naposledy. Komerční projekty vnímaly tuto traumatickou dějinnou epochu spíše jako atraktivní prostředí, které zjednodušují do tragikomické podoby (např. u Šakalích let Jana Hřebejka je to jistě dáno i zvoleným žánrem). Jedinými tvůrci, kteří vytrvale připomínali zločiny napáchané na české společnosti komunistickým režimem, tak byli Hynek Bočan s Jiřím Stránským, ať už svou televizní epopejí Zdivočelá země (její první série byla v distribučním sestřihu promítána i v českých kinech) nebo svým jediným celovečerním společným filmem Bumerang z roku 1996. Netypický příběh vězně, který si uchová dostatek charakteru a morálních sil, aby byl schopen chránit před spravedlivým, ale přesto spíše animálním hněvem svých spoluvězňů svého bývalého vězňatele, který se dějinnou ironií stane jedním z nich, je sice podán spíše televizními vyjadřovacími prostředky (z Bočana se stal v devadesátých letech jeden z kmenových autorů České televize, jde o jeho jediný porevoluční film pro kina) a je místy příliš doslovný, je ale postaven na tak kvalitním scénáři a hereckých výkonech, že o výsledku nelze polemizovat, obzvláště vezmeme-li v potaz, jak přesně je rekonstruována atmosféra komunistických koncentráků.

*Rekonstrukce
komunistického
režimu**Pozdější reflexe
českých dějin*

V následujících letech (tedy po roce 1996) už se na plátnech českých kin objevilo pouze několik snímků, které částečně reflektují bolestné období českých dějin mezi lety 1948–1960. Tři z nich – Kousek nebe, Tři sezóny v pekle a Klíček – v tomto ohledu nepřinášejí pranic nového. Kousek nebe i ve své době kriticky velmi rozporuplně přijaté Tři sezóny v pekle jsou vůči době, kterou zobrazují, pouze triviálně deskriptivní, což

Tři sezóny v pekle dokážou dovedně zakamuflovat svou vizuální atraktivitou (Tomáši Mašínovi nelze upřít technické dovednosti nabyté v práci pro reklamní průmysl). Klíček je pak spíše bolestným důkazem, kam až dokázal během dvou dekad klesnout kdysi nezpochybnitelný řemeslný standard české kinematografie. Menzelova vyvzdorovaná adaptace Hrabalova legendárního románu *Obsluhoval jsem anglického krále* se pak spíše soustředí na části textu, které padesátým letům předcházejí. Nejzajímavěji, ačkoliv velmi problematicky a symptomaticky pro současné vnímání historie se tak jeví poslední z nich, Ondříčkova a Epsteinova detektivka s noirovými prvky *Ve stínu*, která v roce 2012 obdržela snad všechna myslitelná domácí ocenění. Její kritické přijetí však bylo spíše rozporuplné, což pramenilo i z toho, jakým způsobem autoři přibližují dobu, do které je příběh zasazen.

Ve stínu

Film se odehrává v roce 1953, kdy byla i přes opakovaná ubezpečení československých vládních představitelů vyhlášena měnová reforma, která připravila většinu československých občanů o všechny úspory. Zároveň v této době probíhají čistky uvnitř komunistické strany, často vedené z antisionistických pohnutek. Scénárista Marek Epstein se do svého příběhu pokouší dostat kromě výše zmíněných dobových událostí i žánrové prvky vlastní drsné detektivní školety či filmu noir. Výsledkem je bohužel i díky častému přepisování scénáře do kompromisních podob historické sci-fi, v němž u kriminálky působí ve vysoké pozici člověk, který nepřestává být překvapen dobovými pořádky, není členem strany a chová se zcela apoliticky, oproti tomu jeho nadřizený ve službách NKVD lítá v úzkých uličkách Prahy a shazuje čestné kasaře jak vystřížené ze Sequensových Hříšných lidí ve jménu strany a vlády z mostu. Měnová reforma sice na konci proběhne protižidovské spiknutí je sice v rámci příběhu neustále připomínáno, ale pro vývoj příběhu samotného to nemá žádný význam.

Historická sci-fi

Z padesátých let se tedy stalo atraktivní téma již proto, že jsou zasuta v blízké, ale přece daleké minulosti. Zatímco bezprostředně před či po revoluci bylo možné vysledovat ve společnosti vůli si tuto nepříjemnou, bolestivou součást českých dějin připomínat a kinematografie k tomuto procesu přispěla minimálně třemi velmi sugestivními a vydařenými snímky, v následujících letech se tato dějinná epocha pozvolna stávala diváčkou atrakcí podávanou ve smířlivém, nepřiliš invenčním, a tedy stereotypním pojetí, či dokonce v závěru naprosto ahistoricky. Jsme si vědomi, že tento fakt logicky vyplývá z komerčního směřování české kinematografie a tvůrcům to v době, kdy si diktuje své priority divák, nelze mít příliš za zlé. Jde tak spíše o nepřiliš příjemnou zprávu o stavu současné české společnosti a její historické paměti. Obdobně je tomu navíc i v pojetí doby časově podstatně bližší, kterou má velká část potenciálních diváků v čerstvé paměti, tedy tzv. normalizace.

Historická paměť českých diváků

Také normalizace byla v počátcích svobodné éry kinematografie hodnocena nekompromisně a s velkou nevolí. I zde však můžeme konstatovat, že postupem času se hrany projektů situovaných do normalizační éry utupovaly, až se nakonec v druhé polovině devadesátých let rozeznaly v těchto filmech naplno nostalgické tóny. Tzv. ostalgie je fenoménem, který zachvátil převážnou část zemí někdejšího východního bloku. Tento termín pochází původně z německého prostředí a byl použit pro označení různých forem stesku někdejších východních Němců po životě v bývalé NDR. U nás můžeme první její náznaky ucítit už z raných porevolučních filmů Jaroslava Soukupa *Discopříběh č. 2* a *Kamarád do deště II*, naplno se však objevuje až ve filmech Jana Hřebejka *Pelíšky* a *Pupendo*. V dnešní době je již tento fenomén v Čechách nezpochybnitelný a naznačuje, že se většina lidí na novou realitu neadaptovala a že si díky všem nepříjemnostem, které v relativní svobodě zažívají, idealizují dobu, kdy se sice nic moc nesmělo, ale ve které prožívali mládí

Hodnocení normalizace

či dětství a nemuseli řešit žádné hmotné starosti. Z této společenské nálady výtěžil svůj fenomenální úspěch seriál *Vyprávěj*. Vraťme se ale na začátek a pokusme se rekonstruovat celý vývoj pojetí normalizační éry na plátnech našich kin od jejího neslavného konce.

*Zvláštní bytosti
Reflexe
každodennosti*

Prvním porevolučním filmem reflektujícím každodennost normalizace jsou *Zvláštní bytosti* Fera Feniče. Jde o velmi expresivní, formálně i obsahově nesmírně odvážné podobenství o zruďnosti normalizační epochy, které, jak jsme již zmínili, díky načasování své premiéry bohužel dočasně ztratilo na své třeskutosti. Protagonisté této prazvláštní roadmovie – vysoký stranický funkcionář, jeho sekretářka, s níž má mimomanželský poměr, a náhodně se objevivší pohraničník – cestují krajinou poničenou apokalypsou mnohaleté totality na pohřeb staré tety zmíněného papaláše, zároveň lze celou jejich cestu vnímat buď jako jakýsi symbolický očistec, či poznávací zájezd po skanzenu komunistického experimentu. Výtečná kamera Jaroslava Brabce dokáže navodit patřičně skličující atmosféru, stylizované herecké výkony podobně jako ve *Vorlově Kouři* podtrhávají křeč, ve které se celá československá společnost po dvacet let nacházela. Kuriózně působí, že se v jednom filmu střetávají pronásledovaní Milan Hlavsa či Jarek Nohavica s prominentním normalizačním hercem Josefem Větrovcem. Fenič tímto filmem potvrzuje status největšího talentu generace osmdesátých let, který v letech nesvobody díky svému vyjadřování a nesmiřitelným postojům bohužel nestihl natočit více než dva filmy, v letech svobody už se pak k natáčení celovečerního snímku díky svým podnikatelským aktivitám nikdy nedostal.

*Rytmikál
Tomáše Vorla*

O mnoho více diváků i v překotné době svého vzniku přivedl do kin druhý celovečerní film druhého z velkých příslibů osmdesátých let Tomáše Vorla – *Kouř*. I tak šlo ale o pouhých 50 000 lidí. Přesto se *Vorlův rytmikál* stal po letech jedním z nemnoha divácky vyhledávaných porevolučních filmových experimentů. Přípravy *Kouře* se táhly několik let, a to i díky Několika větám, které Vorel v závěru osmdesátých let podepsal. Příběh ing. Čápa v podání Jana Slováka lze vnímat podobně jako *Zvláštní bytosti* jako jakéhosi průvodce planetou Normalizace. Přepjaté herecké výkony, originálně a ironicky pojatá muzikálová a taneční stylizace jako by opět přispívaly k přízn(r)ácnému výslednému vyznění snímku, Vorel se v průběhu svého vyprávění pohybuje v bermudském trojúhelníku každého mladého normalizovaného muže (ubytovna, fabrika, mládežnický klub – tedy rodina, práce, zábava) s nadšením a elegancí slona v porcelánu, s potěšením vykřičí všechn svůj vztek a v sarkastickém závěru stihne díky dějinnému zlomu zkarikovat i upřímnost a formu revoluce tak, jak se udála v životech většiny prostých československých občanů. To vše je zahaleno všudypřítomným kouřem, který ovšem z komínů vycházet nepřestává.

*Normalizace
bez příkras*

*Olmerova
nedoceněná
Písnička*

Olmerova „Písnička“ (číslovka II se v názvu ve snaze odlišit od filmu Zdeňka Podskalského *Ta naše písnička česká* z roku 1967, což je nezávazná feerie sestavená z písní Karla Hašlera) se pokouší naopak oproti předchozím dvěma alegoriím bez příkras a přímo vykreslit marasmus normalizace na příběhu špičkového houslisty Jana. Snímek startuje srpnový vpád vojsk Varšavské smlouvy, což byl paradoxně jediný moment, kvůli kterému byl snímek v přípravách před listopadem zastaven. Jan Lukeš ve své dobové recenzi uvádí, že původní a v první fázi schválený scénář Radka Johna a samotného Víta Olmera byl posléze realizován beze změn. Výsledkem je nepřijemný, svíravý film, vykreslující nesmlouvavě absurditu posrpnové éry. Otevřenou karikaturu normalizačního papaláše zde ve své největší filmové roli stvárnil Bronislav Poloczek. Také tento film zůstal po překotném převratu nedoceněný, přestal být pro diváky zajímavý, protože

pouze konstatoval, co už si mohl svobodně říkat a myslet každý. Jeho kvality lze ovšem plně docenit alespoň s odstupem milosrdného času.

Konec normalizační éry svým způsobem líčí i film Zdeňka Trošky Zkouškové období. Troška se tímto snímkem po dvou veleúspěšných filmech z trilogie Slunce, seno a velmi dobré pohádce O princezně Jasněnce a létajícím ševci pokusil vrátit k závažnějším námětům. Zkouškové období mělo být prapůvodně o problémech vysokoškolských studentů a obecně o traumatech mladé generace v konci osmdesátých let. Zároveň měl být prvním československým filmem, v němž byla otevřeně naznačena homosexualita jednoho z hrdinů. Troška ovšem film realizoval v průběhu listopadových událostí a podle některých zdrojů dostal úředně befelem z Barrandova nařízeno, že je má do svého filmu zachytit, podle jiných byl iniciátorem sám režisér. Celý motiv listopadové revoluce působí ve filmu kaširovaně, nedotaženě, postavy nemají ke svému veřejnému vystupování žádné motivace, zároveň se celá revoluční epizoda z dramaturgického hlediska popírá s původně komorně laděným příběhem. Vznikl tak pozoruhodný dokument doby, která původní umělecký záměr zcela zmasakrovala. Je třeba dodat, že Troška už se k závažnější látce nikdy nevrátil, přestože jeho raný film Poklad hraběte Chamaré dokazuje, jaké měl jako režisér uměleckých snímků předpoklady.

Zcela jinak podává normalizační éru film Pějme píseň dohola režiséra Ondřeje Trojana a scénáristů Jana Hřebejka a Petra Jarchovského. Film se podobně jako Tichá bolest dostal do výroby namísto připravovaných projektů některých prorežimních tvůrců a můžeme jej vnímat jako jeden z prvních projevů absolutní tvůrčí svobody, která na Barrandově zavládla a při troše dobré vůle státu ve věci příspěvku na kinematografii mohla zavládnout po celá devadesátá léta. Nezávazná hříčka karikující vděčnou scenérii pionýrských táborů sice v kontextu doby oslovila pouze 6200 platících diváků, ale v průběhu následujících dvaceti let získala status kultovního filmu. Hřebejk s Jarchovským, tehdy ještě studenti FAMU, zalidnili film neobyčejně pestrou galerií vyšinutých charakterů a ve scénáři kupí gag za gagem. Že tak film ztrácí postupem času na kompaktnosti a rozpadá se v sled velmi dobře vypointovaných epizod, zmíněné dvojici ani debutujícímu režisérovi nelze na počátku jejich kariéry příliš vyčítat. Je ovšem škoda, že se tohoto nešvaru nezbavili i ve většině svých dalších snímků. Z našeho úhlu pohledu nám však snímek přináší pozoruhodný a pro příští léta velmi nosný způsob, jak reflektovat nedávnou minulost. Autoři si vybrali atraktivní prostředí, které normalizaci jistě v paměti diváků reprezentovalo, a v tomto prostředí rozehrávají sled absurdit, který je sice úsměvný, ale zároveň umí být i mrazivý, dokážeme-li domyslet jeho důsledky, případně si jej aplikovat v globále na celou normalizační společnost. Domníváme se, že se stejným způsobem pokoušeli Hřebejk s Jarchovským postupovat i pozdějších filmech, které do období normalizace či šedesátých let situují, ale že už jim chyběla mladická brutalita a nevázanost.

V počátku svobodné éry byl tedy filmový náhled na normalizaci ze zcela pochopitelných důvodů ostře kritický, jak jsme již uvedli v úvodu této zmínky o vývoji interpretace normalizační éry, z jistých invektiv se postupem času a stálým omíláním stala klišé (police, StB a způsob zobrazování jejich příslušníků), celospolečenská nálada se změnila a řádově od počátků nového milénia dochází k pozvolnému obratu vedenému pocitem již zmíněné ostalgie. Poslední z kritických sond analyzující marasmus normalizační éry v devadesátých letech jako by bylo Michálkovo Zapomenuté světlo, poté už převažuje jen a jen reflexe povrchová. Pouze ojediněle se objeví projekt, který se takovému trendu svým pojetím přičí, jako skličující Špačkova Pouta, většinová česká kultura ale osmdesátá léta naprosto rehabilitovala. Vrcholem takového trendu v české kinematografii je prozatím

*Troška
a trauma
mladé
generace*

*Pějme píseň
dohola*

*Absurdita
normalizace*

*Příklon
k ostalgi*

film *Probudím se včera* Miloše Šmídmajera. Hlavní hrdina, v lásce a životě obecně neúspěšný středoškolský učitel, se vrací pomocí blíže nespecifikovaného vynálezu do svého osmnáctiletého těla, do června roku 1989. Konec osmdesátých let je zde přiblížen zcela bez ambic o historickou autenticitu (ledabylá výprava), zároveň ale implicitně o před-revoluční době říká, že byla vlastně fajn, všichni se měli rádi a jediným potenciálním nepřitelem byl učitel občanské nauky.

Literární adaptace

Posledním důležitým námětem pro současný český film jsou literární adaptace, ovšem i zde platí, že ty umělecky ambicioznější vznikly v letech devadesátých. Již na samém počátku porevoluční kinematografie měly distribuční premiéru tři filmy, které tuto náročnější podobu adaptace literárního textu plně dokumentují. Jde o filmy *Vojtěch*, řečený sirotek debutujícího Zdeňka Tyce, *Vančurův Konec starých časů* adaptovaný Jiřím Menzelem a film o Vladimíru Boudníkovi *Něžný barbar*, který natočil Petr Koliha podle předlohy Bohumila Hrabala.

Poezie v české kinematografii

Zdeněk Tyc byl již na FAMU považován za jednoho z nejproblémovějších (kádrový profil i neopatrné vystupování) a zároveň nejtalentovanějších studentů své generace a svým absolventským snímkem to jen potvrdil. Baladický, lyrizovaný film *Vojtěch*, řečený sirotek podle ukrajinské předlohy (ta zaštitila jeho realizaci) neměl v posledních dvou dekadách v kontextu českého filmu svým vyjadřováním obdoby. Byl navíc vyprávěný lahodnou filmovou řečí a vyvedený v nádherné černobílé fotografii. Jde i s odstupem dvaceti let o bezpochyby výjimečnou filmovou událost a bohužel také o jeden z posledních ozvuků poezie v české kinematografii vůbec.

Konec starých časů

Menzelův-Vančurův Konec starých časů lze bohužel v kontextu pozdější tvorby Jiřího Menzela označit za labutí píseň tohoto velkého českého režiséra, v níž se podobně jako ve většině zásadních Menzelových filmech snoubí tragika či melancholie s jemným humorem a ironií. Vančura původně svůj román komponoval jako filmový scénář, a snad i proto se látka vyjadřuje navzdory Vančurovu stylu nebývale filmově. Kníže Alexej, výtečně podaný Josefem Abrhámem, skvostná variace na hned několik literárních typů, od Chlestakova s Donem Juanem a baronem Prášilem až po Dona Quijota, je jednou z nejpřitažlivějších postav moderní české literatury. Aristokracie ducha versus buranství maloměstské přizemnosti bylo navíc tématem, které rezonovalo nejen za první republiky a normalizace, ale znělo znovu silným tónem i v prvních měsících znovunabyté svobody a zní dodnes.

Něžný barbar

Něžný barbar debutujícího Petra Koliha je potom filmem, který se i po letech jeví pozoruhodným především z výtvarného hlediska. Kamera Vladimíra Smutného pouze nedokumentuje výtvarné snažení nešťastného a zneuznaného génia Vladimíra Boudníka v niterném a sporém podání Bolka Polívky, ale některé z jeho děl napomáhá velmi sugestivně svým dynamickým pojetím rekonstruovat. Bohužel Kolihův film trpí až přílišnou roztráštěností a výkyvy tempa a literárností scénáře, nešťastným se také jeví obsazení dvou naprosto svébytných (ne)hereckých typů, Jiřího Menzela a Arnošta Goldflama, do zbývajících dvou hlavních rolí Bohumila Hrabala a Egona Bondyho.

Výjimečné projekty

K těmto nepochybně kvalitním a náročným filmům přibyly už v počátcích devadesátých let další výjimečné projekty, z nichž zmiňme příkladně snímky *V žáru královské lásky* režiséra Jana Němce a *Krvavý román* Jaroslava Brabce. Němcův rozevlátý experiment na motivy prózy Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha* nazvaný *V žáru královské lásky* se sice dočkal úctyhodných 320 000 diváků, ti však snímek z větší části nepřijali. Němcova groteskní poetika v kombinaci s vypjatou obrazovou stylizací, exaltovanými hereckými výkony, roztráštěnou narací a s tím, že lidé neznali Klímova ani Němcových předchozích děl textu šli na film především jako na dílo „velkého klasika“;

doslova vyháněly diváky z kina. Také kritika naladěná spíše na angažovanou notu Němcův snímek téměř jednohlasně nepřijala.

Brabcova adaptace Váchalovy pocty brakovému románu se podobně jako Němcův projekt naprosto lišila od ostatní produkce již svou obrazovou stylizací, pro niž se nechal debutující Jaroslav Brabec (etablovaný kameraman) inspirovat v němé produkci, speciálně v té expresivněji laděné. Váchalova próza tak ožívá na plátně ve formálně naprosto výlučné podobě, která s ní překvapivě organicky souzní (exaltovanost vyjadřování). Můžeme jen litovat, že takovýchto invenčních adaptací postupem času ubylo. Z těch, které se snaží komunikovat s předlohou a pouze ji neilustrují, připomeňme třeba dva olbrachtovské filmy – Golet v údolí Zena Dostála a Hanele Karla Kachyni. Většina pozdějších adaptací ovšem ve snaze ulovit diváka sklouzla k povrchní deskripci literární látky, která jde často navíc ostře proti jejímu smyslu. V tomto ohledu vynikají nade všemi dva pokusy F. A. Brabce popularizovat národní klasiku, tedy filmy Kytice a Máj. Již v prvním případě nabízí Brabec povrchní omalovánky, jejichž barevná stylizace vůbec neodpovídá barevnosti Erbenových balad. Ty také v žádném případě nepůsobí přestylovaně a vyumělkovaně. To ovšem není nic proti tomu, čeho se dopustil Brabec při znásilnování Máchovy metafyzické úvahy nad smyslem a vývojem lidského života, kterou proměnil v psychedelickou soft-erotickou féerii, kterou z nepochopitelných důvodů doplňují špatně deklamované Máchovy verše.

*Popularizace
národní
klasiky*

5.4 Žánrové spektrum

Společně s kvalitou snímků bohužel výrazně klesá i pestrost žánrové nabídky. Zatímco v počátku devadesátých let se krom výroby tradičních českých žánrů (film pro děti a mládež, rozličné typy komedií) dokonce filmaři odhodlávali experimentovat se žánry, které neměly v českém prostředí příliš velkou tradici, a dočkali jsme se tak například českých variací na soft-erotické snímky (Playgirls), thrillery (Má je pomsta, Jak chutná smrt), postapokalyptické sci-fi (Poslední přesun) nebo akční filmy (Nahota na prodej), dnes se dočkáme maximálně nějakého amatérského pokusu o horor. Ale nezačínáme od konce.

*Pestrost
počátku
devadesátých
let*

Je logické, že v systému, který je postavený na nadbíhání divákům, budou hrát ze žánrového hlediska co do četnosti prim komedie. Jde o komedie nejrůznějšího typu. V počátku devadesátých let se objevila móda komedií reagujících na nové ekonomické pořádky (komedie privatizační či restituční), po celou dobu posledních dvou dekad se natáčejí komedie lidové, po roce 2000 se v našich končinách pevně usadila i komediální produkce pro teenagery, Jiří Vejdělek v posledních letech zkouší své komedie profilovat i genderově (Muži v naději, Ženy v pokušení). Komedie jsou pro producenty v podstatě sázkou na jistotu – svědčí o tom jak meziroční, tak celkové výsledky návštěvnosti.

*Komediální
produkce*

Vzhledem k menší divácké atraktivitě postupně mizí ze žánrového pole klasická dramata. Když už nějaké vznikne, jde buď o drama dobové, odehrávající se v atraktivních kulisách (Lidice), nebo svá dramata tvůrci prezentují jako tragikomedie (Rodina je základ státu).

*Nedostatek
klasických
dramat*

Stále oblíbený je detektivní či kriminální žánr, ostatní se objevují bohužel sporadicky. Některé vymizely proto, že jejich výroba je příliš nákladná (kostýmní historické filmy), o jiné přestal být zájem (film pro děti a mládež).



Úkoly:

- Pokuste se zachytit celkovou tendenci české kinematografie po roce 1989.
- Pokuste se zachytit základní tematické zdroje současného českého filmu a způsoby jejich zpracování.
- Zevrubně analyzujte současnou českou komediální produkci.
- Zvažte, které žánry lze považovat v české současnosti za produktivní, které naopak chybějí a proč.

6 Filmová reflexe

Průvodce kapitolou:

- na počátku kapitoly se budeme věnovat současnému stavu filmového školství a bádání,
- poté zmíníme nejdůležitější badatelské instituce,
- následně se budeme věnovat polistopadové reflexi filmu v médiích a jejímu současnému stavu,
- v závěru nahlédneme současné české filmové ceny a reflexi české kinematografie v zahraničí.



Studijní cíle:

Po prostudování této kapitoly byste měli:

- znát stav současného českého filmového školství,
- umět charakterizovat klíčové badatelské instituce,
- umět odlišit úrovně reflexe současného filmu v médiích,
- znát nejdůležitější české filmové ceny.



6.1 Filmové školství a filmové bádání

To, že se audiovizuální kód postupem času stal pro současnou mladou generaci o mnoho běžnějším a stravitelnějším, pochopitelně vede k mnohem většímu zájmu o film jakožto obor studia. V České republice se již dvacet let hovoří o nutnosti zavedení filmové výchovy do osnov středoškolského vzdělání. I přes několik iniciativ Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR, Výzkumného ústavu pedagogického, vysokoškolských i středoškolských učitelů a odborné i široké veřejnosti nebylo v této věci dosaženo žádného hmatatelného výsledku, pomineme-li pofidérní anketu někdejšího předsedy AČFK a ředitele LFŠ Jiřího Králíka, na základě které byl sestaven kánon filmů vhodných ke studiu. Filmové školství se tak v Čechách stále realizuje pouze na poli terciárního stupně vzdělávání, pomineme-li specializovanou střední filmovou školu, Střední školu filmovou, multi-mediální a počítačových technologií, s. r. o., ve Zlíně, která vznikla na základě zlínské filmové VOŠ v loňském roce. Obojí zaznamenalo v posledních letech značný rozmach. Zatímco na počátku devadesátých let bylo možno studovat pouze FAMU a filmovou vědu na FF UK v Praze, dnes je takovýchto škol hned několik. Můžeme je rozdělit na školy praktické a teoretické.

Praktickým školám, jejichž absolventi jsou připraveni se aktivně podílet na vzniku filmů, pochopitelně stále vévodí pražská FAMU. Jde o školu s nepřehlédnutelnou tradicí, ale přehlédnutelnou současností. Někteří odborníci často hovoří v souvislosti s krizí českého filmu o krizi samotné FAMU s tím, že se táhne již od doby normalizace, kdy zde namísto kvalitních odborníků byli často v pozicích vedoucích kateder i řadových pedagogů zasloužilí členové komunistické strany. FAMU sama často upozorňuje na nákladnost filmového školství a svým kritikům tak argumentuje celkově špatnou ekonomickou situací vysokých škol. Každopádně jde stále o školu, kde se adeпти filmového řemesla setkávají s renomovanými tvůrci a jsou jimi v slušném zázemí studijně vedeni. Konkurencí FAMU se chce

*Rozmach
filmových
studií
FAMU*

*Konkurenční
praktické školy*

stát písecká FAMO (Filmová akademie Miroslava Ondříčka). Jde o soukromou vysokou školu, která se zaštiťuje jmény řady osobností, zatím se ovšem nestihla v oblasti filmového školství výrazněji projevit. Krom toho je ještě od roku 1996 v Písku Soukromá VOŠ filmová (spojená podobně jako FAMO s manželi Terčovými), VOŠ filmová ve Zlíně, která využívala zázemí zlínských ateliérů, bohužel zanikla, ale některé obory zůstaly zaštitěny jinými katedrami UTB ve Zlíně (animace). Nabídka v oblasti praktického studia je tedy jak vidno široká, ne-li nepřiměřená, nicméně lze předpokládat, že odpovídá poptávce.

V oblasti teoretického školství tvoří renomované Katedře filmových studií FF UK konkurenci Ústav filmových studií Masarykovy univerzity v Brně (samostatná Katedra filmové vědy zde byla založena v roce 1993), který se profiluje teoreticky v intencích Nové filmové historie, a Katedra divadelních, filmových a mediálních studií (dříve Teorie a dějin dramatických umění) FF UP v Olomouci (samostatně od roku 1992).

Klíčovou badatelskou institucí zůstal Národní filmový archiv.

*Národní
filmový archiv*

Národní filmový archiv byl založen Českomoravským filmovým ústředím v roce 1943 za účelem ochrany filmových materiálů před válečnými událostmi. Od roku 1946 je členem Mezinárodní federace filmových archivů FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) a v roce 1997 se stal zakládajícím členem Asociace evropských cineamaték ACE (Association des Cinémathèques Européennes). Filmový archiv uspořádal tři kongresy FIAF (1958 – Praha, 1980 – Karlovy Vary, 1998 – Praha). Na jaře 1968 zorganizoval ve spolupráci s FIAF ve Zlíně první mezinárodní seminář o identifikaci starých filmů.

V roce 1992 se filmový archiv jako součást Československého filmového ústavu transformoval rozhodnutím ministra kultury ČR na samostatný Národní filmový archiv. Změna byla potvrzena zákonem č. 273/1993 Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR a v současné době se NFA řadí mezi nejvýznamnější národní kulturní instituce České republiky.

V současné době NFA pečuje o více než 150 milionů metrů filmu, 600 tisíc fotografií, 30 tisíc plakátů, 100 tisíc propagačních materiálů, rozsáhlý archiv českého filmu a filmovou knihovnu.

Na základě § 80 zákona č. 499/2004 Sb. je Národní filmový archiv akreditovaným specializovaným archivem a jeho posláním je shromažďování, ochrana, vědecké zpracování a využívání audiovizuálních archiválií, dokumentujících národní filmovou produkci, vznik a vývoj filmového umění, život českého národa a významné světové události (nfa.cz).

Národní filmový archiv se nezaměřuje pouze na shromažďování a vědecké zpracování archiválií, vedle Akademie múzických umění je také důležitým nakladatelem odborné literatury či časopisu Filmový přehled, distributorem výlučných zahraničních filmů či provozovatelem kina Ponrepo, které připomíná důležité archivní snímky a umožňuje je tak zhlédnout nejširší veřejnosti.

*České filmové
centrum**Funkce
filmového
centra*

Důležitou institucí pro získávání informací o současném českém filmu je pak České filmové centrum. Bylo založeno v roce 2002 z iniciativy APA a jeho klíčovým posláním je propagace českého filmu v zahraničí. V roce 2004 přešlo České filmové centrum pod patronaci České filmové komory. Hlavními náplněmi práce Českého filmového centra jsou informační činnost, která spočívá v poskytování aktuálních informací o stavu české kinematografie a filmového průmyslu, dále již zmíněná činnost propagační a v neposlední řadě činnost vydavatelská – centrum vydává české filmy na DVD, roční katalogy českých

filmů, případně příležitostné filmové publikace. Na Centrem provozovaném serveru filmcenter.cz jsou veřejně dostupné všechny důležité statistické informace o filmovém trhu, ke stažení jsou k dispozici například výše zmíněné katalogy, k dispozici jsou zde ale třeba také údaje o prodeji českých filmů na zahraniční festivaly a do zahraniční distribuce.

Pomineme-li tedy trestuhodně podceňovanou problematiku filmové výchovy na středních školách, zaznamenali bychom v oblasti filmového školství zřetelný posun k lepšímu. Národní filmový archiv je pak jistotně důležitou odbornou institucí, která umožňuje soustavná bádání o českém filmu a pečuje o filmovou osvětu. Jak to bylo ovšem po roce 1989 s filmovou reflexí v médiích?

6.2 Filmová reflexe v médiích

Periodik zabývajících se filmem se v posledních dvaceti letech objevilo nebývale velké množství, máme na mysli jak periodika tištěná, tak později internetová. Zároveň je třeba vzít v úvahu celou řadu specializovaných internetových serverů, které se začaly pozvolna prosazovat po roce 2000 a v současné době je lze považovat za kriticky nejvlivnější. Kromě specializovaných periodik je třeba připomenout kulturní rubriky deníků či týdeníků, z nichž většina dodnes zaměstnává svého filmového redaktora. Podobně je to například u rozhlasových či televizních stanic.

Filmovou reflexi lze rozdělit principiálně na odbornou, populární a laickou. Odbornou najdeme logicky v odborných periodikách. V průběhu posledních dvaceti let vycházely v České republice soustavně tři odborné časopisy s různou periodicitou. Měsíčník *Film* a doba se byl nucen z ekonomických důvodů stát čtvrtletníkem, čtyřikrát do roka vychází i *Iluminace*, často ovšem dochází ve vydání ke zpoždění. V roce 1991 začali studenti FF UK vydávat časopis *Cinemapur*, který od roku 1997 vychází pod názvem *Cinepur*. Jde v současné době o dvouměsíčník. K těmto třem odborným periodikům lze přiřadit ještě časopis *Filmový přehled*, který mapuje jednou měsíčně distribuční premiéry, kriticky je však nehodnotí.

Populární filmovou reflexi představují jednak populárně-naučné či specializované časopisy, recenze či zprávy v kulturních rubrikách deníků a týdeníků a specializované filmové servery, které zaměstnávají filmové redaktory (redaktorem se nestává každý přihlášený uživatel).

Po téměř dvacet let byla nejvlivnějším, čtenářsky širokospektrým a zároveň i kritickým periodikem na českém trhu česká verze časopisu *Cinema*, kde se pod vedením Ivy Hejlíčkové postupně ustálil redakční kolektiv, který nenásilně vytvářel kritické povědomí o filmu celé čtenářské generaci. *Cinema* se na český trh dostala v roce 1991 a na velmi solidní úrovni vychovávala filmové nadšence a zároveň jim předávala základy filmové kritiky až do roku 2008, kdy byla původní redakce z úsporných důvodů kompletně nahrazena externími redaktory. Od té doby jde spíše o velmi dobře vypravený reklamní časopis. Vedle *Cinema* se na českém trhu pokoušela uchytit jiná mutace zahraničního filmového časopisu, *Premiere*, který přestal česky vycházet v roce 2009. Jiné filmové časopisy se na trhu udržely pouze krátce (například *Totalfilm*), případně stále vycházejí, ale bez většího čtenářského zájmu (kupříkladu pozoruhodný *Svět filmu*).

Tištěné časopisy byly ale do jisté míry nahrazeny časopisy internetovými, případně internetovými servery se stálými příspěvateli. Zmiňme kupříkladu odbornější časopisy *Fantom* či *25fps* (nejen proto, že jsou spjaty s olomouckou KDFMS), případně populární servery *filmserver.cz* či *kfilmu.net*.

Specializovaná periodika

Odborné časopisy

Časopis Cinema

Internetové publikace

Kulturní rubriky

Samostatnou kapitolou jsou kulturní rubriky tištěných či internetových deníků. Jejich filmoví redaktori jsou na jedné straně jistě nejznámějšími českými filmovými recenzenty (sledované jsou i jejich osobní blogy), na straně druhé jsou vydavateli tlačeni k čím dál bulvárnějšímu vyjadřování a jejich recenze mají často spíše informační charakter. Stalo se nepsaným pravidlem, že na závěr svého článku ohodnotí film procenty či hvězdičkami, aby se u jejich článků nemuseli čtenáři tolik namáhat. Opačnou cestou se v posledních letech snažil jít server aktualne.cz, když jako filmové redaktory zaměstnal mladé a v oblasti filmových studií erudované kritiky (Kamil Fila). V minulém roce však od této strategie ustoupil. Podobně je tomu v týdencích.

ČSFD

V neposlední řadě je tu reflexe laická, která ovšem má díky internetovému serveru csfd.cz v současné době v České republice největší váhu. Zakladatel Československé filmové databáze Martin Pomothy založil tuto stránku jistě jednak jako užitečný informační zdroj pro nejširší veřejnost, přihlášení uživatelé mají ale právo i filmy hodnotit a komentovat. Na tom jistě není nic špatného, kdyby procenta, a dokonce i komentáře z csfd.cz nepřetiskovaly jako relevantní informaci o kvalitě snímku některé časopisy přinášející výhled televizního programu, kdyby je jako bernou minci nebrali redaktori komerčních rádií či televizí a kdyby, v neposlední řadě, netvořily jediné měřítko diváckého vkusu.

6.3 Současný stav filmové reflexe v médiích

Stav odborné reflexe

V předcházejících podkapitolách jsme se pokoušeli dokázat, že v oblasti filmového školství nastal za posledních dvacet let zřetelný posun už jen proto, že je o mnoho jednodušší film studovat, a to ať už na školách zaměřených prakticky nebo teoreticky. Zároveň jsme již v předchozích částech textu zmiňovali, že film je v současné době nejběžnějším, a tedy nejvlivnějším uměleckým druhem, k čemuž mohlo dojít nejen díky rozvoji televizních stanic, ale i díky mnohem větší dostupnosti filmů na internetu. To by samo o sobě mohlo vzbudit dojem, že se v souvislosti s tím v našich zemích prohloubila i reflexe filmového média. Bohužel opak je pravdou. Ano, odborná reflexe absolventů filmových studií je jistě v souladu se světovými teoretickými trendy, většina klíčových textů pro dobové uvažování o filmu je již k dispozici i v českém jazyce, česky vyšlo rovněž několikero dějin kinematografie, které konečně nahradily zastaralé dějiny francouzského historika a teoretika Georgese Sadoula, které byly jedinými v češtině knižně vydanými filmovými dějinami po celých čtyřicet let. Ano, v Čechách vychází několik odborných periodik o filmu, které jsou na vynikající úrovni. Máme ale v tuto chvíli na mysli spíše současný stav filmové publicistiky a kritiky, respektive její recepci mezi běžnými čtenáři. V této oblasti můžeme cítit zřetelný úpadek. Řadoví čtenáři recenze či kritiky nečtou, případně kritiky a recenzenty vnímají jako závistivce, kteří nesledují nic jiného než film a jeho autory poškodit. Zároveň bývá jako měřítko vkusu často vnímán vkus většinový – čtenáři upírají kritikovi myslet si něco jiného, než co zastává široká masa. Objevují se četné argumenty, které vyzývají kritika k tomu, aby, když je tak chytrý, vzal kameru do ruky a začal točit filmy. To vše svědčí o tom, že dnešní česká společnost přistupuje k umělecké kritice a její celospolečenské úloze velmi povrchně. V poslední dekádě se navíc za fundovaného kritika může považovat každý jeden divák, který film viděl. Pro to, aby se stal kritikem, nepotřebuje historické povědomí ani teoretický aparát, stačí se zaregistrovat na serveru csfd.cz, který je bohužel serverem nejnavštěvovanějším, nejčtenějším, a má tak na kritické povědomí o filmu největší vliv. Dlužno dodat, že v posledním případě

*Úpadek filmové publicistiky**Kritika laické veřejnosti*

nejde o české specifikum, ale o celosvětový trend. Celé situaci také nepřispívá fakt, že má většina českých filmových tvůrců ke kritice jako takové velmi negativní vztah a vyzdvihuje naopak význam internetových diskuzních fór a sociálních sítí, jejichž názor je považují za důležitější než názor kritiků (což je vzhledem k jejich komerčním zájmům logické).

Příčin tohoto stavu shledáváme hned několik. Tou první je nízká prestiž umělecké kritiky v době normalizace. Kulturní rubriky deníků či časopisů se tehdy hemžily plamennými odsudky umění vedenými z čistě ideologických pozic a lidé se je naučili nečíst, protože jejich obsah dokázali odhadnout předem. Po revoluci se pak v českém prostředí neobjevil dostatek skutečných kritických osobností, které by takovýto stav zvrátily. Běžní recipienti se tak nenaučili vnímat kritiky jako autority.

Dále je třeba vzít na vědomí to, že tvůrci samotní museli ve stávajícím produkčním systému mnohem více začít brát v potaz veřejné mínění a proti kritice se tak začali častěji velmi tvrdě vymezovat, protože logicky mohla poškodit jejich dílo v očích diváků. Činili tak nejprve formou běžné polemiky (půtky mezi Janem Svěrákem a Andrejem Stankovičem, se kterým se dostal do křížku i širokou veřejností zbožňovaný Jan Hřebejk), kolem roku 2000 se však uchýlili i k mnohem razantnějším krokům. Režisér Marcel Bystron dokonce napadl Jana Jaroše fyzicky, producentka Deana Horváthová neváhala na kritiky, kteří ve svých textech nechválili film *Bathory*, podat žalobu.

Jedním z nejdůležitějších důvodů pak může být fakt, že lidé nejsou na skutečnou uměleckou kritiku z médií zvyklí. Filmoví publicisté, kteří píšou do nejčtenějších českých periodik, případně působí v rozhlasu či televizi, se často vyjadřují velmi vágně a recenze si pletou s rozsáhlejší a žoviálnější anotací, české filmy zpravidla nekritizují vůbec, protože se znají s většinou tvůrců, nebo se uchlácholí argumentem, že natočit film je u nás těžké, a když ho někdo natočí, tak je vlastně svým způsobem umělec. Pokud už se nějakého kritického výpadu dopustí, nepoužívají v podstatě žádná hmatatelná kritéria, jen nevyargumentované pocity a dojmy. Není divu, že pak v řadovém čtenáři vzbudí dojem, že kritikem může být vlastně každý, nemá-li alternativu a se srozumitelnou, ale přitom odbornou kritikou se vlastně nemá kde setkat.

Abychom o filmové recepci v médiích pouze nehovořili, ukažme si tři její rozdílné podoby na následujících ukázkách:

1)

*RECENZE: Film *Ve stínu* vnáší do soumraku českého filmu paprsek světla*

*Do kin vstupuje česká událost podzimu a nejspíš i celého roku. Jmenuje se *Ve stínu* a přináší filmařinu, před níž se s úctou i radostí smeká.*

Zapomenuté úsloví „S poctivostí nejdál dojdeš“ chválabohu zase jednou platí. Nůžky domácí tvorby se snad nemohly rozevřít víc než letos, kdy na jedné straně stojí četné levné rychlokvašky od ledabylých profesionálů či špatných amatérů (ti dobří se nederou do kin) a na druhé pravá, vyvzdorovaná a vypiplaná filmařina.

*Divák to na výsledku nepozná a ani nesmí, nicméně fakta mají svou váhu. Od nápadu do premiéry filmu *Ve stínu* uplynulo šest let. Vzniklo sedmnáct verzí scénáře. Natáčení se o rok odložilo, dokud se nesejde dost peněz, aby se na řemeslu nemuselo škludit. Po první verzi se dalšího půl roku film znovu přestřihával až ke své konečné podobě: kratší, sevřenější, údernější. Prostě lepší.*

Příčiny úpadku umělecké kritiky

Spory mezi tvůrci a kritikou

Nízká úroveň odborné kritiky



*Recenze filmu *Ve stínu* – Mirka Spáčilová*

To všechno z filmu podprahově dýchá. Žádné šmé, žádná šidítka vydávaná za moderní experiment; jen čistá síla obsahu a stylu. Člověku se vybaví Miloš Forman a jeho recept na úspěch: Říkat pravdu zábavně. Ve stínu vnáší do soumraku českého filmu paprsek světla právě tímhle způsobem. Má přitažlivý obal napínavé dobové detektivky, ovšem s podstatným sdělením a skutečnými charaktery, ne figurkami žebrajícími o divákovy sympatie s nataženou dlaní. (...) Zralý scénář Marka Epsteina šetří slovy obecně a patetickými zvláště.

Zkrátka se zrodil hodně dobrý film. Má hrdiny bez mramoru a bez manifestů, má stavbu, řád, smysl, napětí i obraznost. Ctí zákony profese až starosvětsky, což ho vylučuje ze současné festivalové vlny tíhnoucí k odchylkám a úchylkám.

Vytknout se mu dají vlastně jen tři drobné „pětiprocentní“ kazy: trochu přímočaře typizované vedlejší postavy Rusů a Židů, trocha doslovnosti nutná pro zahraniční trh a snázce odhadnutelný vývoj kriminální zápletky. Matematicky by tedy po srážce patnácti bodů činila výsledná známka 85 procent. Ale protože přináší dvojí světlo, do vlastního příběhu s tak vzácnou a potřebnou katarzí i do české kinematografie jako doklad, že pořad lze točit na výši, zaslouží si film *Ve stínu* zaokrouhlit směrem nahoru.

(...) Bez ohledu na politické postoje musí každý jen trochu vnímavý divák spravedlivě ocenit vysokou školu vybrané filmařiny, jaká se vidí sotva jednou do roka – a za ni se skutečně nedá jít pod poctivou „osmdesátku“.

Hodnocení MF DNES: 90 %

Autor: Mirka Spáčilová



Recenze filmu
Ve stínu –
Kamil Fiala

2)

(...) Zvláštní nevyrovnanost snímku pramení z toho, že u něj jdou odděleně hodnotit zhruba tři roviny, přičemž v každé je jinak úspěšný či neúspěšný. V rovině filmařského řemesla se naplňuje sen téměř každého režiséra „natočit si dobovku“. Kdo by si nechtěl udělat záběr Václavského náměstí, po němž jede historická tramvaj? Ve skutečnosti se sice na Václaváku netočilo, ale i v tom je trik, umět to zakamuflovat. A co na tom, že styl *Ve stínu* napodobuje až mnohem pozdější filmy (podle Ondříčkova vyznání *Blade Runnera* či *Sedm*) a rozhodně ne klasickou éru filmů noir, tedy detektivek drsné školy, která začínala v pozdních 30. letech a končila právě půlkou 50. let.

Většinové publikum podobné nuance nerozeznává a bohatě mu stačí, když je na plátně přítomna hra světla a stínu, případně se obraz zatahuje do vyšisovaných barev. (...)

Mnohem problematičtější se jeví rovina vypravěčská-scenáristická. Za rozpadlý výsledek může i to, že Marek Epstein a jeho dva spolupracovníci přepisovali scénář údajně sedmkrát a při tomto procesu se asi ztratilo hodně záchytných informací. Děj se posouvá dopředu pomocí náhod a oslích můstků a jako celek nedává vůbec žádný smysl, jakmile si začneme klást otázky, proč by se věci měly dít zrovna takto.

Zločinci nechávají stopy, kde budou loupit, hloupě napsané na krabičkách od zápalek. Podezřelí lidé odhalují svá tajemství u osvětleného okna, aby je každý dobře viděl, a snímek chvílemi připomíná jakýsi pavlačový orloj. StB složitě vyrábí falešné důkazy, i když u soudu žádné předkládat nemusí a vše stojí na vynucených doznáních. Vrcholem všeho je, že jako korunní svědek má StB a KSČ sloužit bývalý esesák, který osm let seděl v ruském lágru; jaká je asi jeho věrohodnost?

(...)I kdyby cokoli z toho byli tvůrci schopni vysvětlit v rozhovoru, ve filmu nejsou žádné záchytné body, indicie ani spojovány. A do kina nechodíte s brožurkou, která vám - jako u opery - vysvětlí, o čem to má být. Jako detektivka je zkrátka *Ve stínu* velmi bídná záležitost bez napětí, logiky a čehokoli překvapivého. Připočtete si k tomu klišé, jako když detektivovi na tvář musí skrz trámy ze stropu spadnout kapka krve, a jste opravdu ve fantazijně chudém světě. Film účinkuje na emocionální úrovni, ale na rovině logiky a skládání důkazů vůbec.

Autor: Kamil Fila

3)

Enšpígl **** *

Původně jsem chtěl dát 4*, ale když to tady vidím a čtu dávám plnej zásobník a řečem typu „nejbanálnější morální klišé“ se fakt musím hihňat. Na filmu oceňuju poctivej přístup k dané látce, ta dobovost z toho šla až do poslední řady největšího kinosálu v České republice. Pokud jde o herectví panů Trojana a Kocha, tak ty pohledy co si tam vyměňují, to je jak když si ve finále Wimbledonu vyměňují míček Djokovič s Nadalem, prostě publikum sedí, ani nedutá a jen kroučí hlavičkou ze strany na strany a tiše obdivuje mistrovské umění obou zúčastněných. Samotný děj, posadí na prdel a až do konce vymaže z palice myšlenky na činnost, nazývanou nuda. Pokud jde o vyznění, ano kriminálka jest nabourána politickým dramatem, ale vynikajícím způsobem. Neumím si představit že by se tohle dalo natočit líp. Takže obhajoba mých pěti hvězdiček před filmovým národem se obešla bez banálních novinářských frází, trvala mně 3 minuty a každému je jasný o čem tady melu.



Amatérská
recenze filmu
Ve stínu

Úkoly:

- Přečtete si všechny tři ukázky, srovnajte jejich jazyk a jejich argumentační rovinu.
- Pokuste se na základě analýzy ukázek popsat jejich cílovou skupinu.
- Popište, v čem se liší názhledy jednotlivých recenzentů.
- Která z ukázek uplatňuje na film Davida Ondříčka nejjasnější kritická kritéria? Jaká?



6.4 Filmové ceny

Jako jistou formu reflexe lze vnímat i filmové ceny. Zatímco zestátněná kinematografie pravidelně udělovala filmařům státní ocenění (v období normalizace bohužel nejčastěji na základě provedení nějaké ostře sledované ideologické zakázky), v časech transformace kinematografie nebyl na takové vrtochy čas. Filmy až do roku 1993 oceňovali pouze sami diváci, návštěvou filmového představení. Když se roku 1993 rozhodl producent Petr Vachler se svou společností VAC založit filmovou cenu Český lev, bylo evidentní, že inspirací mu byla Cena Akademie, tedy Oscar, každoročně udělovaná americkou Akademií filmového umění a věd. Také Český lev (jde o křišťálovou sošku) je udělován na základě hlasování akademie, konkrétně České filmové a televizní akademie, která byla při této příležitosti založena. Český lev je udělován každoročně, a to v následujících kategoriích:

- nejlepší film
- nejlepší režie

Založení
Českého lva

Kategorie
Českého lva

- nejlepší scénář
- nejlepší kamera
- nejlepší hudba
- nejlepší střih
- nejlepší zvuk
- nejlepší výtvarný počin
- ženský herecký výkon v hlavní roli
- mužský herecký výkon v hlavní roli
- ženský herecký výkon ve vedlejší roli
- mužský herecký výkon ve vedlejší roli
- dlouholetý umělecký přínos českému filmu
- divácky nejúspěšnější film
- nejlepší dokument

Krom toho je oceňován i nejlepší nerealizovaný scénář, nejlepší zahraniční film, nejlepší plakát a audiovizuální počin roku. Do roku 2009 byla udílena i anticena Plyšový lev pro nejhorší film roku.

*Otázka
prestiže
ocenění*

Přestože bývá Český lev často terčem ostré a oprávněné kritiky, ať už co do míry objektivity ankety (kritizován je výběr členů akademie, fakt, že akademici velmi často hlasují, aniž by viděli všechny filmy, nejsou povinni hlasovat, a tak není zcela jasné, kolik hlasů stačí, abyste cenu obdrželi), za neskonale trapné ceremoniály, případně za to, že Vachler ceny využívá především k sebe prezentaci či jako zdroj vlastní obživy, má cena stále nepochybnou prestiž jak mezi filmaři, tak mezi diváky (návštěvnost oceněných filmů po ceremoniálu stoupá). V uplynulých letech byly v hlavní kategorii Nejlepší film oceněny následující snímky:

Oceněné filmy

- 1993 *Šakalí léta*
- 1994 *Díky za každé nové ráno*
- 1995 *Zahrada*
- 1996 *Kolja*
- 1997 *Knoflíkáři*
- 1998 *Je třeba zabít Sekala*
- 1999 *Návrat idiota*
- 2000 *Musíme si pomáhat*
- 2001 *Otesánek*
- 2002 *Rok ďábla*
- 2003 *Nuda v Brně*
- 2004 *Horem pádem*
- 2005 *Štěstí*
- 2006 *Obsluhoval jsem anglického krále*
- 2007 *Tajnosti*
- 2008 *Karamazovi*
- 2009 *Protektor*
- 2010 *Pouta*
- 2011 *Poupata*
- 2012 *Ve stínu*

Historicky neúspěšnějším filmem co do počtu sošek je film Vladimíra Michálka *Je třeba zabít Sekala*, který získal dohromady deset Českých lvů.

Od roku 2010 se alternativou vůči Českému lvu chtějí stát Ceny české filmové kritiky. Ty udělují každoročně novináři, kteří se filmem soustavně zabývají. V hlavní kategorii byly prozatím oceněny filmy *Pouta* (2010), *Rodina je základ státu* (2011) a *Ve stínu* (2012).

Nejlepší české filmy také každoročně oceňuje festival *Finále v Plzni*.

Cena české filmové kritiky

6.5 Reflexe českého filmu v zahraničí

Na počátku devadesátých let se po pádu normalizačních struktur otevřely českým filmářům pomyslné dveře do světa. Světová filmová veřejnost měla navíc doslova hlad po filmech zpoza narychlo demontované železné opony, o čemž svědčí i několik významných filmových ocenění pro tvůrce z někdejšího východního bloku, z nichž v českém kontextu vyniká hlavní cena z festivalu v Berlíně, Zlatý medvěd, kterou v roce 1990 obdržel po dvacet let zakázaný, a tak paradoxně premiérový film Jiřího Menzela *Skřivánci na niti*. České filmy se pak dočkávaly větších či menších ocenění po celá devadesátá léta. Těch největších se jim pak opakovaně dostalo od americké Akademie filmového umění a věd v podobě nominací na cenu Oscar v kategorii Nejlepší neanglicky mluvený film. Nominovány byly postupně filmy Jana Svěráka *Obecná škola* a *Kolja*, film Jana Hřebejka *Musíme si pomáhat* a na počátku nové dekády pak film Ondřeje Trojana *Želary*. *Kolja* Jana Svěráka dokázal k všeobecnému překvapení české odborné veřejnosti svou nominací proměnit, krom toho již předtím obdržel Zlatý glóbus.

Východní blok ve světě

Nominace na Oscara

Ačkoliv se nám média pokoušejí (jistě za pobídek ze strany filmových producentů) namluvit, že zájem o český film v zahraničí je v poslední době stále větší a větší a že české filmy vozí jednu festivalovou cenu za druhou, opak je pravdou – zájem zahraničních festivalů a filmové kritiky o český film spíše klesá. Co do výčtu účastí na festivalech to až tak patrné není, české filmy festivalové dramaturgy zjevně neomrzely, jen jde o festivaly druhého až třetího sledu. Na účastníka v soutěži nějakého skutečně prestižního filmového podniku čekáme v posledních letech marně a asi ještě nějaký čas budeme. Nešťastně nastavené produkční podmínky prostě náročnějším snímkům nesvědčí a tvůrci pro takovéto filmy nemají státem dostatečně vytvořené zázemí.

Pokles zájmu o české filmy

Nejinak je tomu bohužel s prodejem českých snímků do zahraniční distribuce. Většina z nich je promítána nanejvýš na Slovensku, ty kvalitnější s poutavým námětem pak proniknou nanejvýš do zemí někdejšího východního bloku (*Protektor*). Výjimkou jsou filmy zavedených, oscarových tvůrců (Jan Svěrák, Jiří Menzel), jejichž jména rezonují přinejmenším v evropském (Svěrák) či světovém (Menzel) kontextu (svědčí o tom např. prodejnost *Vratných lahví* a *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde se navíc podařilo marketingově využít i jméno Bohumila Hrabala).

Prodej českých filmů do zahraničí

Úkoly:

- Rekapitulujte všechny zmíněné mody reflexe současné české kinematografie.
- Pokuste se popsat poslání a strukturu NFA.
- Pokuste se charakterizovat vliv internetu na současnou českou filmovou reflexi, pokuste se nalézt jak pozitivní, tak negativní vlivy.
- Uveďte, v jakých kategoriích se udílí cena Český lev. Který film je v této anketě historicky neúspěšnější?



7 Závěr



Československý film se po roce 1989 musel potýkat s celou řadou závažných problémů, přičemž tím nejzávažnějším byla nepochybně překotná změna produkčních a distribučních podmínek. Stát, který byl po léta výhradním výrobcem i distributorem filmových děl, se v devadesátých letech kinematografie v podstatě zřekl, čímž de facto způsobil celkový úpadek umělecké hodnoty vyráběných snímků, logicky většinou „šitých na míru“ komerčními subjekty směrem k nejširším masám. Překotná privatizace barrandovských ateliérů a státního podniku Československý film navíc připravila tvůrce i o materiální zázemí.

Přesto se tvůrce na danou situaci dokázali adaptovat a české filmy i v divokých devadesátých letech vyrábět. Jakkoliv lze českou kinematografii devadesátých let charakterizovat jako kinematografii ve zjevném kvantitativním i kvalitativním úpadku, zájem o české filmy neopadl. Úpadek kvalitativní byl navíc chvályhodně zmírňován neutuchající snahou veřejnoprávní České televize.

Na přelomu tisíciletí se výrazně ustálila situace v produkčních a distribučních kruzích, zároveň ale můžeme sledovat zřetelný ústup z uměleckých pozic (viz výše) a znatelný krok tvůrců směrem k divácké poptávce. Počet umělecky náročnějších projektů s odpovídajícím rozpočtem lze spočítat na prstech rukou. S nástupem digitalizace se pole filmové výroby a distribuce navíc otevřelo ryzím amatérům, jejichž snímky mají nejen katastrofální intelektuální a estetickou úroveň, ale nádavkem nesplňují ani řemeslné standardy.

Přesto je ale svět současného českého filmu pestrý a živý, zejména nahlížíme-li jej ze širší perspektivy. Čeští diváci se o film jako takový aktivně zajímají, o čemž svědčí zájem o studium filmu (ať už teoreticky či prakticky) a s ním spojený rozvoj filmového školství, případně velká obliba rozličných filmových přehlídek. Oproti tomu za problematický efekt aktivního zájmu diváků o film můžeme považovat vliv fanouškovských fór na úroveň masového povědomí o standardech filmové reflexe.

Klíčovou otázkou pro další směřování české kinematografie ovšem i nadále zůstává, zda se k ní stát bude i nadále chovat jako v předchozích desetiletích, nebo vyslyší volání odborníků po revizi svého přístupu a pokusí se český film a zejména jeho umělecké ambice oživit větší státní subvencí. A příslibem by v této věci měl být nový zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie, který se v závěru roku 2012 podařilo prosadit i přes veto tehdejšího prezidenta Václava Klause, a který tak nabyl účinnosti 1. 1. 2013.

A jako další z příslibů lze vnímat i zvýšený zájem o reflexi období, z něhož problémy současnosti nepochybně vyplývají, tedy počátků devadesátých let dvacátého století. Snad k tomu přispěje i tento text.

Literatura a prameny



Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: NLN, 1997. ISBN 80-7106-251-0.

Lukeš, Jan. *Orgie střídmosti*. Praha: NFA, 1993. ISBN 8070040068.

Sedláček, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu*. Praha: Edice ČT, 2012. ISBN 978-80-7448-022-5

Grombíř, Jakub. Hraný film v devadesátých letech. In: Ptáček, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

Strnad, Pavel. *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999*. Diplomová práce. FAMU, 2000.

Čarnický, Michal. *Český filmový průmysl po roce 1989: Příčiny a následky orientace studiového komplexu Barrandov na zahraniční zakázky*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU, 2007.

Katalogy České filmy 1991–2012 [online]. Czech film center, © 2013 [citováno 22. 5. 2013]. Dostupné z: <http://filmcenter.cz/cz/publikace/category/5-katalogy>.

Statistiky [online]. Czech film center, © 2013 [citováno 22. 5. 2013]. Dostupné z: <http://filmcenter.cz/cz/uzitecne-informace/19>.

Zpráva o české kinematografii 2011 [online]. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, květen 2012 [citováno 22. 5. 2013].

Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Zprava-o-ceske-kinematografii-v-roce-2011.pdf>.

Spáčilová, Mirka. 2012. RECENZE: Film Ve stínu vnáší do soumraku českého filmu paprsek světla [online]. In: Idnes.cz © Copyright 1999–2013 MAFRA, a. s. [citováno 22. 5. 2013]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/ve-stinu-recenze-0k2-/filmvideo.aspx?c=A120910_155543_filmvideo_ptk.

Fila, Kamil. 2012. Ve stínu bídné detektivky [online]. In: Ihned.cz © Copyright Respekt Publishing a. s. [citováno 22. 5. 2013]. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-57524760-ve-stinu-bidne-detektivky>.

Mgr. Aleš Říman
Český film

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Jazyková korektura Mgr. Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce VUP
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3940-2

Neprodejná publikace

VUP 2013/962