

4) **Dílčí systémové nedostatky**

- nevyjasněný vztah vedení programu a tvůrčích skupin;
- neexistence přímé zpětné vazby;
- producentský systém potlačuje a oslabuje roli dramaturgie jako nositele myšlenky, tématu, a tím i programové náplně;
- proměnlivá vytíženost některých členů tvůrčí skupiny.

SYSTÉM ŽÁNROVĚ SPECIALIZOVANÝCH REDAKCÍ

Systém žánrově specializovaných redakcí, který byl do značné míry uplatněn v České televizi po roce 2002, představuje především manažersky kompaktní systém s garancemi kontinuity v rámci jednotlivých žánrových segmentů.

Mezi hlavní výhody žánrově specializovaných redakcí můžeme zařadit:

1) **Podporují koncepční řízení a žánrovou koordinaci**

- dlouhodobá koncepce pro daný žánr je prosazována z jednoho místa;
- automaticky je zajištěna dramaturgická návaznost v jednotlivých žánrech;
- probíhá kontinuální diskuse o dalším vývoji v rámci konkrétního žánru;
- vytváří předpoklady pro automatickou koordinaci v oblasti tvorby pořadů (odstranění překrývání nebo dokonce dublování formátů, žánrů a témat).

2) **Podporují odbornost v jednotlivých profesích**

- vysokou míru odbornosti podporuje dlouhodobá specializace odpovědných pracovníků (oborová, žánrová specializace).

3) **Garantují větší operativnost systému a organizační transparentnost**

- například větší operativnost při tvorbě vysílacího schématu, jeho změnách i operativních změnách ve vysílání;
- uměleckou, provozní a ekonomickou odpovědnost má jeden pracovník, šéfredaktor.

Do kategorie nevýhod a rizik žánrově specializovaných redakcí spadají zejména:

1) **Centralizace tvorby**

- v souvislosti s centralizací tvorby hrozí vláda „jednoho vkusu“;
- vytrácí se individuální odpovědnost za konkrétní produkt;
- jsou omezeny pravomoci jednotlivých producentů tvůrčích skupin;
- existuje riziko tvůrčího stereotypu.

2) **Ztráta konkurenčního prostředí**

- vytrácí se prvek soutěže mezi jednotlivými skupinami a tvůrci;
- objevuje se riziko omezené pestrosti programové nabídky, kterou zaručují v producentském systému rozmanité tvůrčí skupiny.

V praxi existují i další modifikace shora uvedených systémů, jako je například producentský systém doplněný o šéfdramaturgy jednotlivých žánrů s pravomocí odpovědných editorů v přímé podřízenosti ředitele programu. Šéfdramaturgové připravují v tomto modelu, který se v České televizi objevil v roce 2000, programové zadání a rozdělují finanční prostředky pro daný žánr mezi jednotlivé tvůrčí skupiny. Pro účely této studie je však výše uvedené základní vymezení dostačující. Hlavním důvodem pro explikaci producentského a redakčního systému bylo přiblížení podmínek, v nichž pracovaly výrazné producentské osobnosti podílející se na výrobě distribučních filmů.

Strategie České televize při výběru koprodukčních projektů a pravidla výběrových řízení

Z vyjádření generálních ředitelů České televize v jednotlivých letech jednoznačně vyplývá strategický význam českých distribučních filmů pro program televize veřejné služby i pro naplňování jejich zákonných povinností. Přestože všechny následující citace mají do jisté míry charakter všeobecných frází, neboť jejich hlavním cílem bylo posílit pozitivní obraz České televize ve vztahu k české kinematografii, nelze jim upřít jistou vypovídací hodnotu. Pravidelné akcentování strategického významu distribučních filmů indikuje dlouhodobý zájem České televize o tento programový segment. Ivo Mathé například v roce 1997 uvedl:

Podpora české filmové tvorby je nejen naplňováním zákona, ale patří i mezi základní stavební kameny poslání České televize. Péče o národní audiovizuální tvorbu je součástí strategie každého vyspělého veřejnoprávního vysílatele.⁴³⁾

Generální ředitel Dušan Chmelíček v roce 2000 dále prohlásil, že „podpora filmové tvorby byla a zůstává klíčovým strategickým rozhodnutím České televize v programové oblasti“.⁴⁴⁾ Poeticky vyjádřil význam partnerství České televize s českým filmem Jiří Balvín v roce 2001: „Bez filmařů by zase Česká televize neměla filmy, které jsou solí jejího programu. Je to trochu jako v manželství, kde se dva navzájem potřebují.“⁴⁵⁾ Balvín tímto přirovnáním vystihl podstatu dlouhodobého soužití televize veřejné služby a filmařů, které nebylo vždy ideální, ale nikdy se vzhledem ke svým hlubokým kořenům nerozpadlo. Česká televize si z tohoto „manželství“ odnášela atraktivní pořady do svého vysílání a jeden z argumentů pro zachování své existence a filmová obec měla stabilního partnera, který podporoval většinu rodících se projektů a stával se důvěryhodným garantem pro další koproducenty a investory.

S akcentem na význam distribučních filmů pro Českou televizi se nesetkáváme pouze v rovině veřejných deklarací generálních ředitelů, ale je pravidelně přítomen také v in-

43) Česká televize, *Česká televize a český film 1996/1997*. Praha: Česká televize, styk s veřejností 1997, s. 2.

44) Česká televize, *Česká televize a český film 1999/2000*. Praha: Česká televize, Public Relations 2000, s. 3.

45) Česká televize, *Česká televize a český film 2000/2001*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2001, s. 3.

terních dokumentech strategického charakteru. V materiálu z prosince 1998 *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*, který představuje strategické plány managementu pod vedením generálního ředitele Jakuba Puchalského, jsou dramatická tvorba a film zařazeny mezi pět hlavních oblastí zájmu České televize pro rok 1999 a následující období. Z kapitoly věnované filmu je zřejmé, že si je Česká televize dobře vědoma svého nezastupitelného postavení v české kinematografii devadesátých let: „V uplynulých letech se Česká televize stala nejvýznamnějším filmovým producentem v zemi, což bylo v době bezprostředního ohrožení samotné existence české filmové produkce nevyhnutelné.“⁴⁶⁾ Rovněž generální ředitel Jiří Balvín zařadil při výběrovém řízení na pozici generálního ředitele České televize podporu filmového sektoru mezi devět hlavních priorit televize veřejné služby. Podle jeho názoru by veřejnoprávní televize měla

dbát na to, aby programová schémata obsahovala významný podíl původní tvorby, zvláště dramatické tvorby a dalších tvůrčích počinů a zohledňovala potřebu spolupráce s nezávislými výrobci a s filmovým sektorem.⁴⁷⁾

Přestože byla výroba celovečerních hraných filmů několikrát zařazena mezi priority vedení České televize, k žádné viditelné změně v přístupu televize veřejné služby k nezávislým producentům ve sledovaném období nedošlo. Spolupráce byla konstantní jak z hlediska objemu investovaných prostředků, tak z hlediska obchodních podmínek či formy této spolupráce.

Aktivity České televize ve vztahu k české kinematografii měly pro médium veřejné služby především dvojitý význam strategického charakteru. V prvé řadě přispívaly k rozšiřování programové nabídky České televize o atraktivní pořady za výhodných ekonomických podmínek a ve druhé, neméně podstatné řadě, se pak stávaly součástí obhajoby vedení televize při nepodložených atacích na neplnění jejího veřejnoprávního poslání. Charakteristickým příkladem druhé funkce je kapitola „Dramatická tvorba“ v dokumentu *Česká televize ve službách veřejnosti*, který vznikl v reakci na usnesení Stálé parlamentní komise pro sdělovací prostředky ze dne 30. září 1999, v němž komise sněmovně navrhuje, aby na svém příštím zasedání konstatovala, že Česká televize neplní své veřejnoprávní poslání. Tehdejší generální ředitel České televize Jakub Puchalský v tomto materiálu poskytuje poslancům přehled konkrétních aktivit, které objasňují, jakým způsobem Česká televize naplňuje princip veřejnoprávnosti, stanovený jí zákonem. O podpoře kinematografie zde konkrétně uvádí:

Česká televize investuje a bude i nadále investovat nemalé finanční prostředky do původní dramatické tvorby. V kontextu české kultury je mimořádně přínosným posláním České televize podpora českého filmu, který by bez finanční a producentké účasti České televize v nynější podobě pravděpodobně přestal existovat.⁴⁸⁾

46) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10.

47) Jiří Balvín, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 3.

48) Jakub Puchalský, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

Opačný názor zastává producent Čestmír Kopecký, jenž se domnívá, že právě aktivity České televize utlumily aktivity státu, který neměl potřebu hledat další formy podpory kinematografie.⁴⁹⁾ Proti této domněnce však stojí zkušenost z vývoje na Slovensku, kde ani nedostatečná pomoc ze strany slovenské televize veřejné služby nepřiměla stát k výraznější aktivitě, a slovenská kinematografie byla odsouzena k radikálnímu omezení své produkce.

Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech minulého století vstupovala coby filmový koproducent, je charakteristická především nekonceptnost a nízká míra transparentnosti. Na tomto závěru se překvapivě shodují jak nezávislí producenti, tak vedení České televize a její klíčoví zaměstnanci v programovém úseku. Charakteristická výtka ze strany nezávislých producentů zazněla v *Mladé frontě DNES* z roku 2001: „Jak zjistit, jestli můj nápad chtějí, nebo ne a na který stůl vlastně doputoval, když se styl, obsazení i pravomoci tvůrčích skupin stále mění.“⁵⁰⁾ V interním strategickém dokumentu České televize z roku 1998 se pak konkrétně uvádí:

V současnosti připravuje Česká televize pravidla, jimiž se bude řídit ve vztahu k filmové produkci v budoucích letech a která především učiní dramaturgii celovečerních filmů koncepčnější, méně nahodilou a pestřejší z hlediska jednotlivých a tradičně úspěšných žánrů (komedie, parodie, detektivka).⁵¹⁾

Generální ředitel České televize Jakub Puchalský potvrdil tyto závěry v rozhovoru pro *Zemské noviny*: „Není dobré, když je naše spolupráce založená pouze na nahodilostech a na žádostech o peníze.“⁵²⁾ Jak si dále ukážeme při bližší analýze podpořených projektů, Česká televize nedokázala ve sledovaném období formulovat své zadání a pouze pasivně přijímala projekty, které jí byly nabízeny z vnějšího prostředí.

Pro potřeby této práce rozdělím aktivity České televize v rámci české kinematografie do dvou základních částí. V první části se zaměřím na strategii média veřejné služby v oblasti filmových koprodukcí, zatímco druhá část bude věnována projektům realizovaným výhradně v produkci České televizi bez participace externích partnerů.

FILMOVÉ KOPRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Přístup České televize k nabídkám na spolupráci v oblasti výroby celovečerních filmů po roce 1992 lze označit za živelný a nahodilý. Hlavním cílem čerstvě ustanovené televize veřejné služby bylo naplnit televizní archiv novou původní filmovou tvorbou. Filmové dědictví Československé televize bylo totiž do značné míry kontaminováno dobovou ideologií, čímž bylo z části automaticky diskvalifikováno pro další užití. Před novým vedením České televize v čele s generálním ředitelem Ivo Mathém tak stál nelehký úkol

49) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

50) Mirka Špáčilová, Pohádky a politické tlaky. *Mladá fronta DNES*, 3. 1. 2001, s. 8.

51) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 10–11.

52) Jakub Lederer, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

vytvořit zcela nový televizní filmový archiv. Kvantita se na několik let stala při rozhodování pracovníků televize důležitějším kritériem než kvalita. Jak uvedl tehdejší televizní zaměstnanec spoluodpovědný za výběr distribučních filmů Čestmír Kopecký, „hlavní ctižádostí České televize bylo získat v co možná nejkratším čase do svého archivu alespoň sto nových celovečerních filmů“.⁵³⁾ Česká televize tak byla nucena s ohledem na omezené tvůrčí možnosti trhu vstupovat i do méně ambiciózních projektů.

V rámci sledovaného období nelze vystopovat žádnou oficiální strategii České televize pro oblast kinematografie, která by byla zveřejněna a systematicky naplňována. Jisté tendence lze tedy odvozovat pouze z interních materiálů České televize (zápisy z porad, dlouhodobé strategické dokumenty atp.), z rozhovorů s tehdejšími zaměstnanci a především ze samotných podpořených projektů.

V interním dokumentu z roku 1999 se Česká televize hlásí k následujícím prioritám při výrobě svých dramatických pořadů:

- oslovit širší spektrum diváckých skupin,
- zaměření na současná témata, anebo taková, která mají k současnosti jasný vztah,
- odklon od popisného realismu,
- rehabilitace televizní inscenace a její přechod do tvaru televizního filmu,
- divácky přitažlivé, a přesto inteligentní a nepodbíživé pořady.⁵⁴⁾

Jak je z výše uvedeného výčtu patrné, Česká televize v dramatické tvorbě překvapivě vyzdvihovala diváckou atraktivitu a zájem širšího spektra auditoria. Tedy parametry, s nimiž se setkáváme především u komerčních stanic. Uvedené priority jsou navíc v rozporu s vyjádřením generálního ředitele České televize Jakuba Puchalského na MFF Karlovy Vary o rok dříve, kde Puchalský uvedl, že „ČT bude podporovat snímky, které vyvolají zájem nejen u publika, ale i u kritiky. Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy“.⁵⁵⁾ Změna přístupu byla zřejmě přirozenou reakcí vedení televize na nízkou sledovanost způsobenou razantním nástupem TV Nova v roce 1994. Dramatická tvorba byla v těchto dobách jednou z mála konkurenčních výhod České televize. Původní filmy a seriály dokázaly s úspěchem čelit přílivu zábavy a zahraničních filmů z nové komerční stanice. Tendenci příklonu k současnosti a k současným tématům poprvé zmínil generální ředitel Jakub Puchalský již v roce 1998 v rozhovoru pro *Mladou frontu DNES*: „A obecně by mělo přibývat látek současných a ubývat námětů historických.“⁵⁶⁾

O rok později přijalo vedení České televize na jednání kolegia generálního ředitele dne 13. července 2000 následující strategické závěry pro oblast kinematografie:

53) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

54) Jakub P u c h a l s k ý, *Česká televize ve službách veřejnosti*. Praha: Česká televize 1999, s. 8.

55) Simona P o l c a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

56) Mirka S p á ě i l o v á, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

1. vyšší vstup do menšího počtu filmů (cca 8–10 filmů za rok); 2. omezení experimentů a investování do snímků divácky atraktivních; 3. u většiny koprodukcí bude ČT i nadále vyžadovat vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany (50 let).⁵⁷⁾

Česká televize na základě zkušeností z let minulých, kdy podporovala velké množství projektů často problematické kvality, omezila počet koprodukčních vstupů za současného navýšení svého průměrného vkladu.⁵⁸⁾ I nadále jsou preferovány snímky divácky atraktivní. „Umělecká a experimentální díla budou podporována minimálně,“⁵⁹⁾ přiznal šéfproducent Producentského centra uměleckých pořadů ČT Jaroslav Kučera v deníku *Slovo*. Problematice televizních vysílacích práv na dobu autorskoprávní ochrany se blíže budu věnovat v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“. Mezi další deklarované priority České televize v oblasti domácí kinematografie dlouhodobě patří také podpora začínajících tvůrců. Pilířem této spolupráce je úzká součinnost s filmovými školami v České republice, která je často vyjádřena i smluvně. Česká televize poskytuje začínajícím filmařům především své výrobní zázemí a vysílací časy. Nejblíže spolupráce byla přirozeně navázána s FAMU, ať již z důvodu dlouholeté tradice nebo personální provázanosti.⁶⁰⁾ FAMU je navíc jedinou domácí školou vychovávající vedoucí tvůrčí pracovníky filmu (na rozdíl od filmových škol středních a vyšších středních) a již od roku 1959 má i názvem zakotvené zaměření nejen na filmovou, ale také na televizní tvorbu. Pro FAMU je spojenectví s Českou televizí důležité i z důvodu nemožnosti uplatnění všech absolventů v celovečerních hraných filmech, respektive z důvodu nepravidelnosti takovýchto projektů v kariéře současného filmaře. Oboustranný přínos této spolupráce vyzdvihuje šéfproducent PCUP Jiří Balvín v ročence České televize z roku 1996: „Jako každý rok i v roce 1996 jsme velmi dobře spolupracovali se studenty FAMU, což je pochopitelně výhodné pro obě strany.“⁶¹⁾ Konkrétními příklady této spolupráce jsou mimo jiné povídkový film tří režisérů a scenáristů Zdenka Gawlika, Jana Pechy a Jaromíra Polišenského MALOSTRANSKÉ HUMORESKY z roku 1995, povídkový triptych RADHOŠŤ z roku 2001, na němž spolupracovali začínající režiséři Bohdan Sláma, Pavel Göbl a Tomáš Doruška, režijní debut Petra Zelenky z roku 1996 MŇAGA HAPPY-END nebo INDIÁNSKÉ LÉTO Saši Gedeona z roku 1995. Jiří Balvín potřebnost spolupráce se začínajícími tvůrci znovu zopakoval v rámci své kandidatury na funkci generálního ředitele České televize v roce 2001: „Česká televize se musí více zasadit o prostor pro nastupující mladou tvůrčí generaci. Ta se v budoucnu stane hlavním pilířem programové tvor-

57) Pavel K r u m p á r, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 12 ze dne 13. 7. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

58) Zatímco do roku 2000 zpravidla nepřesahoval průměrný vklad České televize do jednoho distribučního filmu částku šest milionů korun, od roku 2000 není výjimkou vklad na úrovni deseti milionů korun.

59) LED, Autorská práva mezi Českou televizí a producenty. *Slovo*, 29. 8. 2000, s. 12.

60) Na pražské FAMU aktivně působí řada zaměstnanců České televize v roli pedagogů. Vyučovali zde nebo vyučují například Jaroslav Kučera, Pavel Borovan, Čestmír Kopecký, Kateřina Fričová a Karel Kochman, který působil dokonce jako děkan FAMU.

61) Katarína B í l k o v á – Martina P e t ř í k o v á – Jitka S a t u r k o v á (eds.), *Ročenka České televize 1996*. Praha: Česká televize, styk s veřejností ČT 1997, s. 84.

by.⁶²⁾ Přestože se s obdobnými výroky vedoucích pracovníků České televize setkáváme pravidelně a své nezastupitelné místo mají i v programových strategiích podniku, v praxi k navýšení prostoru pro nastupující mladou tvůrčí generaci nedochází a vzájemná spolupráce mezi Českou televizí a filmovými školami byla dlouhodobě postavena na nekoncepčních základech.

Dílčí fragmenty naznačující strategii České televize se čas od času objevují také v tisku. V článku Terezy Brdečkové z roku 1995 jsou například citována slova generálního ředitele Iva Mathého z tiskové konference České televize:

Mathému se líbí nedávno natočený GOLET v ÚDOLÍ Zeno Dostála, celkově se přiklání k rodinným filmům, které nikoho neurazí, význam pro něj mají i komorní filmy určené malému počtu diváků.⁶³⁾

Tato slova naznačují spíše konzervativní přístup České televize k výrobě českých celovečerních filmů. O několik let později nechal do strategických plánů České televize nahlédnout novinář generální ředitel České televize Jakub Puchalský na MFF Karlovy Vary: „Zelenou dostanou alternativnější projekty, tvorba pro děti a mládež a animované filmy. Cílem do budoucna je pak získat koproducenty v zahraničí.“⁶⁴⁾ Puchalský dále uvedl, že Česká televize si chce uchovat žánrovou i látkovou pestrost a dává přednost pohádkám, rodinným filmům a nezávislým producentům. Posílení spolupráce se zahraničními partnery jako nový prvek strategie České televize Puchalský znovu zopakoval v rozhovoru pro *Zemské noviny* z roku 1998:

Rádi bychom do naší filmové politiky zakomponovali větší a kvalitnější spolupráci se zahraničními partnery. Myslím si, že tento typ koprodukcí je nyní velkým trendem a obrovskou možností pro Českou televizi, která nebyla v minulosti tolik využívána.⁶⁵⁾

Bohužel ani v tomto případě nejsou prezentované cíle naplněny a Česká televize nedokázala navázat hlubší spolupráci se zahraničními partnery.

Filmové koprodukce České televize byly v letech 1992–2002 zpravidla založeny na následujících principech. Nezávislý producent nabídl České televizi v různé fázi rozpracovanosti spolupráci na distribučním filmu. Nejčastěji byl předkládán scénář spolu s obsazením hlavních tvůrčích profesí, detailním rozpočtem a dalšími náležitostmi. Česká televize posoudila předložené materiály nejprve z programového hlediska a v případě kladného stanoviska zahájila jednání o smluvních podmínkách. Vstup České televize byl realizován formou interního a externího plnění. Jak již bylo uvedeno, externí plnění

62) Jiří B a l v í n, *Projekt České televize – Úvaha o veřejnoprávním poslání České televize*. Praha: Česká televize 2001, s. 12.

63) Tereza B r d e č k o v á, Co nového na obrazovce. *Respekt*, 3. 7. 1995, s. 18.

64) Simona P o l e a r o v á, Nové filmové projekty budou ve znamení talentovaných tvůrců. *Jihomoravský den*, 10. 7. 1998, s. 6.

65) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

představuje finanční hotovost, zatímco interním plněním jsou volné televizní kapacity (osvětlovací technika, kostýmní výprava atd.). Ze strany nezávislých producentů byla jednoznačně preferována finanční hotovost:

Česká televize nutila producenty do čerpání interních kapacit, přestože některé z nich vůbec nefungovaly. Například pracovní doba řidičů a osvětlovačů ČT nebyla kompatibilní s potřebami výroby distribučního filmu, takže producent často tyto kapacity raději ani nečerpal.⁶⁶⁾

V součtu vklad České televize do výroby jednoho distribučního filmu nepřesahoval částku deset miliónů korun.

Vstupy České televize do koprodukčních filmů byly v letech 1992–2002 velmi různorodé. Zatímco u KRVAVÉHO ROMÁNU se Česká televize podílela na celkovém rozpočtu filmu pouze z přibližně deseti procent, v případě snímku BÁJEČNÁ LĚTA POD PSA to bylo již z dvaceti pěti procent a u NUDY V BRNĚ dokonce z bezmála čtyřiceti procent. Do oscarového KOLJA vložila Česká televize zhruba deset miliónů korun, což byla podle vyjádření Iva Mathého asi třetina všech nákladů filmu.⁶⁷⁾ Alice Nellis získala od České televize na snímek VÝLET šest miliónů korun, přičemž celkový rozpočet filmu byl třicet miliónů korun. Značný rozptyl ve výši podílů České televize potvrdil v rozhovoru z roku 1996 i producent České televize Čestmír Kopecký: „A tak by se mohlo také stát, že když se ČT na výrobě filmu podílí od 10 až do 100% [...].“⁶⁸⁾ Vzhledem k tomu, že vedení televize požadovalo bez ohledu na výši svého vkladu televizní licenci ke koprodukovanému filmu na dobu autorskoprávní ochrany, lze hodnotit z pohledu České televize, nikoli však z pohledu nezávislého producenta, tuto spolupráci jako ekonomicky výhodnou. V žádném případě se nejednalo ze strany České televize o poskytování daru filmařům, ale o tvrdé obchodní podmínky, které v naprosté většině případů vyznívaly ve prospěch televizního vysílatele. Tato skutečnost staví do poněkud jiného světla četná prohlášení České televize o nezištné podpoře českého filmu.

SAMOSTATNÉ PRODUKCE ČESKÉ TELEVIZE

Z pozice pasivního příjemce nabízených projektů se Česká televize dokázala vymanit pouze v případě distribučních filmů, které realizovala sama bez přispění externího partnera. Televizní dramaturgie v těchto ojedinělých případech sama vytipovala vhodnou látku, zadala napsání scénáře a předala jej do výroby ve vlastní produkci. Rozhodnutí vyrábět především filmy pro náročného diváka ve vlastní produkci patří mezi nejvýznamnější strategická rozhodnutí vedení České televize v oblasti národní kinematografie. Strategický plán z roku 1998 uvádí: „I nadále se bude Česká televize sama ujímat produkce kinematografických děl mimořádného významu, která nebudou z komerčního

66) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

67) Srov. ČTK – EJ, Český film KOLJA získal Oscara. *Slovo*, 26. 3. 1997, s. 1.

68) Senta T e s á r o v á, Televize se stále více podílí na existenci i profilu naší kinematografie. *Zemské noviny*, 22. 4. 1996, s. 3.

hlediska atraktivní.⁶⁹⁾ Tímto přístupem Česká televize skutečně nastoupila cestu, kterou by se zřejmě nikdo jiný, s výjimkou paralyzovaného státu, nevydal.

Tehdejší ředitel programu Jiří Pittermann považoval stoprocentní účast České televize ve vybraných ambiciózních projektech za stěžejní součást služby, kterou Česká televize poskytovala ze zákona veřejnosti v souvislosti s podporou národní kinematografie. Navíc zde sehrála roli také ambice České televize bezesbýtku naplnit dobový slogan užívaný Českou televizí: „Česká televize, největší producent českého filmu“. Česká televize tedy chtěla být vnímána veřejností nejen jako koproducent, ale také jako producent. Rozhodující byl podle Pittermanna výběr vhodné látky a režiséra: „Kvalitní látka s uměleckými ambicemi se stávala spouštěcím mechanismem pro zařazení díla do vlastní produkce České televize.“⁷⁰⁾ Okruh tvůrců, s nimiž Česká televize touto formou spolupracovala, však nebyl široký. Zpravidla se jednalo o zkušené autory a režiséry, kteří s Českou televizí spolupracovali dlouhodobě a měli zde vytvořeny osobní vazby.

V roce 1993 vznikl v produkci České televize například oceňovaný snímek Karla Kachyňi KRÁVA. O rok později je to UČITEL TANCE Jaromila Jirěse a v roce 1995 následují EINE KLEINE JAZZMUSIC Zuzany Zemanové nebo GOLET V ÚDOLÍ Zeno Dostála. Ani v následujících letech Česká televize od této strategie neupustila a vždy vyrobila ve své produkci alespoň jeden distribuční film za rok. V roce 1996 to byl BUMERANG Hynka Bočana a CEREMONIÁŘ Jiřího Věřčáka. V roce 1997 natočil Petr Koliha v České televizi VÝCHOVU DÍVEK V ČECHÁCH. O rok později vzniká ve stejných podmínkách pohádka CÍSAŘ A TAMBOR Václava Křístka a v roce 1999 Kachyňova HANELE a Jirešova DVOJROLE.

Česká televize navíc nezřídka učinila u filmů vyráběných ve vlastní produkci v českých podmínkách ne zcela běžné producentské rozhodnutí, kdy spolu s distribučním filmem vyrobila zároveň také televizní seriál. V tomto výrobně efektivním modu vzniká na přelomu let 1993–1994 například film (97 minut) a seriál (4 × 37 minut) SATURNIN v režii Jiřího Věřčáka. V roce 1997 je pak stejným způsobem natočen film (114 minut) a seriál (12 × 52 minut) ZDIVOCELÁ ZEMĚ.

Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická především volba renomovaných autorů a silných látek. Nejčastěji spolupracují s Českou televizí zkušení režiséři, jako jsou Karel Kachyňa či Jaromil Jireš. Tedy tvůrci, kteří byli na straně jedné garancí profesně zvládnutého díla, ale na straně druhé představovali riziko rutinního zpracování filmové látky někdy až televizní formou. Zároveň jsou to tvůrci, kteří by v nových podmínkách zřejmě jen obtížně hledali pro své náročné projekty finanční zázemí. Sugestivní výpověď o problémech se získáváním financí na projekty renomovaných tvůrců podala režisérka Věra Chytilová: „Shánění peněz na filmy je pro mě čím dál tím víc vyčerpávající a nakonec mi nikdo nic nedá.“⁷¹⁾ Právě proto byla pro tyto režiséry spolupráce s Českou televizí na výrobě distribučních filmů vítanou možností realizace. Česká televize na sebe vzala tíži celého rozpočtu a poskytla tvůrcům prostor pro realizaci často nekomerčních scénářů. Rozpočty byly zpravidla minimálně o patnáct procent nižší než

69) Česká televize, *Česká televize na prahu třetího tisíciletí*. Praha: Česká televize 1998, s. 11.

70) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 13. února 2010.

71) Jakub L e d e r e r, Natočit film aneb Jak se stát z umělce podnikatelem. *Střední Čechy*, 12. 10. 2001, s. 3.

u koprodukčních filmů. Tento stav byl způsoben zejména maximálním využitím inter-ních kapacit České televize a absencí provize a režie nezávislého producenta. Za výrobu byla vždy zodpovědná konkrétní tvůrčí skupina České televize, která zajišťovala také vý-konnou produkci.

TEMATICKO-ŽÁNROVÁ ANALÝZA PODPOŘENÝCH PROJEKTŮ A SPOLUPRACUJÍCÍCH TVŮRČŮ

V této kapitole se zaměřím na analýzu podpořených projektů z hlediska zastoupení jednotlivých žánrů a představitelů klíčových štábových profesí. Pozornost budu věnovat především režisérům, scenáristům a kameramanům. Následující rozbor mi umožní konfrontovat deklarované priority s faktickou podporou ze strany České televize a odhalit okruh tvůrců, s nimiž televize veřejné služby spolupracovala přednostně. Žánrová kategorizace distribučních filmů České televize byla provedena na základě interního informačního systému České televize PROVYS, který obsahuje všechny podstatné informace o pořadech připravených k vysílání. Jak je z níže uvedeného přehledu patrné, mezi podpořenými projekty jednoznačně dominují dramata a komedie. Významná pozornost je věnována rovněž dětské tvorbě, kterou zde zastupují pohádky. Dále pak tragikomedie a černým komediím. Ostatní žánry jsou zastoupeny pouze okrajově. Více než poptávku České televize lze však z těchto závěrů odvozovat nabídku tuzemského trhu, která svou strukturou odpovídala struktuře projektů podpořených Českou televizí.

Tabulka č. 3. Zastoupení jednotlivých žánrů v koprodukčních projektech ČT v letech 1992–2002.⁷²⁾

Žánr	Počet koprodukcí
Drama	44
Psychologické drama	4
Komedie	21
Tragikomedie / černá komedie	10
Parodie	3
Romantický film	4
Rodinný film	4
Muzikál	2
Pohádka	12
Balada / horor	4
Thriller	2
Sci-fi	1
Podobenství	2

72) Zdroj: interní informační systém České televize PROVYS.

Navzdory deklarovanému zájmu České televize o divácky atraktivní filmy převažují mezi podpořenými projekty jednoznačně dramata, kterých je dvakrát více než například komedií. Tato převaha se nezmění ani po sečtení komedií, tragikomedií, černých komedií a parodií. Vedle přirozené nabídky trhu může být tento stav způsoben také následujícími okolnostmi. Komedialní žánr na sebe vzhledem ke svému diváckému potenciálu snadněji váže finanční prostředky ze soukromého sektoru a nezávislý producent je schopen film vyrobit bez participace televize veřejné služby. Naopak důvodem pro zamítnutí podpory ze strany České televize byla nezdárka nízká kvalita předložených scénářů, která v komediálním žánru vykazovala ve sledovaném období větší odchylky než například kvalita scénářů u dramát. Zejména bezprostředně po roce 1989 byla natočena celá řada komedií velmi problematické úrovně.

Zastoupení mnoha okrajových žánrů svědčí o snaze České televize podpořit co nejširší spektrum domácí tvorby. Sci-fi Kryštofa Hanzlíka POSLEDNÍ PŘESUN z roku 1995, filmová balada Ivana Vojnára CESTA PUSTÝM LESEM z roku 1997 či parodie Jaroslava Brabce z roku 1992 KRVAVÝ ROMÁN by patrně nevznikly bez přispění a zájmu České televize. Stejným způsobem lze hodnotit podporu experimentální tvorby. Producenti snímku DON GIO by zřejmě ještě obtížněji zajišťovali financování svého filmu bez koprodukčního vkladu České televize.

Soulad mezi deklarovanými prioritami vedení České televize a skutečností nastává v dětské tvorbě. Česká televize podpořila v letech 1992–2002 naprostou většinu distribučních filmů pro dětského diváka. Dvanáct pohádek a čtyři rodinné filmy představují to nejdůležitější, co pro tuto cílovou skupinu v daném období vzniklo. U filmových pohádek navíc Česká televize často vystupuje v roli jediného producenta. Výhradně v její produkci tak vznikaly například pohádky SEDMERO KRKAVCŮ Ludvíka Ráží, CÍSAŘ A TAMBOUR Václava Křístka či KRÁLOVSKÝ SLIB Kryštofa Hanzlíka. Premiérové distribuční pohádky nacházejí nejčastěji uplatnění v hlavním vysílacím čase na Štědrý den. Jak vyplynulo z vyjádření bývalého generálního ředitele Iva Mathého, stalo se nepsaným pravidlem, že Česká televize na Štědrý den vysílala premiérovou výpravnou pohádku natočenou na filmovou surovinu.⁷³⁾ Dokonce nastávaly i situace, kdy pohádku nejprve uvedla na Štědrý den na televizní obrazovce, a teprve poté ji zařadila do kinodistribuce.

S Českou televizí spolupracovalo v letech 1992–2002 celkem 79 režisérských osobností na celkem 114 projektech. Nejčastěji Česká televize spolupracovala s Karlem Kachyňou (1924–2004), Vladimírem Drhou (1944) a Vladimírem Michálkem (1956). Každý z těchto režisérů vyrobil ve spolupráci s Českou televizí čtyři distribuční filmy. Není jisté bez zajímavosti, že se z hlediska žánrového zastoupení jednalo o devět dramát, dvě pohádky a jednu tragikomédii. Po třech distribučních filmech vyrobených v koprodukci s Českou televizí si připsali Petr Zelenka (1967), Zdeněk Tyc (1956), Martin Šulík (1962), Jan Svěrák (1965), Dušan Klein (1939) a Jaromil Jireš (1935–2001). Na příkladu Martina Šulíka vidíme, že Česká televize hojně spolupracovala rovněž se slovenskými tvůrci, kteří často neměli v domácím prostředí podmínky pro svou tvorbu. Vedle Šulíka působil v Čechách také například Juraj Jakubisko, s nímž Česká televize spolupra-

73) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

covala na NEJASNÉ ZPRÁVĚ O KONCI SVĚTA. Přínos České televize pro slovenskou kinematografii ocenil docent a prorektor Vysoké školy múzických umění v Bratislavě Martin Šmatlák:

Pokud totiž přijmu váš názor, že – soudě podle vznikajících koprodukcí – se k sobě v kinematografii chováme jako dobře vychovaní sourozenci, musím zároveň jednoznačně zdůraznit, že je to především díky osobní iniciativě jednotlivců: jmenovitě producenta Rudolfa Biermanna a dosavadního vedení České televize. V letech 1993–1997 vzniklo na Slovensku třináct celovečerních filmů, z toho osm v koprodukci s českými subjekty, především s ČT.⁷⁴⁾

Přestože mezi nejčastěji spolupracujícími režiséry převažují zástupci střední (Vladimír Michálek, Zdeněk Tyc) a starší generace (Dušan Klein, Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, Vladimír Drha), významně je zde zastoupena i v té době nastupující generace (Petr Zelenka, Jan Svěrák a Martin Šulík).

Jakkoli představuje výše uvedený výčet poměrně širokou škálu tvůrců, nelze přehlédnout ani skutečnost, že některé skupinky filmařů byly na základě svých osobních vazeb v České televizi preferovány, zatímco jiné měly pouze velmi omezené možnosti získat pro svůj projekt podporu. Klientelismus jako systém založený na protekci, konexích a rozhodnutích „v zákulisí“ potvrdil v České televizi při osobním rozhovoru producent a majitel jedné z prvních soukromých nezávislých produkčních společností Space Films Jiří Ježek: „Nepatřil jsem do jejich party a musel jsem tedy hledat zdroje financování jinde.“⁷⁵⁾ Zatímco tvůrci jako Dušan Klein, Zdeněk Zelenka či Jaromil Jireš spolupracovali s Českou televizí pravidelně, řada dalších tuto možnost neměla. Paradoxně mezi preferované tvůrce České televize nepatřil například Zdeněk Troška, který natáčel divácky velmi úspěšné pohádky, byť právě pohádky byly mezi deklarovanými prioritami vedení České televize.

Při stejném počtu filmů spolupracovalo na českých filmech České televize v letech 1992–2002 přes 130 scenáristů. Důvodem tohoto vysokého čísla jsou četné scenáristické týmy pracující na jednom scénáři. Celkem ve výčtu koprodukčních projektů České televize nalezneme 37 scenáristických dvojic, sedm trojic a dokonce jednu čtveřici. Nezdárka se ve scenáristických týmech vyskytují budoucí režiséři filmu, kteří mají ambici ovlivnit své dílo již ve fázi jeho zrodu. Touto metodou běžně pracují například Jaroslav Brabec, Milan Cieslar či Jaromil Jireš. Mezi ryze autorské tvůrce, kteří si sami napíší scénář a zároveň se chopí režie, patří mimo jiné Saša Gedeon, Alice Nellis, Bohdan Sláma nebo Zdeněk Tyc a Petr Zelenka.

Významnou skupinu scenáristů představují spisovatelé, kteří posléze adaptují své literární dílo do podoby filmového scénáře nebo vytvoří zcela svébytné dílo. Za všechny zmíním Jiřího Stránského, Vladimíra Křemera a Evu Kantůrkovou. Tento přístup není v podmínkách České televize nikterak ojedinělý a patří dokonce mezi jednu z hlavních

74) Věra M í š k o v á – Zdenko P a v e l k a, O (ne)podobnosti. *Právo*, 26. 3. 1998, s. 4.

75) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

tendenci televizní dramaturgie nejen u celovečerních filmů, ale také v případě ryze televizní dramatické tvorby.

Příkladem úzké provázanosti mezi externími tvůrci a dramaturgií České televize je dramaturg a scenárista Václav Šašek. Václav Šašek se podílel v letech 1992–2002 coby scenárista na celkem čtyřech distribučních filmech České televize a zároveň byl v České televizi zaměstnán.⁷⁶⁾ Pro scenáristickou tvorbu Václava Šaška jsou charakteristické především adaptace literárních předloh.

Tři nejčastěji spolupracující scenáristé píší paradoxně i přes častý výskyt scenáristických týmů zcela sami. Nejčetnější zastoupení má scenáristická legenda Jiří Hubač (1929), jehož pět filmových scénářů natočilo pět různých režisérů. Jeho tvorba byla v televizním prostředí dobře známá. Televizní filmy IKARŮV PÁD, NEZRALÉ MALINY nebo HRBITOV PRO CIZINCE patří stejně jako seriály SANITKA a ELIŠKA A JEJÍ ROD k tomu nejlepšímu z televizní dramatické tvorby. Pro scénáře Jiřího Hubače jsou navíc charakteristické velké herecké příležitosti, s nimiž se Česká televize ráda v dramatické tvorbě spojovala.⁷⁷⁾ Připomeňme si například Vlastimila Brodského ve filmu BABÍ LÉTO nebo Jiřínu Bohdalovou v roli Fany. Oběma herečům napsal Jiří Hubač role přímo na tělo. Pod čtyřmi scénáři jsou podepsáni hned tři scenáristé: Zdeněk Svěrák (1936), Petr Zelenka (1967) a Václav Šašek (1933). S výjimkou osobitého Petra Zelenky se jedná o velmi zkušené scenáristy starší generace. V tomto ohledu je patrná tendence televizní dramaturgie vybírat osvědčené autory, u nichž prakticky nelze výrazně pochybit.

Pokud počet spolupracujících scenáristů zastupoval extrémně vysokou hodnotu (více než 130), pak počet spolupracujících kameramanů představuje zcela opačný pól. Na celkem 114 distribučních projektech České televize spolupracovalo pouze 63 kameramanů. Velmi často se setkáváme s kameramany, kteří dlouhodobě spolupracují pouze s určitým okruhem režisérů. Martin Štrba natočil například tři filmy s režisérem Martinem Šulíkem a dva s Vladimírem Michálkem, Vladimír Smutný se podílel na dvou filmech Jana Svěráka, Jan Malíř spolupracoval dvakrát s Janem Hřebejkem a Miro Gábor třikrát s Petrem Zelenkou. Česká televize dle vyjádření šéfproducenta PCUP Jaroslava Kučery do obsazení této tvůrčí profese zpravidla příliš nezasahuje a nechává volně ruce režisérovi snímku.⁷⁸⁾

Zvláštní skupinu v tomto segmentu představují režisující kameramani. Jaroslav Brabec a František Antonín Brabec zastávali ve sledovaném období obě klíčové profese, každý u dvou svých filmů. Jaroslav Brabec touto cestou natočil snímky KUŘE MELANCHOLIK a KRÁVAVÝ ROMÁN a František Antonín Brabec KYTICI a KRÁLE UBU. U všech čtyř filmů se jednalo o výtvarně velmi ambiciózní díla.

76) V roce 1992 například jako dramaturg programového ředitelství.

77) U filmových „koncertů“ hereckých osobností narůstá četnost jejich uplatnění v rámci vysílacího schématu České televize. Televizní dramaturgie má možnost je například zařazovat do vysílání při příležitosti významného výročí dané herecké osobnosti, vytvářet cykly věnované jednotlivým herečům atp.

78) Rozhovor s Jaroslavem Kučerou vedl Pavel Krumpál, 16. října 2009.

Tabulka č. 4. Pět nejčastěji spolupracujících tvůrců v jednotlivých profesích v letech 1992–2002.⁷⁹⁾

	Režie	Názvy filmů
1.–3.	Vladimír Drha	O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, POČETÍ MÉHO MLADŠÍHO BRATRA, ZAČÁTEK SVĚTA
1.–3.	Karel Kachyňa	KRÁVA, FANY, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, HANELE
1.–3.	Vladimír Michálek	BABÍ LÉTO, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, AMERIKA
4.–9.	Jaromil Jireš	HELMADOE, UČITEL TANCE, DVOJROLE
4.–9.	Dušan Klein	ANDĚLSKÉ OČI, KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH, KONTO SEPARATO
4.–9.	Jan Svěrák	AKUMULÁTOR 1, KOLJA, TMAVOMODRÝ SVĚT
4.–9.	Martin Šulík	KRAJINKA, ORBIS PICTUS, ZÁHRADA
4.–9.	Zdeněk Tyc	SMRADI, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, ŽILETKY
4.–9.	Petr Zelenka	MŇÁGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA
	Scénář	Názvy filmů
1.	Jiří Hubač	VŠICHNI MOJI BLÍZCI, BABÍ LÉTO, FANY, UČITEL TANCE, ZÁMEK V ČECHÁCH
2.–4.	Zdeněk Svěrák	TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, LOTRANDO A ZUBEJDA, AKUMULÁTOR 1
2.–4.	Václav Šašek	MÁ JE POMSTA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU, HELMADOE
2.–4.	Petr Zelenka	ROK DÁBLA, KNOFLÍKÁŘI, MŇÁGA – HAPPY END, SAMOTÁŘI
5.–6.	Kryštof Hanzlík	POSLEDNÍ PŘESUN, DO NEBIČKA, KRÁLOVSKÝ SLIB
5.–6.	Vladimír Kórner	ANDĚL MILOSRDENSTVÍ, PRAMEN ŽIVOTA, KUŘE MELANCHOLIK
	Kamera	Názvy filmů
1.	Vladimír Holomek	O TŘECH RYTÍŘÍCH, KRÁSNÉ PANÍ A LNĚNÉ KYTLI, O PERLOVÉ PANNĚ, MANDRAGORA, ÚNOS DOMŮ, MUSÍM TĚ SVĚST, UŽ – UŽÍVEJ ŽIVOTA, HURÁ NA MEDVĚDA, HRAD Z PÍSKU, EINE KLEINE JAZZMUSIC
2.	Martin Štrba	RIVERS OF BABYLON. STŮJ, NEBO SE NETREFÍM!, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO, ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU, ZÁHRADA, ORBIS PICTUS, KRAJINKA
3.–5.	Martin Duba	DON GIO, CÍSAŘ A TAMBOR, AMERIKA, ZAPOMENUTÉ SVĚTLO, BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA
3.–5.	Miro Gábor	OBĚTI A VRAZI, MŇÁGA – HAPPY END, KNOFLÍKÁŘI, ROK DÁBLA, CO CHYTNEŠ V ŽITĚ
3.–5.	Vladimír Smutný	TMAVOMODRÝ SVĚT, KOLJA, VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH, MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, ZÁMEK V ČECHÁCH

79) Zdroj: Asociace producentů v audiovizí, *České filmy, katalog 1991–2001*. Praha: Asociace producentů v audiovizí 2002; interní informační systém České televize PROVYS.

Nejvytíženějším filmařem ze všech kategorií byl v letech 1992–2002 kameraman Vladimír Holomek (1956), který natočil ve spolupráci se sedmi režiséry celkem devět distribučních filmů. S těsným rozdílem jednoho filmu skončil na druhém místě kameraman Martin Štrba (1961), jenž natočil osm celovečerních filmů s pěti režiséry. Na pěti distribučních filmech spolupracovali kameramani Martin Duba (1956), Miro Gábor (1962) a Vladimír Smutný (1942) a scenárista Jiří Hubač (1929). Po čtyřech titulech mají na kontě kameramani Marek Jícha (1959), F. A. Brabec (1954) a Jan Malíř (1948), režiséři Vladimír Drha (1944), Karel Kachyňa (1924–2004) a Vladimír Michálek (1956) a scenáristé Zdeněk Svěrák (1936), Václav Šašek (1933) a Petr Zelenka (1967). Přestože je častější nasazení kameramanů než režisérů či scenáristů logické z důvodu rozdílné délky přípravy, enormní vytížení několika málo tvůrců svědčí o stabilní kameramanské základně, která své řady příliš nerozšiřuje.

Ustálené okruhy spolupracujících tvůrců lze vystopovat rovněž v návaznosti na zvolený typ výroby distribučního filmu. Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická spolupráce se zkušenými režiséry a scenáristy, kteří s ní pravidelně spolupracovali již při výrobě televizní dramatické tvorby. Typickými příklady jsou Dušan Klein (ANDĚLSKÉ OČI, KONTO SEPARATO), Karel Kachyňa (MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ, KRÁVA, HANELE), Jiří Věřčák (SATURNIN, CEREMONIÁŘ) nebo Hynek Bočan (BUMERANG, ZDIVOČELÁ ZEMĚ). U koprodukčních filmů rozhoduje spíše než osoba režiséra producent a jeho osobní vazby v České televizi, vliv a vyjednávací schopnosti. Do čela žebříčku spolupracujících producentů se dostávají Rudolf Biermann (...ANI SMRT NEBERE, UŽ, MODRÉ Z NEBE, ORBIS PICTUS, VŠICHNI MOJI BLÍZCI, KRAJINKA), Jaroslav Bouček (AMERIKA, JE TŘEBA ZABÍT SEKALA, BABÍ LÉTO), Ondřej Trojan (PELIŠKY, CESTA Z MĚSTA, MUSÍME SI POMÁHAT) nebo bývalý pracovník České televize Čestmír Kopecký.

PRAVIDLA VÝBĚROVÝCH ŘÍZENÍ

Do roku 1998 nelze o výběrových řízeních v pravém slova smyslu hovořit. Producenti v jednotlivých tvůrčích skupinách měli dostatek pravomocí, aby na základě svého vlastního úsudku látku či konkrétní projekt odmítli či přijali do výroby. Proces výběru tedy nebyl formalizován a záleželo vždy na rozhodnutí příslušného producenta, případně šéfproducenta PCUP či hlavního producenta producentského centra televizního studia Brno nebo Ostrava. Byl-li tvůrce odmítnut jednou tvůrčí skupinou, měl ještě možnost oslovit další. Vnitřní konkurence v době fungování producentského systému otvírala prostor pro celou řadu autorů a tvůrčích přístupů. Na rozdíl od později aplikovaného redakčního systému, v němž rozhoduje o každém žánru zpravidla pouze jeden člověk, tj. jeden vkus, v producentském systému rozhodovala celá řada producentů, přičemž každý z nich uplatňoval při výběru jiná kritéria a měl jiné programové priority.

K postupné formalizaci výběrových řízení dochází až po roce 1998 a vše vyvrcholí v letech 2005 a 2006 vydáním rozhodnutí generálního ředitele, kterým se upravuje postup při výběru filmových projektů, a zveřejněním těchto pravidel na internetu. Zatímco do roku 1998 mohou autoři a nezávislí producenti nabízet své projekty České televizi v průběhu celého roku, po roce 1998 je počet výběrových řízení na vstup České televize do koprodukčních filmů postupně omežován až na jedno či dvě výběrová řízení za rok. Po

roce 2006 se Česká televize i vzhledem ke vzrůstajícímu tlaku ze strany Asociace producentů v audiovizuální oblasti opět vrací k původní praxi průběžného přijímání nových látek. Zatímco do roku 1998 měli hlavní slovo producenti tvůrčích skupin, po roce 1998 se rozhodovací pravomoc povyšuje na úroveň šéfproducenta PCUP, respektive hlavního producenta televizního studia. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným producentským centrům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Při výběru byla posuzována především programová a výrobní hlediska. Méně již hlediska obchodní a ekonomická, jak si blíže ukážeme v kapitole „Česká televize coby producent českých filmů“. Jak uvedl tehdejší vedoucí tvůrčí skupiny a později i šéfproducent PCUP Čestmír Kopecký, „při výběru látky rozhodovalo především téma a využitelnost filmu ve vysílání České televize“.⁸⁰⁾ Využitelnost filmu ve vysílání akcentoval rovněž generální ředitel Ivo Mathé. Podle Mathého byl distribuční film vnímán především jako standardní televizní pořad, který musel mít své místo ve vysílacím schématu České televize.⁸¹⁾

Tendence přenést schvalovací pravomoc z nižší na vyšší úroveň vedla dokonce ke schvalování a projednávání vybraných projektů na úrovni kolegia generálního ředitele, kde je statutární zástupce České televize také schvaloval. Kolegium generálního ředitele je pořádným orgánem generálního ředitele České televize a jeho členy byli vedle generálního ředitele, který kolegium předsedal, také finanční ředitel, ředitel programu, vedoucí právního útvaru, ředitel TS Brno, ředitel TS Ostrava, vedoucí útvaru Public Relations, šéfproducent Producentkého centra uměleckých pořadů, šéfproducent Producentkého centra publicistiky a dokumentaristiky, šéfproducent Centra převzatých pořadů, ředitel zpravodajství, ředitel výroby a techniky a tiskový mluvčí. Kolegium se v uvedeném období scházelo pravidelně jednou za čtrnáct dní. Poslední fázi schvalování distribučních filmů v rámci nejvyššího vedení organizace lze demonstrovat na zápisech z jednání kolegia generálního ředitele z let 2000–2002.

První informace o distribučních filmech se v roce 2000 objevuje v zápise z jednání kolegia generálního ředitele číslo dva ze dne 25. února 2000. Ředitel TS Brno Zdeněk Drahoš zde informoval v rámci bodu „Shrnující informace o dění v TS Brno“ o zahájení výroby distribučního filmu PODZIMNÍ NÁVRAT dne 14. února 2000.⁸²⁾ V rámci jednání kolegia zaznívají v tomto období především informace o klíčových fázích výroby distribučních filmů a zprávy o jejich přijetí u diváků či na festivalech. Dále jsou na této úrovni řešeny problematické situace a vztahy. V březnu 2000 kolegium například na podnět šéfproducenta Producentkého centra uměleckých pořadů Jaroslava Kučery řeší otázku autorských práv ke snímku OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE.⁸³⁾

K zásadní změně dochází v průběhu roku 2000, kdy kolegium přechází ve vztahu k distribučním filmům z roviny informativní na úroveň rozhodovací. Vedle distribučních filmů schvaluje touto cestou rovněž nové seriály. V obou případech se jedná o jeden z nej-

80) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

81) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

82) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 2 ze dne 25. 2. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

83) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

dražších a nejsledovanějších produktů České televize, a povýšení schvalovacího procesu na nejvyšší úroveň bylo proto logickým manažerským rozhodnutím. V zápise z jednání kolegia číslo čtyři ze dne 27. března 2000 se poprvé objevuje bod programu „Distribuční filmy“ v gesci šéfproducenta Producentického centra uměleckých pořadů. Šéfproducent vždy sestavil pro potřeby kolegia přehled připravovaných seriálů a filmů, který obsahoval základní ekonomické, výrobní a dramaturgické informace.⁸⁴⁾ Kolegium pak projednávalo projekt po projektu a přijímalo závěry (schválení, zamítnutí, vrácení k dopracování). Součástí březnového zápisu z kolegia byl i závěr, podle něhož musely být všechny distribuční filmy a seriály dále projednávány na kolegiu.⁸⁵⁾

O strategickém významu distribučních filmů pro Českou televizi svědčí rovněž kritická poznámka ředitele TS Ostrava Miloslava Petronce ze dne 13. března 2000:

Velice dobrý divácký ohlas měla dne 11. března 2000 předpremiéra nového filmu režiséra Jana Hřebejka *MUSÍME SI POMÁHAT* – režisér filmu mimo jiné ocenil i spolupráci s Českou televizí; ČT zastupoval na předpremiéře pouze ředitel TS Ostrava – příštích podobně významných událostí by se měli pravidelně účastnit také producenti České televize!⁸⁶⁾

Význam, který Česká televize přikládala své účasti v distribučních filmech, se projevoval také v účasti vedení televize na premiérách či předpremiérách těchto filmů. Neúčast pak byla vnímána velmi kriticky a v budoucnu byla přijata dokonce opatření, která měla absenci zástupců vedení České televize zcela zabránit.

Jednou ze základních podmínek pro přijetí koprodukčního projektu v České televizi byl po celé sledované období soulad předkládaného scénáře se zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání, konkrétně s paragrafem 32, písmenem c) či písmenem e). Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání zakazuje televiznímu vysílateli v souladu se směrnicí Evropské unie *Televize bez hranic* uvádět snímky podnětující k násilí a nenávisti z rasových, náboženských či národnostních důvodů a dále tituly, které mohou vážně poškodit fyzický, duševní a morální rozvoj dětí a mládeže. Takové projekty jsou proto velmi limitovány ve výběrovém řízení České televize, která je pak nemůže nasadit do hlavního vysílání na osmou hodinu večerní.

Pro komplexní ilustraci vývoje výběrových řízení v České televizi zmíním také základní pravidla pro výběr filmových projektů v České televizi po roce 2005, kdy Česká televize přistoupila v rámci snahy o otevřenější přístup k nezávislým producentům ke zveřejnění těchto pravidel. Ředitel programu vždy vyhlásil několikrát v roce⁸⁷⁾ termín zahájení jednání o nových koprodukčních filmových projektech. Podmínkou přijetí nabídky bylo předložení následujících materiálů: scénář díla, podrobný rozpočet, finanční zajištění

84) Například výši vkladu České televize do projektu, jména koprodukčních partnerů, délku práv, která Česká televize získá, a seznam hlavních tvůrců.

85) Srov. Pavel Krumpál, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 4 ze dne 27. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

86) Pavel Krumpál, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 3 ze dne 13. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 1.

87) Později dochází k uvolnění tohoto pravidla na průběžnou možnost předkládání nových projektů.

projektu, koprodukční závazky (dohodnuté nebo rozjednané s jinými partnery), případnou žádost o grant, návrh požadavků plnění ČT, souhlas autora předlohy, pokud je scénář adaptací již existujícího díla, výpis z obchodního rejstříku ne starší než tři měsíce a případně kopii živnostenského listu, kontakty na odpovědné osoby a konečně vyplněný formulář „Úvodní informace o projektu“. Tento formulář obsahoval mimo jiné název díla, žánr, dobu, místo a roční období díla, autora scénáře, režijní explikaci, předpokládanou délku v minutách, předpokládaný formát primárního záznamu, seznam hlavních tvůrčích profesí (vedoucí produkce, režisér, kameraman, architekt, výtvarník), představu o obsazení hlavních rolí, návrh výrobního plánu a představu o distribuci a návštěvnosti v kinech. Nabídky filmových projektů předkládali nezávislí producenti příslušným centrům v Praze, Ostravě a v Brně nebo přímo řediteli programu v Praze. Všechny předložené projekty byly zaevidovány s datem přijetí u ředitele programu, který přijetí potvrdil svým podpisem. Centrální evidence projektů obsahovala: datum přijetí, název projektu, název koproducenta a předkládající centrum. Rozhodnutí o výběru projektu přitom příslušelo řediteli programu, jenž měl možnost stanovit výběrovou komisi. Při výběru byla posuzována zejména programová, výrobní, obchodní a ekonomická hlediska. Podklady k jednotlivým projektům připravovali odpovědní dramaturgové předkládajících center, výrobní a obchodní ředitel. Vybrané projekty projednával ředitel programu na kolegiu generálního ředitele, kde je pak schvaloval přímo generální ředitel.

Jak je z výše uvedeného popisu patrné, Česká televize směřovala od velmi liberálních pravidel, uplatňovaných v letech 1992–1998, k nastavení pravidel formálně striktních a jednoznačných, jejichž vyvrcholením byla opatření přijatá po roce 2005. Tento trend souvisel nejen s úpravami organizační struktury České televize, ale také s voláním nezávislých producentů po transparentnosti celého procesu. Mezi jednoznačně nejproblematictější aspekty předchozí praxe, které vedly k následnému přechodu na nový model, patřila nejasná kritéria a pravidla pro výběr projektů. Předkladatel projektu nebyl zpravidla informován, kdy a za jakých podmínek proběhne rozhodování o jeho návrhu. Nezřídkou nebyl dokonce ani vyzooměn o výsledku tohoto rozhodování. Tento systém přirozeně otevíral prostor pro klientelismus a prosazování osobních vazeb určitých zájmových skupin v České televizi. Dalším problematickým aspektem byly nepřiměřeně dlouhé schvalovací a rozhodovací lhůty České televize, které měly negativní dopad na práci nezávislého producenta. Například schvalování koprodukčních filmů pouze dvakrát do roka velmi omezovalo producenta z hlediska plánování výroby a mohlo znamenat i ztrátu časové omezeného grantu ze Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie. V neposlední řadě neexistovaly jasné a transparentní obchodní podmínky. V průzkumu, který jsem mezi nezávislými producenty realizoval v květnu 1999,⁸⁸⁾ zaznívaly nejčastěji následující výhrady ke spolupráci s Českou televizí: neúnosná byrokracie (neproniknutelný systém brzdí kreativitu), zdoluhavé rozhodovací procesy, finanční a smluvní nejistota

88) Jako zaměstnanec ředitelství pro strategický rozvoj České televize jsem byl v roce 1999 pověřen zpracováním názorů a komentářů vybraného vzorku přibližně dvaceti nezávislých producentů. Producenti se vyjadřovali formou strukturovaného dotazníku ke spolupráci s Českou televizí a navrhovali konkrétní kroky vedoucí ke zlepšení této spolupráce. Uvedený průzkum byl realizován v rámci procesu adaptace ředitelství programu a výrobního systému České televize.

(smlouvy se uzavírají pozdě, producent musí zahájit výrobu bez smlouvy), na návrhy projektů se často nedostane odpověď v přijatelném termínu a v jasném znění, přátelství s pracovníkem České televize, a nikoli kvalitativní měřítko rozhodují o přijetí projektu, problematická pracovní morálka výrobních štábů České televize, nepřehledné kompetence v České televizi (není jasné, komu má producent návrh na spolupráci předložit) a nedostatečná péče o film ze strany České televize (doma i v zahraničí). Na tuto vzrůstající kritiku byla Česká televize nucena reagovat změnou systému spolupráce s nezávislými tvůrci.

DLOUHODOBÉ TRENDY V ROZHODOVÁNÍ A PŘÍSTUPU ČESKÉ TELEVIZE

Z dlouhodobého hlediska vykazuje přístup České televize k domácí kinematografii především následující trendy:

- V průměru Česká televize podpořila 11 (přesně 10,7) celovečerních hraných filmů za rok.
- Dominantní část produkce tvořila spolupráce s významnými a osvědčenými autory a režiséry.
- Česká televize dlouhodobě usilovala o žánrovou vyváženost a široký rozsah produkce v této oblasti. Zohledňovány byly kupříkladu poměry mezi filmy historickými a současnými, mezi filmy pro děti a pro dospělé či mezi debutanty a renomovanými tvůrci.
- Významným kritériem při rozhodování České televize o podpoře distribučních filmů v letech 1992–2002 byl potenciál předkládané látky uspět na tuzemských i mezinárodních festivalech.
- Česká televize pravidelně realizovala několik projektů bez participace nezávislých producentů. Jednalo se zpravidla o zpracování umělecky ambiciózních témat, která nezřídka navazovala na naši národní historii nebo čerpala z domácí literatury.
- Česká televize vyžadovala ve sledovaném období v rámci koprodukčních smluv licenci pro televizní vysílání po dobu autorskoprávní ochrany.
- Ve vysílacím schématu České televize nacházely distribuční filmy nejčastěji uplatnění ve vysílacích oknech určených pro domácí dramatickou tvorbu (vedle televizních filmů a inscenací) a při zvláštních příležitostech, jako jsou například státní svátky, výročí, úmrtí vyznaného filmového tvůrce či Nový rok.
- Česká televize při uvádění domácích hraných distribučních filmů jednoznačně preferovala program ČT1 v hlavním vysílacím čase. Ve sledovaném období celovečerní filmy nejčastěji začínaly ve 20.00 hodin. Dlouhodobě nejvyužívanějším dnem v týdnu byl čtvrtek, následován nedělí. Detailněji se problematice uvádění distribučních filmů budu věnovat v kapitole „Dramaturgie nasazování celovečerních hraných filmů do vysílání České televize“.

Explicitní vyjádření strategie České televize v oblasti výroby celovečerních distribučních filmů je v podmínkách České televize velmi ojedinělé. Převažuje individuální po-

suzování projektů bez sjednocujícího zadání. Výjimkou byl například rok 2000, kdy tehdejší šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů uvedl na jednání vedení České televize, že v roce 2000 budou preferovány snímky divácky atraktivní.⁸⁹⁾ Mezi další dlouhodobá strategická rozhodnutí České televize lze zařadit i výrobu premiérových distribučních pohádek do hlavního štedrovečerního vysílacího času. Uvedené příklady jsou však spíše výjimkami.

Na druhou stranu nelze pasivní přístup České televize hodnotit výhradně negativně. Je nutné si uvědomit, že tvůrčí potenciál České republiky je do značné míry omezený. Pokud například v době působení generálního ředitele Iva Mathého měla Česká televize ambici vyrobit dvacet šest premiérových titulů v hrané dramatické tvorbě za rok, neměla příliš na výběr a musela akceptovat převážnou většinu domácí autorské produkce.⁹⁰⁾ Z kontaktu s autory a nezávislými producenty pak vždy vyplynulo, zda je daná látka vhodná spíše k televiznímu, nebo filmovému zpracování.

Pravidelnost a systematičnost v práci s původní dramatickou tvorbou jsou hlavními přednostmi České televize v porovnání s komerčním sektorem. Výstižně tento základní rys televize veřejné služby popsal šéfproducent České televize Jaroslav Kučera v ročenke České televize z roku 1998:

Důležité je, že obrazovka veřejnoprávní televize zprostředkovává tradičně a kontinuálně aktuální setkání s českými herci, s prací domácích scenáristů, režisérů a ostatních tvůrčích pracovníků – a to především těm divákům, pro něž je kulturní centrum daleko. Televizní původní dramatická tvorba je nabídkou pro tu část publika, která netihne ke komerci a dává přednost vkusné zábavě s etickým posláním.⁹¹⁾

A právě v tradičnosti a v dlouhodobé kontinuitě, která nepodléhá krátkodobým výkyvům, spočívá hlavní význam původní dramatické tvorby České televize jako televize veřejné služby.

Mgr. Pavel Krumpár (1975)

Vystudoval obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. s režisérem Jurajem Jakubiskem.

Po dlouholetém působení ve vedení České televize se specializuje na média, marketing a komunikaci v soukromém sektoru.

(Adresa: pavelkrumpar@email.cz)

89) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

90) Rozhovor s Ivo Mathem vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

91) Marcel K a b á t – Jitka S a t u r k o v á (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 46.

Citované filmy:

Akumulátor 1 (Jan Svěrák, 1994), *Amerika* (Vladimír Michálek, 1994), *Anděl milosrdenství* (Miroslav Luther, 1993), *Andělské oči* (Dušan Klein, 1994), *...ani smrt nebere!* (Miroslav Balajka, 1996), *Artuš, Merlin a Prchlici* (Drahomíra Králová a Věra Šimková-Plívová, 1995), *Babí léto* (Vladimír Michálek, 2001), *Báječná léta pod psa* (Petr Nikolaev, 1997), *Bumerang* (Hynek Bočan, 1996), *Cabriole* (Marek Bystroň, 2001), *Ceremoniář* (Jiří Věřák, 1996), *Cesta pustým lesem* (Ivan Vojnár, 1997), *Cesta z města* (Tomáš Vorel, 2000), *Cisář a tambor* (Václav Krístek, 1998), *Co chytneš v žitě* (Roman Vávra, 1998), *Děvčátko* (Benjamin Tuček, 2002), *Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler, 1995), *Divoké včely* (Bohdan Sláma, 2001), *Do nebička* (Kryštof Hanzlík, 1997), *Don Gio* (Michal Caban, Šimon Caban, 1993), *Dvojrole* (Jaromil Jireš, 1999), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová, 1995), *Eliška a její rod* (František Filip, 1966), *Eliška má ráda divočinu* (Otakáro Schmidt, 1999), *Ene bene* (Alice Nellis, 2000), *Fany* (Karel Kachyňa, 1995), *Golet v údolí* (Zeno Dostál, 1995), *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999), *Helimadoc* (Jaromil Jireš, 1993), *Hrad z písku* (Zuzana Zemanová, 1994), *Hřbitov pro cizince* (Jaroslav Dudek, 1991), *Hurá na medvěda* (Dana Vávrová, 2000), *Ikarův pád* (František Filip, 1977), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Jak chutná smrt* (Milan Cieslar, 1995), *Jak si zasloužit princeznu* (Jan Schmidt, 1995), *Je třeba zabít Sekala* (Vladimír Michálek, 1997), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *Kamenný most* (Tomáš Vorel, 1996), *Kameňák* (Zdeněk Troška, 2003), *Kameňák 2* (Zdeněk Troška, 2004), *Kameňák 3* (Zdeněk Troška, 2005), *Kanárček* (Viktor Taus, 2000), *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Konto separato aneb Anatomie omylů jednoho podvodníka* (Dušan Klein, 1996), *Krajinka* (Martin Šulík, 2000), *Král sokolů* (Václav Vorlíček, 2000), *Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996), *Královský slib* (Kryštof Hanzlík, 2001), *Kráva* (Karel Kachyňa, 1993), *Kruh* (Věra Šimková-Plívová, Drahomíra Králová, 2001), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999), *Kytice* (F. A. Brabec, 2000), *Lesní chodci* (Ivan Vojnár, 2002), *Lotrando a Zubejda* (Karel Smejc, 1996), *Má je pomsta* (Lordan Zafranovič, 1994), *Malostranské humoresky* (Zdeněk Gawlik, Jan Pecha, Jaromír Polišenský, 1995), *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Městem chodí Mikuláš* (Karel Kachyňa, 1992), *Minulost* (Ivo Trajkov, 1998), *Mladí muži poznávají svět* (Radim Špaček, 1995), *Mňága-Happy End* (Petr Zelenka, 1996), *Modré z nebe* (Eva Borušovičová, 1997), *Mrtvej brouk* (Pavel Marek, 1998), *Musím tě svést* (Andrea Sedláčková, 2002), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1999), *Nejasná zpráva o konci světa* (Juraj Jakubisko, 1997), *Nesmrtelná teta* (Zdeněk Zelenka, 1993), *Nezralé maliny* (František Filip, 1980), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *O perlové panně* (Vladimír Drha, 1997), *O třech rytířích, krásné paní a lněné kytli* (Vladimír Drha, 1996), *Oběti a vrazi* (Andrea Sedláčková, 2000), *Obsluhoval jsem anglického krále* (Jiří Menzel, 2006), *Orbis Pictus* (Martin Šulík, 1997), *Paralelní světy* (Petr Václav, 2001), *Pasáž* (Juraj Herz, 1997), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Početi mého mladšího bratra* (Vladimír Drha, 1999), *Podzimní návrat* (Georgis Agathonikiadis, 2001), *Poslední přesun* (Kryštof Hanzlík, 1995), *Postel* (Oskar Reif, 1998), *Pramen života* (Milan Cieslar, 2000), *Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994), *Princezna ze mlejna II* (Zdeněk Troška, 2000), *Radhošť* (Tomáš Doruška, Pavel Göbl, Bohdan Sláma, 2001), *Rebelové* (Filip Renč, 2001), *Rivers of Babylon* (Vlado Balco, 1998), *Rok ďábla* (Petr Zelenka, 2002), *Řád* (Petr Hvižd, 1994), *Samotáři* (David Ondříček, 2000), *Sanitka* (Jiří Adamec, 1984), *Saturnin* (Jiří Věřák, 1994), *Sedmero krkavců* (Ludvík Ráža, 1993), *Smradi* (Zdeněk Tyc, 2002), *Stůj, nebo se netrefím* (Jiří Chlumský, 1998), *Šakalí léta* (Jan Hřebejk, 1993), *Šeptej* (David Ondříček, 1996), *Tmavomodrý svět* (Jan Svěrák, 2001), *Učitel tance* (Jaromil Jireš, 1994), *Únos domů* (Ivan Pokorný, 2002), *Už-Uživej života* (Zdeněk Tyc, 1995), *Válka barev* (Filip Renč, 1995), *Vincenz Priessnitz* (Pavel Linhart, 1999), *Všichni moji blízcí* (Matěj Mináč, 1999), *Výchova dívek v Čechách* (Petr Koliha, 1997), *Výlet* (Alice Nellis, 2002), *Z pekla štěstí* (Zdeněk Troška, 1999), *Začátek světa* (Vladimír Drha, Pavel Melounek, Dan Svátek, 2000), *Zahrada* (Martin Šulík, 1995), *Zámek v Čechách* (Martin Hollý, 1993), *Zapomenuté světlo* (Vladimír Michálek, 1996), *Zatracení* (Dan Svátek, 2002), *Zdivočelá země* (Hynek Bočan, 1997), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (Drahomíra Vihanová, 2000), *Žiletky* (Zdeněk Tyc, 1993).

SUMMARY

CZECH TELEVISION AS A FILM PRODUCER 1992–2002
(PART 1)

Pavel Krumpár

After 1989, the state was not very interested in the production of Czech films and transferred the responsibility for cinema to private companies. However, entrepreneurs did not manage to succeed on a market with 10 million inhabitants and had to necessarily search for a strategic partner that would support cinema regardless of payback of investments. They found such a partner: Czech Television.

Czech Television produced 11 theatrical films a year and invested on average 70 million to 100 million CZK a year. It usually participated on a single film with the amount of 5 million to 10 million CZK. Considering the average budget of 20 million to 30 million CZK, this was clearly a substantial contribution to film production, in most cases playing the decisive role in the creation of a film.

The support of national cinema from 1992 to 2002 was strategically important for Czech Television for two reasons: 1) It generated attractive content for broadcasting that succeeded in the competition against other productions of commercial stations, 2) It has become an integral part of the mission of public-service TV in the Czech Republic, serving thus as an argument for its existence. Supporting the film industry has also become a key concept in Czech Television's strategy, others being, for example, productions for minorities, news coverage and productions for children and youth.

Considering the variety of projects in which Czech Television took part, it is characteristic of spontaneity, lack of planning and a low level of transparency. During the period under question, no official strategy may be traced on the part of Czech Television in the field of cinema that was publicized and consequently systematically followed. Czech Television was not able to state its requirements, and in most cases passively accepted projects offered to it from the outside. Only those film projects that it produced on its own were not accepted passively.

The priorities of Czech Television in the field of production of theatrical films may be summed up in the following areas: 1) attractiveness for spectators, 2) license to broadcast for the whole copyright period (due to archiving of television productions), 3) cooperation with renowned authors and artists, 4) the support of new authors and cooperation with film schools, 5) productions for children and youth. The strategy of Czech Television in the field of cinema from 1992 to 2002 was based upon a rather conservative basis, and what dominated the field was cooperation with renowned artists and preference for traditional genres.

From 1992 to 2002, Czech Television fulfilled its mission and significantly contributed to original Czech film production, which was otherwise possibly destined to be drastically reduced due to insufficient support in legislation and a limited domestic market. However, on the other hand, it should not be overlooked that, particularly in the beginning, it used its dominant position to apply uneven trading terms in relation to its partners.

Translated by Jan Hanzlík

4

2010

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

