

Mezinárodní koprodukce s majoritní účastí českého producenta

Markéta Šprenclová

Bakalářská práce
2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Markéta Šprenclová**
Osobní číslo: **K14194**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Produkce**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:**
Mezinárodní koprodukce s majoritní účastí českého producenta
2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 min., produkce.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) Produkce audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.

c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2 normostrany.

d) Anotace.

e) Grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách).

f) Návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách).

g) Vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA.

h) Soubor, který obsahuje:

- případovou studii o realizaci praktické části ve všech fázích výroby v rozsahu 2 normostrany, - dialogovou listinu, - synopsi (česky i anglicky) minimální rozsah 15 řádků, jen digitální verze, - distribuční záměr, - technický scénář, - rozpočet filmu, - štábovou listinu, - natáčecí plán, - denní dispoziční, - denní zprávy, - seznam uzavřených smluv, - vyúčtování filmu, - ohlasy na film v tisku a další dle dispozic vedoucího práce.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Vše je také řádně uloženo na NAS-FMK.

Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Ve složce na NAS-NAS, označené Bakalářská / Magisterská práce uložte:

1. Teoretickou práci.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat:

- Materiály částí a – h.

- Film ve formátu HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC) a kompresí H.264 s nekomprimovanou zvukovou stopou a to ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

- Film ve formátu HD, barevné rozhraní 4:2:2, hloubka 10 bit, kodek Avid DNxHD 185x a s nekomprimovanou zvukovou stopou a to ve dvou verzích:

1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu),

2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

- Pokud je film vytvořen s vícekanalovou zvukovou stopou, budou výše uvedené formáty opatřeny navíc exporty stereo a vícekanalový.

Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení. dle vypracování dle vnitřní normy 2. Praktická část:

Audiovizuální dílo nebo

Rozsah bakalářské práce: **Dle vnitřní normy**
Rozsah příloh: **Dle vypracování**
Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

HESMONDHALGH, David. Media production. New York: Open University Press, 2006. ISBN 0-335-21884-9.
MAUREEN, Ryan. Producer to Producer. Michael Wiese Production, 2010.
HONTHANER, Eve Light. The Complete Film Production Handbook. s 1-3
KELLISON, Cathrine. Producing for TV and New Media. 3rd Edition. Focal Press, 2013.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Viktor Mayer**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **10. února 2020**
Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 10. února 2020

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 9. 8. 2020

Jméno a příjmení studenta: MARKÉTA ŠPENCLOVÁ

podpis studenta

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá mezinárodní koprodukční spoluprací v rámci Evropské unie u celovečerních hraných filmů, kde má český producent majoritní podíl na výrobě. Text shrnuje hlavní části filmové infrastruktury, které pomáhají českým producentům vyrobit audiovizuální dílo v mezinárodní koprodukci. Na případech filmů Smečka a Nabarvené ptáče poukazuje na míru samovolného navázání spolupráce či systematického využívání infrastruktury k setkání koprodukčních stran.

Klíčová slova: Koprodukce, Filmové trhy, Financování, Eurimages, Koprodukční spolupráce, Koproducent

ABSTRACT

This bachelor thesis concerns international, feature film co-productions inside the European Union where a Czech producer has the majority financial input. It summarises the main parts of the film industry infrastructure, that help Czech producers create audiovisual work within an international co-production. Using the cases of films Smečka, and Nabarvené Ptáče, it explores whether the producing sides met systematically, exploiting the infrastructure, or arbitrarily.

Keywords: Co – production, Film markets, Film funding, Eurimages, Coproduction cooperati-on, Co-producer

Ráda bych poděkovala v první řadě Juliě Sichel a Václavovi Marhoulovi, bez kterých by tato práce nemohla vůbec vzniknout. Dále bych chtěla poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce, Viktorovi Mayerovi za cenné rady a trpělivost, za které si ho nesmírně cením. V neposlední řadě patří velké poděkování všem, kteří mi pomohli práci dokončit, a to Lubomírovi Konečnému za teoretický úvod do mezinárodní koprodukce, Renatě Dohnálkové za korekturu, Filipovi Finkelštejnovi za překlad abstraktu a Terezií Vítkové za obecné uchopení práce. V poslední řadě děkuji Julianě Rychlíkové a Miroslavě Konečné, bez kterých bych tuto práci jistě neměla sílu dokončit a zároveň i Martinovi Hovorkovi a celé společnosti eallin s.r.o., kteří mi svou ochotou a ústupky dali vůbec tu možnost.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	4
1 TEORETICKÝ ÚVOD DO FILMOVÉ KOPRODUKCE	5
1.1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA, VÝZKUMNÁ OTÁZKA.....	5
1.1.1 Filmová koprodukce, koproducent.....	8
1.1.2 Majoritní vs. minoritní koproducent.....	9
1.1.3 Geografické rozdělení.....	10
1.1.4 České audiovizuální dílo.....	11
2 NAVAZOVÁNÍ KOPRODUKČNÍCH VZTAHŮ	12
2.1 PŘEDPOKLAD.....	12
2.2 MOTIVACE.....	13
2.3 SYSTÉMOVÉ PŘÍLEŽITOSTI.....	14
2.3.1 Workshopy.....	15
2.3.2 Pitching fóra.....	16
2.4 FILMOVÉ FESTIVALY, TRHY.....	16
3 ZAFINANCOVÁNÍ AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA	19
3.1 KOPRODUKCE S PROVOZOVATELI TELEVIZNÍHO VYSÍLÁNÍ.....	20
3.2 STÁTNÍ FOND KINEMATOGRAFIE.....	22
3.2.1 Výroba českého kinematografického díla.....	23
3.2.2 Filmové pobídky.....	24
3.2.3 Evropská úmluva o filmové koprodukci.....	25
3.3 FINANCOVÁNÍ FILMU SOUKROMÝM SEKTOREM.....	26
3.4 EURIMAGES.....	26
4 PŘÍPADOVÁ STUDIE	29
4.1 SMEČKA – JULIETTA SICHEL, TOMÁŠ POLENSKÝ.....	29
4.1.1 Profil producenta.....	29
4.1.2 Smečka.....	29
4.1.3 Navázání koprodukce.....	29
4.1.4 Motivace pro koprodukci.....	31
4.1.5 Shrnutí.....	31
4.2 NABARVENÉ PTÁČE – VÁCLAV MARHOUL.....	32
4.2.1 Profil producenta.....	32
4.2.2 Nabarvené ptáče.....	33
4.2.3 Způsob navázání koprodukce.....	33
4.2.4 Motivace pro koprodukci.....	35
4.2.5 Shrnutí.....	35
4.3 KOMPARACE.....	36
ZÁVĚR	38

5	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	40
6	SEZNAM POUŽITÝCH ONLINE ZDROJŮ	42
7	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	45
8	SEZNAM OBRÁZKŮ.....	46
9	SEZNAM TABULEK	47
10	SEZNAM PŘÍLOH	48

ÚVOD

Mezinárodní koprodukce přináší tvůrcům a výrobcům jak nezpochybnitelná pozitiva, tak negativní stránky spojené s náročností projektu. Já osobně výrobu filmu vnímám jako spletitou síť vztahů, práce, úsilí a sdílených idejí spousty lidí. Díky nim v ideálním rozložení dokážou tvůrci realizovat dílo, které diváka obohatí, a myšlenka díla tak bude přes něj žít dál. Potýkám se však častokrát se smutkem, že většina vyráběných českých audiovizuálních děl jsou vyráběná hlavně pro tužby diváka a ukazují mu to, co vidět chce. Samotná díla se mu rozšířit obzor vidění nepokouší a nemají ho ani ambici vyvést z komfortní zóny. Přijde mi, že bez dialogu s vyšší kulturou jako jedinci stagnujeme a v případě filmového vyprávění vidím budoucnost spojenou s příběhy, které v sobě nesou poselství doby a díky globalizaci jsou pak častokrát vhodnou součástí trendu mezinárodních koprodukcí.

Mezinárodní koprodukce je pro některé finančně či formálně náročné filmy logicky jedinou možností realizace. V případě, že tvůrci nechtějí příběh vyprávět pouze pomocí realizačních možností daných Českou republikou, je pro ně spolupráce s dalšími státy jediným východiskem. Hodnota spojená s rozšířením technických a vyjadřovacích prostředků při produkci děl mě pak přesvědčila blíže mezinárodní koprodukce zkoumat.

V této práci bych chtěla porovnat přístupy českých producentů, Julietty Sichel a Václava Marhoulů, při výrobě svých filmů. Zajímalo by mě, jak koprodukční trh využili a jak partnerství s mezinárodními koproducenty vzniklo.

1 TEORETICKÝ ÚVOD DO FILMOVÉ KOPRODUKCE

1.1 Teoretická východiska, výzkumná otázka

Filmová koprodukce, respektive kooperace mezi několika výrobci při výrobě audiovizuálního díla, je nevyhnutelnou součástí produkce celovečerních hraných kinematografických děl. Při výrobě audiovizuálního díla, které pro svůj příběh potřebuje větší výběr z vyjadřovacích prostředků, než mu nabízí Česká republika, anebo při variantě nutnosti rozšířeného financování pro realizaci díla v autorském pojetí tvůrců, je pro producenta využití mezinárodní koprodukce východiskem k dokončení projektu. S čím se ale producenti mířící na mezinárodní trh musí potýkat? A pomáhá jim Státní fond kinematografie navazovat koprodukční vztahy se zahraničními producenty, respektive vstupovat tak se svými projekty na mezinárodní trh?

V této práci nahlížím na problematiku mezinárodních koprodukcí z hlediska studentky posledního ročníku bakalářského studia oboru produkce na Univerzitě Tomáše Bati, která s výrobou podobných děl zatím nemá zkušenosti. Vycházím proto hlavně z informací ve veřejně přístupných publikacích a zkušeností profesionálů – producentů, kteří se na tomto poli pohybují již zcela přirozeně.

Mezinárodní koprodukce a s tím spjatá konkurenceschopnost českého filmu na evropském trhu je vyzdvihována v každé dlouhodobé strategii Státního fondu české kinematografie. Ten vyzdvihuje důležitost mezinárodního dialogu a snaží se postupnými legislativními změnami přispět k posílení pozice českého producenta na mezinárodním trhu¹.

I když jsou všechny legislativní změny snad ve všech oborech obsáhlé a vyčerpávající, díky kvalitnímu profesnímu základu ČR nás posouvají většinou alespoň částečně dál. Jako příklad nám může sloužit legislativní změna pro výzvy na výrobu českého kinematografického díla z roku 2016, kde u žádosti pro dotaci na výrobu kinematografického díla s minoritní účastí českého producenta v podmínkách již není zaimplementovaný předběžný koprodukční status, ale stačí, aby kinematografické dílo bylo pouze uznané jako český film².

¹ *Dlouhodobá koncepce 2017-2018*. Státní Fond kinematografie, 2016, https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/DK_A5_FIN_online_kor5_FIN.pdf, získáno 9.8.2020

² ŽÁKOVÁ, Eva a Martin Cikánek. *PROBLÉMOVÁ ANALÝZA KULTURNÍCH A KREATIVNÍCH PRŮMYSLŮ (KPP) V KONTEXTU SOUDRUŽNOSTI EU 2014+* [online]. Institut umění – Divadelní ústav,

Dalším příkladem legislativních změn, směřujících k posílení mezinárodního dialogu s českými producenty, může být České filmové centrum. To spadá od roku 2017 pod Státní fond kinematografie a touto změnou se mu upevnila pozice na českém filmovém trhu. Ovlivnilo to jak pohled na ně od odborné veřejnosti, zároveň i jejich financování a aktivity spojené s pořádáním filmových trhů a fór. Ty ve finále pomáhají přispět k networkingu mezi filmaři z celého světa a upevňují tak pozici českých producentů při diskuzi s mezinárodním prostředím.

Odborná literatura pak většinou mezinárodní koprodukcí zkoumá z právního, historického, systémového či manažerského pohledu. Leoš Bednář se ve svém textu o Filmové koprodukcí snaží právně definovat mezinárodní koprodukční vztah, poukazuje na nedostatek právních zdrojů, respektive dohod mezi vládami jednotlivých států a vysvětluje, proč má tento vztah podobu smlouvy o sdružení, definovanou občanským zákoníkem, a to v Hlavě šestnáct s názvem Smlouva o sdružení v § 829 až § 841³.

V diplomové práci Zorana Živkoviče z let 1983 si pak můžeme nastudovat mezinárodní koprodukční vztahy s jejich aspekty v politickém uspořádání ČSSR.⁴ Velmi přínosná analýza s názvem Studie vývoje českého hraného kinematografického díla, zadaná Státním fondem kinematografie, pak analyzuje převážně problematiku developmentu. Dotýká se samozřejmě i mezinárodní koprodukce, jelikož je to úzce spojené v několika liniích a poukazuje na chuť českých producentů k navázání a využití mezinárodních vztahů pro výrobu jejich filmu. Jejím závěrem je, že pouze projekty, vedené kvalitními artovými a komerčními producenty, mají ambice vyrábět audiovizuální díla spolu s mezinárodním koproducentem⁵.

Další knihy, kde čtenář může nahlédnout pod pokličku mezinárodních koprodukcí, jsou například *Film production management* od Bastiana Clevé⁶, či *Film production*

2012 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://prospero.divadlo.cz/e-publikace-ke-stazeni/probleмова-analyza-kulturnich-a-kreativnich-prumyslu-kpp-v-kontextu-soudruznosti-eu-2014/>

³ BEDNÁŘ, L. *Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, Studentská vědecká odborná činnost. 2011.

⁴ ŽIVKOVIČ, Zoran. *Problematika koprodukčních filmů*. Praha, 1983. Diplomová práce. FAMU.

⁵ SZCZEPANIK, Petr, Johana KOTIŠOVÁ, Jakub MACEK, Jan MOTAL a Eva PJAJČÍKOVÁ. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*[online: pdf]. V Praze: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 2018-01-17]. ISBN 9788026089117.

⁶ CLEVÉ, Bastian. *Film Production Management*. Third Edition. USA: Elsevier, 2006. ISBN 978-0-240-80695-2.

management 101 od autorky Deborah Patz⁷. V obou knihách autoři zužitkovávají své zkušenosti z výroby audiovizuálních projektů a nastiňují tak čtenáři celkový manažerský proces. V případě mezinárodních koprodukcí pak detailně popisují problematiku spojenou s několikastranným auditem, překlady, cost reporty, cash flow apod.

Absolventi FAMU na téma mezinárodních koprodukcí ve svých diplomových pracích taktéž přispěli. Nejvýraznější práce pro mě byly Filmový debut v mezinárodní koprodukci od Michala Kráčmera⁸ a diplomová práce Český producent a aspekty mezinárodních koprodukce a distribuce od Lubomíra Konečného. Michal Kráčmer ve svojí práci vede výzkum, jestli je mezinárodní koprodukce vhodná pro debutantské filmy. Lubomír Konečný⁹ se zase věnuje nezávislému producentovi v českém prostředí a poukazuje v závěru spíše na problematiku distribuce českých děl, než přístupu na mezinárodní trh.

Hlavní motivaci k zabývání se tematikou navazování mezinárodních koprodukčních vztahů jsem nakonec našla v člancích zabývající se festivaly. Festivaly a filmové trhy s nimi spojené jsou nazývány evropskou paralelou Hollywoodu, respektive paralelou vertikálně integrovaného studiovému systému. Financování evropských audiovizuálních děl se vždy podobalo financování nezávislých filmů vyráběných v Americe. Thomas Elsaesser ve své knize *European Cinema: Face to Face with Hollywood* poukazuje na podobnost filmových festivalů s tradiční americkou výrobou. Na festivalech lze totiž nalézt všechny tradiční části výroby – preprodukce, produkce, distribuce a její vyústění v samotné projekce, což je jeden z aspektů, čímž zdůvodňuje důležitost festivalů a trhů, a to jak z ekonomického, tak tvůrčího pohledu.¹⁰

Obdobný názor má i Dina Iordanova z University St. Andrews, která ve svém článku *The Film Festival as an Industry Node* pro *Media Industries Journal* poukazuje na změnu vnímání filmového festivalu. Ten se podle ní stává klíčovým hráčem už v rámci developmentu a financování audiovizuálních děl mířících na mezinárodní trh.¹¹

⁷ PATZ, Deborah. *Film Production Management 101*. Second Edition. 12400 Ventura Blvd. Studio City CA: Michael Wiese Productions, 2010. ISBN 9781-932907-77-3.

⁸ KRÁČMER, Michal. *Filmový debut v mezinárodní koprodukci*. Praha, 2019. Diplomová práce. FAMU.

⁹ KONEČNÝ, Lubomír. *Český producent a aspekty mezinárodní koprodukce a distribuce*. Praha, 2012. Magisterská práce. FAMU.

¹⁰ ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Ilustrované vydání. Amsterdam: Amsterdam University Press - Film Culture in Transition Series, 2005. ISBN 9053565949.

¹¹ IORDANOVA, Dina. *The Film Festival as an Industry Node*. *Media Industries Journal*. 2015, 1(3), 5. ISSN 2373-9037.

Hlavně tyto východiska mě donutila klást si otázku, do jaké míry je vznik koprodukční spolupráce náhodný a v jaké míře vzniká díky filmové infrastruktuře podporované státem.

Jelikož vnímám mezinárodní koprodukční filmy, ve kterých má český producent majoritní podíl na výrobě, jako díla, které se formálně mají možnost výrazně odlišit od hlavního kinematografického proudu a jsou zároveň z větší části tvořeny českými uměleckými profesemi, ve své práci se budu dále věnovat hlavně jim. Film *Smečka a Nabarvené ptáče*, které budu následně analyzovat, do této kategorie spadají. Jelikož mě zajímá způsob navázání koprodukčního vztahu, u kterého mezinárodní koprodukce začíná, chtěla bych v této práci zjistit, jak v případě těchto dvou filmů koprodukční spolupráce vznikla. Pomocí analytické části bych chtěla odpovědět na výzkumnou otázku, jestli je využívání filmové infrastruktury (trhy, fóra, festivaly) nutným předpokladem ke vstupu na mezinárodní trh. Zároveň chci poukázat na případech mnou zkoumaných filmů, jestli jejich vztah vzniknul systémově, či samovolně, nastínit motivaci producentů a zanalyzovat sdílené aspekty příběhu, které různé kultury spojily.

Za systémové navázání koprodukčního vztahu považuji spolupráci, která vznikla díky sebezprezentaci na filmových festivalech, koprodukčních fórech, workshopech, či jiných podobných seminářích

Za samovolné navázání vztahu pak považuji spolupráci, která začala na škole, v rámci Erasmu, díky kladným profesním referencím, pomocí PR, anebo např. kontaktováním společnosti přes internet.

1.1.1 Filmová koprodukce, koproducent

Pro potřeby této práce je na začátku nutné shrnout hlavní terminologii, která se v textu posléze bude opakovat. Vycházím částečně z citovaných literárních pramenů, anebo právních předpisů České republiky, týkající se audiovizí, což jsou Zákon č. 496/2012 Sb.¹², neboli Zákon o audiovizí a zákon č. 121/2000 Sb., neboli Autorský zákon¹³.

Filmová koprodukce je definována jako „jakákoliv forma finanční účasti nebo tvůrčí a nefinanční spolupráce mezi několika výrobci na daném projektu“¹⁴. Můžeme nalézt i

¹² Zákon č. 496/2012 Sb.: *Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí)*. In: . *Zákony pro lidi*, 2012, ročník 5, číslo 496.

¹³ Zákon č. 121/2000 Sb.: *Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)*. In: . *Zákony pro lidi*, 2000, ročník 21, číslo 121.

¹⁴ Koprodukce. In: *Barrandov Studios* [online]. Praha: Barrandov Studio [cit. 2018-01-16]. Dostupné z: <http://www.barrandov.cz/clanek/koprodukce/>

rozvinutější definice: „Filmová koprodukce je nejčastější formou tohoto druhu výroby, [...] kdy se na tvorbě finančně či technicky náročného filmu podílejí dva i více subjektů (nejčastěji států). Toto spojení má za účel rozšířit portfolio financování výroby filmu a také snazší zvládnutí případných technických a dalších obtíží.“¹⁵.

Subjekty nebo výrobci označujeme právě producenty, „fyzické nebo právnické osoby, které na vlastní účet zajistí proces výroby a uvádění filmu nebo audiovizuálního díla a které převezmou odpovědnost za jeho dokončení. Producent je držitelem vlastnického práva k filmu nebo audiovizuálnímu dílu“¹⁶. Výrobci jsou zodpovědní také za marketingovou strategii, PR strategii a obchodní strategii filmu.

Koproducenty pak můžeme definovat s pomocí Evropské úmluvy o filmové koprodukci, „termín koproducenti znamená kinematografické produkční společnosti nebo výrobci mající sídlo ve Smluvních stranách této Konvence a jsou vázáni koprodukční smlouvou“¹⁷. O mezinárodní koprodukci se pak hovoří ve chvíli, kdy jednotliví koproducenti mají sídlo v různých, na sobě nezávislých státech.

Koprodukční smlouva se pak tedy využívá pro právní vymezení spolupráce mezi jednotlivými producenty. Je nutné, aby byly definovány hlavně tyto body: „jasné vymezení účasti každého z koproducentů na financování projektu, spoluvlastnictví veškerých práv, rozdělení tržeb mezi koproducenty (výlučná práva na tržby na určitém území nebo práva společná), určení celkového rozpočtu, stanovení dolních či horních hranic pro výdaje na určité položky a definice situace, kdy dojde k překročení rozpočtu, odkazy na smlouvy, které se na příslušnou koprodukční spolupráci vztahují“.¹⁸

1.1.2 Majoritní vs. minoritní koproducent

Výši koproducentova vkladu, která je definovaná v koprodukční smlouvě, se definuje majoritní a minoritní koproducent (v případně vícestranné koprodukce několik minoritních koproducentů). Majoritní koproducent se pak nazývá delegovaným

¹⁵ Koprodukce (coproduction). In: *Arts Lexikon* [online]. Praha: VŠE Fakulta Podnikohospodářská, 2013 [cit. 2018-01-16]. Dostupné z: <http://www.artsllexikon.cz/index.php?title=Koprodukce>

¹⁶ KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

¹⁷ European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

¹⁸ SZCZEPANIK, Petr, Johana KOTIŠOVÁ, Jakub MACEK, Jan MOTAL a Eva PJAČÍKOVÁ. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online: pdf]. V Praze: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 2018-01-17]. ISBN 9788026089117.

producentem, ten vkládá do filmu největší finanční podíl, je obvyklé, že má i největší umělecký přínos a v případě sporných situací má rozhodující slovo. Minoritními koproducenty jsou pak označováni výrobci s menším koprodukčním podílem. V obvyklé praxi se používá pro výpočet podílu a následného zisku systém *pari passu*, což znamená, že koprodukční podíl se určuje podle výše vkladu, což v přímé úměře určí producentům i podíl na výnosech.

Evropská úmluva o filmové koprodukci určuje minimální a maximální podíly producentů pro schválení koprodukčního statusu. Ten je nezbytný v případě evropského fondu Eurimage. „V případě vícestrané koprodukce nesmí být minimální příspěvek nižší než 10 % a maximální příspěvek nesmí být vyšší než 70 % celkových produkčních nákladů na filmové dílo. Je-li minimální příspěvek nižší než 20 %, může příslušná smluvní strana přijmout opatření k omezení nebo zamezení přístupu k systému podpory národní produkce“¹⁹ Systém je hovorově nazýván jako „70/20/10“. V případě bilaterální koprodukce Úmluva definuje podíly tak, že „nesmí být minimální příspěvek nižší než 20 % a maximální příspěvek nesmí být vyšší než 80 % celkových nákladů na filmové dílo.“²⁰ („80/20“) Jelikož pro určité projekty nebylo možné tyto hranice splnit, Evropská unie pravidla výpočtu koprodukčních podílů mění a parlamentem prochází verze („90/5/5“, či „95/5“).

1.1.3 Geografické rozdělení

Právních vztahů mezi státy je spousta. Pro usnadnění potřeb této práce je třeba koprodukční spolupráci rozlišit i dle geografického rozdělení světa. Kategorie jsou tři – koprodukce vnitrostátní, mezinárodní v rámci EU, anebo mezinárodní mimo EU.

Koprodukce vnitrostátní je definovaná dle samotného názvu jako spolupráce mezi subjekty se sídlem ve stejném státě a je nezbytnou součástí výroby většiny českých audiovizuálních děl.

Při mezinárodní koprodukci v rámci EU musí mít smluvní strany sídlo v jedné ze zemí Evropské úmluvy o filmové koprodukci a evropskými fondy jsou podporovány s vidinou zlepšení spolupráce mezi státy Evropské unie. Příkladem je většina národní produkce České republiky.

¹⁹ European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

²⁰ European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

Při koprodukcí mimo EU musí mít minimálně jedna strana sídlo v zemi, která nepatří do zemí Evropské úmluvy o filmové koprodukcí. Tato varianta je následně limitovaná hlavně možnostmi čerpání financí z evropských fondů, jelikož většina z nich je podmíněná sídlem koproducentů v jednom ze států Evropské úmluvy o filmové koprodukcí. Český producent se při výrobě takovýchto děl pak ocitá obvykle v minoritní, anebo servisové pozici. Příkladem můžou být servisní projekty společností jako jsou např. Stillking Films, Sirena Films apod.

1.1.4 České audiovizuální dílo

Koprodukční vztah je formálně definovaný Hlavou šestnáctou s názvem Smlouva o sdružení v § 829 až § 841 občanského zákoníku. Podstatou koprodukce je pak sdružení několika osob, které se společně přičiní o dosažení určitého sjednaného účelu. Tím je v případě „koprodukčních sdružení“ pořízení audiovizuálního díla.²¹

České audiovizuální dílo je pak formálně definované již zmiňovaným Zákonem č. 496/2012 Sb. - Zákonem o audiovizí.²²

„1. Na jehož výrobě se výrobce nebo koproducent, který má místo podnikání, místo trvalého pobytu nebo sídlo na území České republiky, podílel v rozsahu alespoň 10 % financování celkových výrobních nákladů.

2. Na jehož výrobě se koproducent s místem podnikání, místem trvalého pobytu nebo sídlem na území České republiky podílel společně s koproducentem, který nemá místo podnikání, místo trvalého pobytu nebo sídlo na území České republiky, a toto audiovizuální dílo vyhovuje podmínkám Evropské úmluvy o filmové koprodukcí (dále jen „Úmluva“)5) nebo jiné mezinárodní smlouvy o filmové koprodukcí, kterou je Česká republika vázána (dále jen „mezinárodní smlouva o filmové koprodukcí“), bez ohledu na to, jak se na financování jeho výrobních nákladů podílel.“²³

²¹ BEDNÁŘ, L. *Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, Studentská vědecká odborná činnost. 2011.

²² Zákon č. 496/2012 Sb.: *Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí)*. In: . *Zákony pro lidi*, 2012, ročník 5, číslo 496.

²³ European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

2 NAVAZOVÁNÍ KOPRODUKČNÍCH VZTAHŮ

Výroba filmu zabere několik let a práce producentů uvedením samotného filmu zdaleka nekončí. Koproducenti na sebe při podpisu koprodukční smlouvy berou spoluodpovědnost za financování a vyúčtování filmu. Tohle riziko na pomyslných vahách zvažují všechny produkční strany. Níže shrnu hlavní předpoklady projektu k zaujmutí dalších stran, nejčastější motivace ke koprodukcí a příležitosti k navázání profesní spolupráce.

2.1 Předpoklad

Hlavním z předpokladů, které film udělají atraktivní pro mezinárodní trh, je kvalitní scénář.

„Vývoj je klíčovým faktorem kvality (komerčního a uměleckého úspěchu) a mezinárodní konkurenceschopnosti českých filmů“²⁴ Development samotný bychom mohli definovat pomocí slov producenta Jaromíra Kallisty jako „vývoj projektu (termín používaný v zahraničí)“, který „zahrnuje literární přípravu, průzkum, obvykle marketingovou studii o uplatnění filmu a možných výnosech a většinou startuje i přípravu propagace a reklamní kampaň“²⁵.

Zafinancování developmentu ovlivňuje jak kvalitu scénáře, tak financování výroby a s tím spjaté navazování koprodukčních vztahů. Producenti s finančními prostředky na development mají možnost navštěvovat festivaly, trhy a jiné události, které jsou sice zpoplatněné, ale pomáhají jim zafinancovat či rozvinout jejich projekt.²⁶

Zafinancování developmentu je v České republice obecně vnímaná podfinancovaná fáze výroby audiovizuálního díla, ovšem pro producenty mířící na mezinárodní trh je to ale stěžejní část práce. Hlavní cesty pro zafinancování developmentu jsou pro produkce dnes program MEDIA, Státní fond kinematografie a Filmová nadace.²⁷

²⁴ RYAN, Maureen. *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low-Budgets Independent Film Producing*. Studio City, CA 91604: Michael Wiese Productions, 2010.

²⁵ KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

²⁶ RYAN, Maureen. *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low-Budgets Independent Film Producing*. Studio City, CA 91604: Michael Wiese Productions, 2010.

²⁷ SZCZEPANIK, Petr, Johana KOTIŠOVÁ, Jakub MACEK, Jan MOTAL a Eva PJAČÍKOVÁ. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*[online: pdf]. V Praze: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 2018-01-17]. ISBN 9788026089117.a

Dalším z možných předpokladů úspěchu na mezinárodním trhu je kredit autora a producenta. To zvyšuje v očích případných koproducentů důvěryhodnost v projekt, a tedy i následný úspěch a zisk.

Předpoklady k atraktivnímu projektu, který má potenciál k úspěchu v mezinárodním filmovém prostředí, bych shrnula do těchto bodů.

- kvalitní scénář
- osvědčený autor
- důvěryhodný producent

2.2 Motivace

Motivací koproducentů k spolupráci při výrobě audiovizuálního díla může být několik. Pro usnadnění použiji definice Zorana Živkoviče²⁸ a Michala Kráčmera²⁹ z jejich diplomových prací. Ty jsou dle nich rozděleny do třech hlavních rovin.

1. Ekonomická motivace

Producenti navazují koprodukční vztah kvůli sjednocení či nabytí finančních a technických prostředků pro výrobu audiovizuálního díla.³⁰

To může obsahovat důvody výroby jako:

- větší výrobní prostředky
- nabídka s výhodnou cenou dodavatelů
- poptávku po kvalitním technickém zajištění
- finanční zisk z distribuce, či výroby
- zisk z ocenění
- nedostatek exteriérového motivu
- zvýšení kreditu ve filmovém průmyslu

2. Politicko-ideová motivace

Producenti navazují koprodukční vztah kvůli šíření „politické osvěty“, ideových přesvědčení, které v rámci audiovizuálního prostoru chtějí šířit k divákům.

To může obsahovat důvody výroby jako:

- propaganda x antipropaganda

²⁸ ŽIVKOVIČ, Zoran. *Problematika koprodukčních filmů*. Praha, 1983. Diplomová práce. FAMU.

²⁹ KRÁČMER, Michal. *Filmový debut v mezinárodní koprodukci*. Praha, 2019. Diplomová práce. FAMU.

³⁰ ŽIVKOVIČ, Zoran. *Problematika koprodukčních filmů*. Praha, 1983. Diplomová práce. FAMU.

- zájem o proniknutí na nový distribuční trh pomocí koprodukčního partnera
- edukace
- podpora společenského hnutí

3. Umělecká motivace

Producenti navazují koprodukční vztah kvůli sdílené vizi v autora, či projekt.

To může obsahovat důvody výroby jako:

- scénář, námět
- tvůrčí pracovníci
- forma vyprávění
- herecké obsazení³¹

Producenti při navazování koprodukcí musí brát v úvahu i nevýhody s tím spjaté. Mezi ně patří hlavně administrativní náročnost (několikanásobný audit, cashflow, cashreporty, koprodukční status), finanční náročnost (překlady režijních podkladů, právní překlady, finanční poradenství), zdlouhavý proces rozhodování apod.³²

Mezi nepřímé motivace producentů může patřit i podpora daných států a Evropské unie. Ta například skrze směrnici o audiovizuálních službách z roku 2010, která provozovatelům televizního vysílání doporučuje využití části programového času pro evropská díla: „Členské státy zajistí vždy, kdy je to možné, vhodnými prostředky, aby subjekty televizního vysílání vyhradily nejméně 10 % svého vysílacího času, s výjimkou času určeného pro zprávy, sportovní události, [...], nebo alternativně podle výběru členského státu nejméně 10 % svého programového rozpočtu pro evropská díla vytvořená výrobci nezávislymi na subjektech televizního vysílání [...]“³³

2.3 Systémové příležitosti

České filmové centrum, filmové festivaly a jiné nezávislé instituce pořádají semináře, popř. podobné akce, které mají za cíl pomoci tvůrcům s vývojem jejich projektu. Spousta

³¹ ŽIVKOVIĆ, Zoran. *Problematika koprodukčních filmů*. Praha, 1983. Diplomová práce. FAMU.

³² PATZ, Deborah. *Film Production Management 101*. Second Edition. 12400 Ventura Blvd. Studio City CA: Michael Wiese Productions, 2010. ISBN 9781-932907-77-3.

³³ SMĚRNICE EVROPSKÉHO PARLAMENTU A RADY: o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících poskytování audiovizuálních mediálních služeb (směrnice o audiovizuálních mediálních službách). In: . Belgium: EVROPSKÝ PARLAMENT A RADA EVROPSKÉ UNIE, ročník 2010, 2010/13/EU.

těchto fór, workshopů, trhů apod. udělují ceny, které následně pomáhají filmům v kredibilitě u festivalů, váženějších trhů, anebo dokonce i evropských a národních fondů.

Producentovi dávají jednak příležitost potkat se s dalšími profesionály z filmového prostředí a najít spolupráci, která bude pro jím produkováným filmem přínosem. Zároveň tyto příležitosti pomáhají látce a příběhu samotnému. Jako vedlejší efekt se pak tvůrci díky těmto akcím i lépe orientují v nejnovějších trendech a možnostech filmového oboru.

Příležitosti bych rozdělila dle druhů aktivit, a to na workshopy, pitching fóra a filmové trhy.

2.3.1 Workshopy

České filmové centrum (CFC) si je vědomé důležitosti podpory mezinárodní konkurenceschopnosti českých filmařů a svými programy se snaží o propojování národní kinematografie s mezinárodním filmovým prostředím. Nejznámějšími workshopy pro podporu filmů ve stádiu developmentu jsou program ScripTeast, anebo fóra pořádané pod záštitou Midpoint.

ScripTeast funguje dlouhodobě hlavně jako tréninkový program pro autory, kteří mají scénář téměř ve finální podobě a potřebovali by látce pomoc k mezinárodní konkurenceschopnosti. Vstup je doporučený celé kreativní trojici, do které se obvykle počítá scénárista, režisér a producent. Do programu jsou zároveň zapojeni profesionálové se zkušeností na poli mezinárodního filmu a s nezávislými koprodukčními spolupráci. ¹⁶ Zároveň velkou výhodou workshopu ScripTeast je doba trvání. Oproti obvyklým workshopům trvá v období 8 měsíců a autoři mají s profesionály neustálý kontakt. Díky tomuto formátu pak autoři mají čas scénáře do důsledků promýšlet a své myšlenky neustále diskutovat. ³⁴

Midpoint je založený hlavně pro rozvoj spolupráce mezi kreativní trojkou. Tato platforma ale nabízí i různé druhy scenáristických workshopů, přednášek a diskuzí, které systematicky pomáhají zvednout kvalitu audiovizuálních děl. Tréninkový program pro tvůrce celovečerního hraného filmu trvá dva různé týdny v průběhu jednoho roku. Hlavními tématy jsou development, financování a koprodukční příležitosti. ³⁵

³⁴ *ScriptTeast* [online]. Warsaw: Independent Film Foundation [cit. 2018-01-17]. Dostupné z: <http://scripteast.pl/>

³⁵ *Midpoint Feature Launch* [online]. V Praze: AMU [cit. 2018-01-17]. Dostupné z: <http://www.midpoint-center.eu/>

Všechny workshopy přináší projektu důvěryhodnost a kredibilitu, která je pro následné financování a plánování výroby podstatným aspektem.

2.3.2 Pitching fóra

České filmové centrum (CFC) mimo workshopy pořádá i události se zaměřením na networking mezi filmařskou komunitou, tedy na pitching projektů ve fázi developmentu. Tím upozorňují filmařský trh na výrazné filmy již v raném stádiu vzniku a pomáhají tak projektům dostat se do povědomí. Jedná se například o Pitch&Feedback, Czech Film Springboard, Panel Czech Docs a další.

Pitch&Feedback je prezentace projektů ve fázi developmentu, která vznikla ve spolupráci se Slovenským filmovým ústavem v rámci industry programu na MFF Karlovy Vary. Prezentuje se průměrně 7 českých a slovenských projektů, a to v angličtině v obvykle dlouhé formě 5 minut. Pětičlenná porota, která je složená z různě profesně profilovaných expertů (koprodukční trhy, vzdělávání, fondy, sales agenti, producenti) dostane po prezentaci 10 minut na zpětnou vazbu.³⁶

Czech Film Springboard je jediný koprodukční market v rámci České republiky a koná se jako součást industry programu na festivalu Finále Plzeň od roku 2016. V rámci něj vybrané projekty prezentují mezinárodním expertům své projekty ve fázi developmentu. Mimo tuto uzavřenou platformu se mohou všichni filmoví profesionálové zúčastnit neformálních i moderovaných akcí, které jsou konané pro zlepšení dialogu, sdílení zkušeností, vizí, či obecně vnímanému networkingu.³⁷

2.4 Filmové festivaly, trhy

Filmové festivaly a trhy přirozeně spojují filmové profesionály již řadu let a pomáhají lehce propojovat národní kinematografii s mezinárodním filmovým prostředím. V rámci industry programů při filmových festivalech se uskutečňuje nespočet přednášek, či moderovaných debat na témata filmové politiky, vývoje nových distribučních platform,

³⁶ Pitch & Feedback. *Czech film center* [online]. [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/podpora-projektu/drivejsi-projekty/pitch-feedback>

³⁷ Czech Film Springboard - Works In Progress. *Czech film center* [online]. [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/prezentace-projektu/ostatni-projekty/czech-film-springboard-works-in-progress>

propagačních kanálů, či jiných informačních studií a filmových trendů. Debata se rozvíjí ve všech oblastech produkce – vývoje, koprodukce, distribuce a samotného uvádění.³⁸

Ať již cílenou, či náhodnou diskuzí, mezi filmovými profesionály, filmové festivaly a trhy pomáhají utužovat profesní vztahy. To pak umožňuje setkání mezi potencionálními partnery, distributory, dramaturgy, sales agenty.³⁹

Největšími a obecně vnímanými nejdůležitějšími trhy jsou Marché du Film v Cannes, EFM „European Film Market“ v Berlíně, AFM „American Film Market“ v Santa Monice, PFM „Production Film Market“ v Londýně, Toronto IFF, Busan IFF, Hong Kong FilmArt, Screen Singapore, anebo Ventana Sur Market v Argentíně.

Marché du Film je největší filmovou událostí na světě. Navštěvuje ji 5 tis. filmových společností, přibližně 3,5 tis. producentů, 2,1 tis. distributorů a 1,3 tis. prodejců. Z České republiky na Marché du Film jezdí kolem 100 filmových profesionálů.⁴⁰ Registrace na „největší filmovou událost“ je podmíněna. Zkoumá se profesionalita, historie žádajícího a je dáвана velká důležitost na dodržování všech podmínek daných Marché du Film při registraci. Účastí na festivalu je producentům přislíbený přístup na všechny události, konference a workshopy. Zároveň jejich filmové reference dostanou všichni zbylí účastníci. V případě registrace do speciálních akcí konaných během Marché du Film, jako jsou například Producer's Network, DOC Corner, Shot Film Corner, či Producer's Workshop, je filmovým profesionálům zajištěna určitá pozornost a setkání s filmovými odborníky, kteří se řadí mezi nejlepší na světě.⁴¹

European Film Market v Berlíně se cíleně soustředí na jednotlivé projekty. Filmový trh trvá 4 dny a každý podzim na něj mohou přihlásit produkční entity z celého světa svůj celovečerní projekt. EFM následně vybere přibližně 12 projektů, na které se upře pozornost filmového světa, a každý z účastníků má možnost v rámci svého individuálního plánu potkat různé filmové profesionály. Ti si pro něj a jeho projekt vyčlení třicet minut času. EFM tak propojuje filmaře z celého světa a během čtyř dnů ovlivní vývoj evropské kinematografie

³⁸ ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Ilustrované vydání. Amsterdam: Amsterdam University Press - Film Culture in Transition Series, 2005. ISBN 9053565949.

³⁹ IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*. 2015, 1(3), 5. ISSN 2373-9037.

⁴⁰ *Cannes: MFF Cannes a filmový trh Marché du Film* [online]. V Praze: Czech Film Center [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <http://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/filmove-trhy/cannes>

⁴¹ *Cannes: MFF Cannes a filmový trh Marché du Film* [online]. V Praze: Czech Film Center [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <http://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/filmove-trhy/cannes>

dalších let. Podobně funguje i Production Finance Market v Londýně. Každoročně vybírají 24 projektů z celého světa a po dobu 3 dnů se jednotlivým tvůrcům věnují zmíněných třicet minut profesionálové z různých oborů a koutů světa. Oba filmové trhy napomáhají mezinárodnímu dialogu a v případě, že projekt je na podobný trh vybrán, jedná se o jistou záruku atraktivity.

Tyhle a další filmové trhy, které přímo ovlivňují filmaře s jejich projekty a festivaly se svou bohatou industry sekcí a jinými dodatečnými aktivitami, jsou důvodem, proč začínají být festivaly nazývané klíčovými hráči, kteří určují směr mezinárodní filmové debaty.⁴²

⁴² IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*. 2015, 1(3), 5. ISSN 2373-9037.

3 ZAFINANCOVÁNÍ AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA

Všechny strany koprodukce do společného financování přinášejí peníze z národních fondů, od provozovatelů televizního vysílání, z předprodeje práv z distribuce nebo soukromého sektoru. Dopisy o zájmu, či předdomluvené částečné zafinancování zajišťuje projektu určitou důvěryhodnost, což je pro producenta výhodná pozice při navazování koprodukční spolupráce.

Celovečerní hraný film je obvykle spojený s vysokými výrobními náklady. Průměrný český film dosáhne nákladů až ve výši 30 milionů. Je jasné, že průměrný český producent nemůže zafinancovat film v plné výši z vlastních zdrojů a musí využít jak zdrojů veřejných, tak koprodukcí. Ministerstvo kultury ve své koncepci podpory a rozvoje české kinematografie problematiku popisuje: „Veškeré evropské filmy se vyrábějí spojením veřejných a soukromých peněz; ve skutečnosti by v Evropě bez podpory veřejného sektoru nebylo možné vyrábět nezávislé filmy. Nezávislá anglická společnost O-SPI odhaduje, že typický rozpočet evropského filmu se skládá přibližně ze 60 % z veřejných zdrojů a zbytek finančních prostředků pochází ze zdrojů soukromých, jako je předprodej, dofinancování bankou nebo koprodukce formou vložení filmových služeb a zařízení.“⁴³

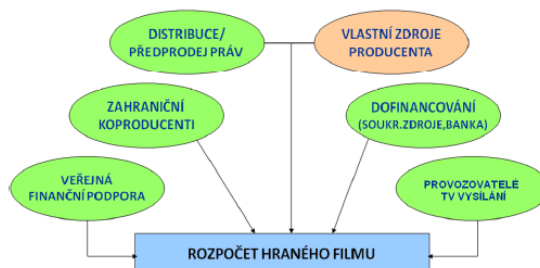


Schéma financování audiovizuálního díla⁴⁴

Zdroje financování se dělí do soukromého a veřejného sektoru. Do soukromých zdrojů patří:

- podnikové investice
- předprodej distribučních práv
- vklad koproducentů

⁴³ MKČR. 2013. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie českého filmového průmyslu 2011-2016*. [online]. [Citováno 27.8.2014.] Dostupné z WWW: <http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>

⁴⁴ MKČR. 2013. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie českého filmového průmyslu 2011-2016*. [online]. [Citováno 27.8.2014.] Dostupné z WWW: <http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>

- podpora od soukromých televizí
- sponzoring
- crowdfunding
- product placement
- merchandising

Do veřejných zdrojů pak patří:

- dotace
- půjčky
- daňové úlevy
- příjmy z filmových komisí
- televize veřejné služby⁴⁵

Nejen dle Studie Státního fondu kinematografie čeští producenti využívají k zafinancování filmu nejvíce „Státního fondu kinematografie (největšími příjemci jsou producenti artových projektů), České televize (těsnější vazby na ČT mají firmy, které kromě filmů vyvíjejí i seriály) a soukromých televizí (jejich nejsilnějšími partnery jsou producenti komerčních projektů).“⁴⁶ Od těchto partnerů může projekt dostat zásadní podporu pro vznik a zrod takového vztahu se tím pádem stává pro producenty stěžejním.

Pro dofinancování filmu pak hledá producent partnery ze soukromého odvětví a zároveň i on sám obvykle do filmu přispěje finanční částkou. Jeho vlastní vklad nejde standardizovat a podle projektu i producenta se může lišit.

Za hlavní koprodukcce se soukromým sektorem v rámci České republiky lze považovat dohody se soukromými televizními stanicemi a distributory (předprodej práv).

3.1 Koprodukcce s provozovateli televizního vysílání

Česká televize v roce 2006 nastavila jasnější pravidla pro výběr filmových projektů a určila Filmové centrum správním orgánem pro posuzování a zpracovávání žádostí o filmovou koprodukcce. Dle generálního ředitele Petra Dvořáka hlavním cílem je, aby „aktivně

⁴⁵ KONEČNÝ, Lubomír. *Český producent a aspekty mezinárodní koprodukcce a distribuce*. Praha, 2012. Magisterská práce. FAMU.

⁴⁶ SZCZEPANIK, Petr, Johana KOTIŠOVÁ, Jakub MACEK, Jan MOTAL a Eva PJAČÍKOVÁ. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*[online: pdf]. V Praze: Státní fond kinematografie, 2015 [cit. 2018-01-17]. ISBN 9788026089117.

zasahovala do dramaturgie českých filmů, aby byla u jejich vzniku už od začátku, aby dokázala hledat náměty⁴⁷.

Filmové centrum se rozhoduje na základě programového, výrobního, obchodního a ekonomického hlediska filmu. Projektům může být poskytnuta dramaturgická, finanční a věcná součinnost nebo i PR podpora. Finanční a věcná podpora může vzniknout jen na základě koprodukční smlouvy, kdy ČT pokaždé navrhuje její znění.

V současné době v ČT působí 16 kreativních producentů. Každý z nich představuje tvůrčí producentskou skupinu a zastupuje následující témata⁴⁸:

- hraná tvorba
- hraná, zábavná a dětská tvorba v televizním studiu Brno
- náboženská tvorba
- dětská tvorba
- solitérní dramatická tvorba
- aktuální publicistika
- dokument a nové formáty v televizním studiu Brno
- zábavná tvorba a lifestyle
- vzdělávací tvorba a nové formáty
- multižánrová tvorba v televizním studiu Ostrava
- publicistika a dokumentární tvorba v televizním studiu Ostrava
- zábavná tvorba
- hraná a zábavná tvorba
- společenská publicistika a dokumentaristika
- divadelní tvorba

⁴⁷ ŠUMOVÁ, Lenka. ČT založila filmové centrum s Baldýnským v čele a chce být koproducentem nových scénářů. *Český rozhlas* [online]. 2012[cit. 2015-05-25]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/_zprava/1082875

48

Tvůrčí producentské skupiny. *Ceskatelevize.cz* [online]. Česká Televize, 2020 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/lide/vyvoj-poradu-a-programovych-formatu/tvurci-producentske-skupiny/>

- seriály a cyklické dramatiky

Komerční televize, stejně jako veřejnoprávní, koprodukuje české celovečerní hrané filmy. Jedná se o nejvýraznější partnerství ze soukromého sektoru. Preferují komerční projekty s diváckým potenciálem, které se hodí do jejich programové skladby. Spolupráce pak funguje na principu vyčíslení hodnoty poskytované licence na kinematografické dílo. Podpora bývá jak na bázi finančního, tak i věcného plnění.⁴⁹

3.2 Státní fond kinematografie

Státní fond kinematografie funguje od roku 2012, kdy díky schválení nového zákona o audiovizí zánikl jako státní subjekt a stal se právnickou osobou.⁵⁰ Pro českou kinematografii byl důležitým zdrojem financování již od roku 1992 a je jeden z hlavních zdrojů i dnes. Zároveň pomáhá producentů i nepřímo, projekt díky fondu získává silnější pozici při dalších vyjednáváních.⁵¹

Z krátkodobé koncepce fondu můžeme vyčíst výše alokací pro jednotlivé výzvy a typy podporovaných audiovizuálních děl. V roce 2020 Fond rozdělí 445.500.000 Kč takto:

1. Vývoj českého kinematografického díla, 64.000.000 Kč
2. Výroba českého kinematografického díla, 243.000.000 Kč
3. Distribuce kinematografického díla, 20.000.000 Kč
4. Projekt v oblasti technického rozvoje a modernizace kinematografie, 0 Kč
5. Propagace českého kinematografického díla, 68.500.000 Kč
6. Publikační činnost v oblasti kinematografie a v oblasti filmové vědy, 4.000.000 Kč
7. Zachování a zpřístupňování národního filmového dědictví, 0 Kč
8. Vzdělávání a výchova v oblasti kinematografie, 7.000.000 Kč
9. Filmový festival a přehlídka v oblasti kinematografie, 27.000.000 Kč
10. Ochrana práv ke kinematografickým dílům a jejich záznamům, 0 Kč⁵²

⁴⁹ KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

⁵⁰ Zákon č. 496/2012 Sb.: Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí). In: . *Zákony pro lidi*, 2012, ročník 5, číslo 496.

⁵¹ KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

⁵² *Krátkodobá koncepce 2020* [online]. In: . Státní fond kinematografie, 2020, červenec 2020, s. 3 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/2020/2020%2007/KK2020_akt_ualizace_CERVENEC.pdf

V dlouhodobé koncepci Fondu, která přišla v platnost roku 2017, najdeme veškeré důležité cíle, které si do roku 2022 Fond vytyčuje a které zároveň plánuje plnit. S ohledem na financování mezinárodních filmů Fond podporuje minoritní koprodukce, „neboť zvyšují konkurenceschopnost české kinematografie v mezinárodním měřítku. Jsou důležité pro přenos znalostí a dovedností, představují potenciální zdroj dalších financí pro české filmy a jsou také prostředkem k budování recipročních vztahů se zahraničními fondy. Podpora národního fondu je pro koprodukční projekt zcela zásadní i z hlediska získání mezinárodního fondu Eurimage. Fond vidí potenciál především v těch koprodukcích, které rozvíjejí nejen filmový servis, ale rovněž autorský vstup českých tvůrců.“⁵³

3.2.1 Výroba českého kinematografického díla

Státní fond kinematografie vyhláší výzvy na podporu výroby celovečerního hraného filmu s majoritní českou finanční účastí na celkových výrobních nákladech průměrně dvakrát ročně a v roce 2020 v nich rozdělí až 128.000.000Kč. Jedná se o největší alokaci ze všech vyhlášených výzev a určená pro činnosti zahrnující přípravné práce, natáčení, dokončovací práce, a to zvukové, obrazové, trikové i jiné.⁵⁴

Projekty mohou být podpořeny v maximální výši 40.000.000Kč a v případě kulturně náročného kinematografického díla až 90 % z celkového rozpočtu. U každé výzvy je přiložena specifikace dotačního okruhu, lhůta pro podání žádosti, časový harmonogram, kritéria Rady pro hodnocení žádostí o podporu a vymezení objemu finančních prostředků.

Podle ředitelky Fondu Heleny Bezděk Frankové je strategií podporovat spíše méně projektů větším objemem financí, jak dokazuje rozhovor s ní, ve kterém říká: „Vedly se dlouhé debaty o tom, kolika projektům a kolik peněz se má dávat. Vyplynulo, že když dostane každý nebo skoro každý 600.000Kč, není to k ničemu. Je lepší dát těm filmům, které jsou opravdu připravené do výroby, jsou kvalitní a mají potenciál, hodně peněz – většinou třicet procent rozpočtu – než všechny podfinancovat.“⁵⁵

⁵³ *Dlouhodobá koncepce 2017-2018*. Státní Fond kinematografie, 2016, https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/DK_A5_FIN_online_kor5_FIN.pdf, získáno 9.8.2020

⁵⁴ *Krátkodobá koncepce 2020* [online]. In: . Státní fond kinematografie, 2020, červenec 2020, s. 3 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/2020/2020%2007/KK2020_aktualizace_CERVENEC.pdf

⁵⁵ MIŠKOVÁ, Věra. Helena Bezděk Franková: Česká kinematografie je na krásném bodu nula. *Novinky* [online]. V Praze: BORGIS, 24. června 2017 [cit. 2018-01-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/441679-helena-bezdek-frankova-ceska-kinematografie-je-na-krasnem-bodu-nula.html>

Výrazné, popř. finančně náročné hrané celovečerní filmy se neobejdou bez stěžejních koprodukcí v rámci České republiky. Státní fond kinematografie je jedním z nich a přibližně v polovině případů producenti potřebují kromě něj i zahraniční podporu. Tento fakt dokládám tabulkou ze zdrojů archivu výzev na výrobu celovečerního hraného filmu Státního fondu kinematografie.

Tabulka 1 Procentuální vyjádření mezinárodních projektů z uzavřených výzev SFK⁵⁶

Číslo výzvy	Podpořených	Dokončených	Mezinárodních	%
2015_2_1_2	6	5	3	60 %
2015_2_7_20	8	7	5	71 %
2016_2_1_2	6	5	3	60 %
2016_2_8_24	6	6	4	67 %
2017_2_1_2	8	7	3	43 %
2017_2_8_22	8	7	3	43 %
			průměr	57 %

Kvůli obvyklé dlouhotrvající přípravě filmů se zaměřuji pouze na léta 2015-2017, v letech pozdějších je většina podpořených filmů stále ve výrobě, což je důvod, proč by tato data nebyla pro účely této práce relevantní.

3.2.2 Filmové pobídky

Filmové pobídky pomáhají jak českým, tak zahraničním producentům dofinancovat dílo. Tento systém funguje v České republice od roku 2010 jako reakce na odliv zahraniční produkce. Pobídky zvyšují zaměstnanost českých filmařů a mají zároveň i pozitivní vliv na celkovou ekonomiku státu. Pro producenta mají důležitý přínos při profesionalizaci štábu. Filmaři přinášejí do české tvorby důležité zkušenosti, které získali při spolupráci na výrobě zahraničních filmů.⁵⁷

Pobídky mohou podpořit projekt až do výše 20 % z uznatelných nákladů. Jsou vypláceny zpětně na základě auditu o vynaložených prostředcích.

Hlavní podmínky pro tuto podporu jsou:

1. výroba musí probíhat na území ČR

⁵⁶ ARCHIV - UZAVŘENÉ VÝZVY. *Státní fond kinematografie* [online]. Státní fond kinematografie [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy.html>

⁵⁷ BORO VAN, A. Studie o ekonomickém přínosu kinematografického průmyslu/ tak trochu zbytečná čísla?. *Cinepur*, 2006, roč. 14, č. 47, s. 18.

2. celková výše uznatelných nákladů musí být vyšší než 15.000.000Kč
3. žádost musí podat osoba, která je daňovým rezidentem ČR

Detailní postup a podmínky pro žádost a celkový proces jsou upravovány zákonem o audiovizí.⁵⁸

3.2.3 Evropská úmluva o filmové koprodukci

Evropská úmluva o filmové koprodukci byla Českou republikou podepsána v roce 1997 a zastřešuje podmínky států pro udělení koprodukčního statusu. Ten je nutnou součástí podpory fondu Eurimage a může být taktéž součástí podmínek zahraničních národních fondů.

Pro dosažení vize jednoty a filmové evropské identity Evropská úmluva definuje evropské dílo, výši koprodukčních podílů jednotlivých stran, míru technického a uměleckého přínosu jednotlivých stran, čistě finanční koprodukci a celkově právně vymezuje koprodukční vztah. Úmluva tak pomáhá producentům při samotné výrobě a specifikuje povinnost všech stran k usnadnění vstupu, pobytu, dovozu a vývozu nezbytně potřebného k výrobě a distribuci díla ve státu koproducenta.

“Evropská filmová díla vzniklá jako vícestranné koprodukce a spadající do rámce této Úmluvy mají právo na příspěvky, které se národním filmům poskytují podle zákonných a prováděcích předpisů platných v každé ze smluvních stran této Úmluvy, která se podílí na takové koprodukci.”⁵⁹ Regule jednotlivých států pak rozhodují jak o finálních podmínkách národních fondů, tak o udělení koprodukčního statusu.

Žádost o udělení koprodukčního statusu musí být doručen správnímu orgánu, v případě České republiky Státnímu fondu kinematografie, dva měsíce před začátkem natáčení. Součástí jsou kopie autorských smluv, koprodukční smlouvy, scénáře, seznam technické a umělecké účasti každé ze stran, rozpočet a harmonogram realizace. Po dokončení díla musí všechny strany doručit Fondu zprávu auditora, která obsahuje podíl české strany na výrobě, hotové dílo a titulkovou listinu. V případě, že se v podkladech najde jakákoliv nesrovnalost, správní orgán koprodukční status potvrdí.⁶⁰

⁵⁸ Zákon č. 496/2012 Sb.: Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí). In: . Zákony pro lidi, 2012, ročník 5, číslo 496.

⁵⁹ European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

⁶⁰ FORMULÁŘE PODPORA KINEMATOGRAFIE. *Státní fond kinematografie* [online]. Státní fond kinematografie [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/o-fondu/formulare>

3.3 Financování filmu soukromým sektorem

Financování filmu ze soukromého sektoru sebou pro podnikatele nese výrazné ekonomické riziko, což je jedním z důvodů, proč se nejedná o stěžejní partnerství producentů. Investor není vlastníkem práv, má tedy omezené rozhodování o finální podobě díla a samotná spolupráce probíhá pomocí podílů na výnosech. Díky tomuto ekonomickému riziku tato forma financování není nejčastěji používána.⁶¹

Producent pro dofinancování může firmám nabídnout možnost propagace produktu za finanční nebo materiální podporu. V České republice pravidelně sponzoruje filmy například firma Innogy (dříve RWE). Každý rok podpoří kolem 4 celovečerních hraných filmů a investuje do nich v jednom roce více jak 100.000.000Kč. Tato částka je ale určená jak hranému filmu, tak dokumentům, literární přípravě a filmovým festivalům.⁶²

3.4 Eurimages

Fond Eurimages funguje od roku 1989 a sdružuje 38 států včetně Kanady.⁶³ Cílem fondu je kulturní podpora evropské společnosti a ekonomická podpora v podobě investic do filmového odvětví. Ročně rozděljuje 25 mil. EUR do podpory filmové koprodukce, distribuce a kin. Žadatelé z ČR mohou žádat pouze o podporu filmové koprodukce, o podporu kin a distribuce musí využít programů v rámci Kreativní Evropy – MEDIA.⁶⁴

Každý přihlašovaný projekt musí být v souladu s legislativou příslušných zemí a Evropskou úmluvou o filmové koprodukci. Bez dodání potvrzení o udělení předběžného koprodukčního statusu, který zajišťuje právě Evropská úmluva o filmové koprodukci (a to i v případě zájmu fondu o podpoření projektu), nedojde ze strany Eurimages k podpisu smlouvy.⁶⁵

⁶¹ KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

⁶² *Innogy - energie českého filmu* [online]. Praha: Innogy [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.innogy.cz/karta/film/>

⁶³ *Eurimages* [online]. Praha: Ministerstvo kultury [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>

⁶⁴ *Eurimages* [online]. Praha: Ministerstvo kultury [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html>

⁶⁵ *Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům* [online]. Ministerstvo kultury, 2020, , 2-8 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/01-pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-filmum-1576.pdf

Žádost zpracovávají všechny smluvní strany a kdokoliv z nich ji může podat za těchto podmínek:

- žadající musí být osoby, které jsou nezávislé na veřejných i soukromých vysílacích organizacích a telekomunikačních společnostech
- v každé ze zemí musí být povrženo nejméně 50 % finančních prostředků, a to oficiálními prohlášeními či základními dohodami
- výše samotné podpory nemůže přesáhnout 17 % z celkových výrobních nákladů a zároveň nemůže přesáhnout 17.800.000Kč.
- smlouva je podmíněná i dodáním veškerých koprodukčních smluv, nejaktuálnějšího plánu financování, potvrzení o udělení předběžného koprodukčního statusu, všech smluv spjatých s financováním projektu apod.

66

Rada posléze vybírá dle svých kritérií, kterými jsou hlavně cíle fondu a umělecká a produkční hodnota. Umělecká hodnota je zkoumána na základě kvality scénáře, úrovně celkového zpracování látky a přístupu tvůrců. Produkční hodnota není hodnocena tolika body, ale odráží samotnou spolupráci, potenciál díla, spolehlivost produkce a plán financování. V případě, že fond žádost stáhne, producenti mohou svůj projekt přihlásit maximálně třikrát. Pokud fond žádost přímo zamítne, nelze jej přihlásit znovu.⁶⁷

Podpora je pak vyplácená formou bezúročných půjček, které zastávají úlohu záloh na budoucí tržby a jsou svázané procentuelně s každým z koproducentů. Vyplácí se ve třech splátkách. První část (60%) je vyplacena, jakmile je zahájeno vlastní natáčení. Druhá část (20%) je vyplacena, jakmile je film téměř dokončený a pracuje se na realizaci distribučního plánu. Poslední třetí část (20%) je vyplacena ve chvíli, kdy fond obdrží výkaz o celkových konečných nákladech na výrobu díla s udanými výdaji každého z producentů, kterým bude vzápětí potvrzený i definitivní koprodukční status, a v poslední řadě bude film uvolněný do distribuce. Splácení podpory začíná prvním eurem čisté tržby a to v podílu podpory

⁶⁶ *Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům* [online]. Ministerstvo kultury, 2020, , 6 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/01-pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-filmum-1576.pdf

⁶⁷ *Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům* [online]. Ministerstvo kultury, 2020, , 1-3 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/01-pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-filmum-1576.pdf

Eurimage na celkových nákladech filmu (*pari passu*). Od prvního distribučního užití díla, pak musí koproducenti ročně poskytovat fondu výkazy o tržbách.⁶⁸

Dle již zmiňovaných zdrojů z archivu výzev na výrobu celovečerního hraného filmu Státního fondu kinematografie je patrné, že přibližně polovina filmů využije zahraniční podporu. Na finanční podporu fondu Eurimage nedosáhnou všichni, což dokládám opět tabulkou ze zdrojů archivu výzev na výrobu celovečerního hraného filmu ze Státního fondu kinematografie.

Tabulka 2 Procentuální vyjádření mezinárodních projektů podpořených fondem Eurimage z uzavřených výzev SFK⁶⁹

Číslo výzvy	% Mezinárodních	Eurimage
2015_2_1_2	60 %, tzn. 3 filmy	0
2015_2_7_20	71 %, tzn. 5 filmů	1
2016_2_1_2	60 %, tzn. 3 filmy	0
2016_2_8_24	67 %, tzn. 4 filmy	2
2017_2_1_2	43 %, tzn. 3 filmy	1
2017_2_8_22	43 %, tzn. 3 filmy	1

Kvůli nepravidelnosti podpory Eurimage v jednotlivých letech usuzují, že podpora daných filmů byla založená na individuálních kvalitách projektů.

⁶⁸ *Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům* [online]. Ministerstvo kultury, 2020, , 8 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/01-pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-filmum-1576.pdf

⁶⁹ ARCHIV - UZAVŘENÉ VÝZVY. *Státní fond kinematografie* [online]. Státní fond kinematografie [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy.html>

4 PŘÍPADOVÁ STUDIE

4.1 Smečka – Julietta Sichel, Tomáš Polenský

4.1.1 Profil producenta

Producentka Julietta Sichel založila vlastní produkční společnost 8Heads Productions teprve před 10 lety. Vyprodukovala film Smečka a pokračuje v produkci dalších autorských projektů. Předtím působila několik let jako programová ředitelka filmového festivalu Karlovy Vary a mimo to zasedala v mnoha mezinárodních porotách filmových festivalů, jako jsou např. Brisbane, Plzeň, Oslo, Talin, Trondheim, Sundance.

PhDr. Julietta Sichel má za sebou taktéž silný teoretický a vědecký základ. Na Univerzitě v rakouském Salcburku má vystudovanou němčinu a anglo-americkou literaturu. V Praze pak pokračovala ve studiu filmové vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

4.1.2 Smečka

Film Smečka vypráví příběh Davida, mladého talentovaného hokejisty, který se i přes svůj handicap cukrovky nenechá odradit a jde si tvrdě za svou vidinou sportovního úspěchu. Nový hokejový tým, Vlci, ho nevítají s pochopením. Místo něj ho čeká rivalita a soupeření, které ve finále přerostou do zesměšňování a šikany.

“Téma pokrouceného světa, ve kterém platí zákon smečky, je jak současné téma, tak lehce přístupné mezinárodnímu publiku. Šikana se děje po celém světě.” shrnuje tematiku režisér Tomáš Polanský.⁷⁰

4.1.3 Navázání koprodukce

Julietta Sichel s Tomášem Polanským spolu vyvíjeli hned několik scénářů. Látka Smečky ze všech projektů kvalitativně vyšla do popředí. Určitou roli ve výběru tohoto filmu pro pokračování v developmentu hrálo, jak potvrzení potenciálu ze strany filmařské komunity, se kterou ideu filmu diskutovali, tak kladné odezvy ze strany Státního fondu kinematografie. Ten spolu s fondem MEDIA vývoj filmu finančně podpořily. Dostatek prostředků tak dovolil Juliettě s Tomášem navštěvovat koprodukční fora, filmové trhy a v rámci nich se pohybovat v uzavřené filmařské komunitě, navazovat nové přátelství, hledat

⁷⁰ The Pack. *8heads productions* [online]. 8heads productions, 2020 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <http://www.8heads.com/films-and-projects/pack/>

případné partnery pro zrovna vznikající film a vyvíjet celkovou myšlenku okolo filmu. Už od samotného začátku tvůrci věděli, že chtějí vyrábět mezinárodní film, čímž se samotné zafinancování developmentu stalo jedním z rozhodujících aspektů výroby.

S filmem Smečka Julietta s Tomášem navštívili festival v Busanu, kde byli dokonce vybráni jako jediný český projekt. Dále navštívili Riga IFF forum, anebo například Czech Spring Board. Tím, že si v rámci developmentu předtočili scénu, ukázkou, reflektující budoucí atmosféru filmu, měli možnost projekt prezentovat obsáhleji a dostávat zpětné reakce, které pro ně měly zásadnější význam.

Zájemců o spolupráci měli po Busan film festivalu několik, ve finále se ale nejvhodnější koproducent stal z několikaletého přítele Julietty Sichel, Guntis Trekteris. Ten ve stejné době připravoval historický film *City in the river* a i přes tématické rozdílnosti filmů se jejich reciproční kooperace zdála jak z jejich, tak z pohledu fondů atraktivní, a ve finále tedy i reálná.

I když koprodukčního partnera pro výrobu filmu Smečka Julietta Sichel nepotkala na platformách podporujících mezinárodní spolupráci, benefity filmových trhů a fór, kterých se s filmem zúčastnili, plně vytěžili. Jako příklad nám může posloužit Busan film festival v Koreji, díky kterému byla Smečka propagována v časopisu *Variety*. To zapůsobilo na sales agenturu LevelK, se kterou byla Julietta po dobu development v kontaktu a při finalizaci scénáře podepsali smlouvu o spolupráci. To v případě debutového filmu jde určitě v obecnosti vnímat jako velký úspěch.

Národní fond Lotyšska jako první reagoval na spolupráci pozitivně a finančně podpořil film Smečka. To jistě následně ovlivnilo i Státní fond kinematografie k větší motivaci projekt finančně podpořit. Není obvyklé, že fond koprodukční země podpoří film ještě před fondem státu majoritního koproducenta. Lotyšskému fondu každopádně stačilo potvrzení zájmu Fondu, skrze podporu na vývoj samotného projektu. Při očekávané podpoře českého fondu pak koproducenti finálně potvrdili koprodukční vztah.

V případě opětované minoritní koprodukce filmu *City in the River* byl projekt Státním fondem kinematografie hodnocen velmi pozitivně a byla mu udělena plná výše požadované podpory. Potvrzení grantu pro minoritní koprodukce přišlo dříve než rozhodnutí o podpoře filmu Smečka, ve kterém měla Julietta Sichel majoritní podíl na výrobě. Tento fakt spolu s potvrzenou podporou národního fondu Lotyšska byly spolu s tvůrčí stránkou projektu jistě velmi pozitivně hodnocenými aspekty projektu, tudíž potvrzení finanční podpory od Státního fondu kinematografie muselo být pro všechny strany očekávatelné.

4.1.4 Motivace pro koprodukcí

Ekonomická motivace

Reciproční partnerství ekonomicky prospělo oběma projektům. Mezinárodní dialog je vyzdvihován v rámci celé Evropy a tato již zmiňovaná reciprocita byla určitě důležitým argumentem schválené podpory Lotyšského i Českého fondu.

Politicko-ideová motivace

City in the river, romantický film na pozadí historických událostí v Lotyšsku, vypráví příběh všedních dní, ve kterém se na pozadí se střídají komunistické a nacistické mocnosti. Film vypráví o lásce a o bizarních událostech způsobené ideovým přesvědčením. Smečka pak poukazuje na sílu jednotlivce, se kterou každý dokáže jít až za hranu svých sil. Lidské vztahy a vztahy v rámci smečky vykresluje občas krutě, ale stále s vidinou lepších zítřků. Mladým divákům se pak dle mého snaží říct, že slunce za obzory i přesto existuje. Oba filmy vypráví příběh, se kterým se dokážou ztotožnit diváci po celém světě. Mohou vnímat historickou absurditu, mocenské tlaky, ale také sociální vztahy v rámci dospívání. Politicko-ideový důvod jistě nebyl hlavním pojítkem této koprodukce, jistá mezinárodnost témat byla ale jistě jedním z důvodů, proč se to producentům povedlo realizovat.

Umělecká motivace

Oba producenti ke koprodukcí nepřístupují pouze ve formě finanční pomoci, ale tvůrčí spoluúčast je jedním z podmínek jejich vztahu. Koprodukce nevznikla přímo kvůli uměleckým důvodům ve smyslu sdílené vize ve scénář a autora, oba producenti ale tvůrčím způsobem zasáhli do koprodukovaného filmu.

4.1.5 Shrnutí

Na první pohled se zdá, že koprodukční vztah Ego Media s 8Head production vzniknul samovolně díky protěžovanosti mezinárodního dialogu státními filmovými fondy. Myslím, že je třeba se ale ohlédnout ke zkušenostem producentky Julietty Sichel. Ta se 15 let pohybovala na profesionální úrovni v programovém oddělení mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary a z toho 10 let byla dokonce jeho programovou ředitelkou. Za tak dlouhou dobu byla jednak součástí vývoje největšího filmového festivalu v České republice, zároveň měla možnosti, což dokazuje její praxe, načerpat zkušenosti a trendy od nejúspěšnějších filmařů této dekády na poli východní kinematografie. Kontakty, trendy a zkušenosti měla možnost získat díky největšímu "filmovému uzlu" v České republice. Nesnižuje to samozřejmě její vědomosti a následně získané zkušenosti, podstata samovolného navázání koprodukčního vztahu s Ego Media ale začala díky největšímu

filmovému festivalu, což je jistě součástí systému - filmové infrastruktury. Jenom díky tomu bych pak vznik koprodukčního vztahu mezi těmito produkcemi označila za systémový.

Příběh Smečky a recipročního filmu *City in the river* nesdílí co se týče samotného příběhu s koprodukční zemí kulturní aspekty. Ve filmech se druhá národnost neobjevuje, není propagována jak jejich kultura, tak ani exteriéry země či jazyk. Tento fakt atraktivitu u fondů svým způsobem komplikuje, zároveň je ale benefit reciprocity pro ně dostačující.

Motivace ke koprodukcí byla jistě převážně ekonomického charakteru. To zároveň ale přineslo štábu i tvůrcům nespočet nových přístupů a obě produkční skupiny si ze spolupráce odnesly jistě více než jen finanční prostředky. Je taktéž zajímavá a z určitého pohledu nezvyklá posloupnost finančních podpor. Jako první podpořil lotyšský fond finančními prostředky minoritní koprodukcí Smečka. Český fond reciprocity potvrdil podporou Lotyšského filmu *City in the River* a až následně finančně podpořil a tím stvrdil výrobu filmu Smečka. Až díky poslední podpoře byla rozhodnutá realizace mezinárodního snímku Smečka, u kterého byla Julietta Sichel delegovaným producentem, a zdá se mi, že tah lotyšského fondu při její podpoře a to ještě před samotným rozhodnutím národního fondu stvrdil následný výsledek jejího zafinancování a spuštění do výroby. To jestli fondy spolu komunikovaly mimo oficiální žádosti producentů a ve finale to byl jejich kalkul k úspěšnému mezinárodnímu dialogu, či byl tento čin promyšleným tahem pouze lotyšského fondu, anebo producenta, se již nedozvíme. Je důležité vyzdvihnout, že finální realizaci filmů a úspěšnou mezinárodní spolupráci mezi Českou republikou a Lotyšskem takhle neobvyklá časová osa financování každopádně nijak neovlivnila. Julietta Sichel spolupráci zpětně hodnotí velmi pozitivně a nepopírá, že v budoucnosti s Lotyšskem, respektive Ego Media, budou plánovat více projektů. Jestli všechny koprodukce pak vzniknou hlavně díky ekonomickým důvodům a jako první podporou lotyšského fondu, je otázkou budoucnosti. Začátek mezinárodního dialogu mezi těmito dvěma zeměmi však nastal.

4.2 Nabarvené ptáče – Václav Marhoul

4.2.1 Profil producenta

Václav Marhoul patří mezi žijící legendy české producentské scény. Po studiu produkce na FAMU začal od roku 1984 pracovat na Barrandově, nejprve jako asistent produkce, následně jako zástupce vedoucího produkce a po privatizaci jako generální ředitel. Podílel se na výrobě několika filmů, patřících do studnice české kinematografie, jako je např. *Kouř*. Svou mnohaletou zkušenost pak od roku 1997 zužitkovává v jím založené společnosti

Silver Screen. Ta se zaměřuje jak na produkci filmů, tak realizaci výstav či jiných speciálních eventů. V roce 2003 pak zrežíroval svůj první, debutový film *Mazaný Filip*. Jelikož, parafrázovaně jeho slovy, pro sebe nikdy nenašel vhodného producenta, ve svých režijních počinech vystupuje ve dvojroli. V případě, že si sám píše také scénář, dokonce v trojroli. Postavení Václava Marhoul je v české kinematografii výjimečné, což se odráží i v jeho díle *Nabarvené ptáče*.

4.2.2 Nabarvené ptáče

Příběh filmu *Nabarvené ptáče* je adaptací stejnojmenné knihy od Jerzyho Koslňského. Dobově je zasazený do období druhé světové války v neexistující slovanské krajině. Příběh je o chlapci, který utíká před válkou. Ovšem před krutostí, smrti a xenofobií, jako jejími sekundárními jevy, utéct nedokáže. Film ukazuje ty nejhorší charakteristiky lidstva, což umocňuje zvolený formát. Celý film je černobílý, navíc odvyprávěný skoro bez jakéhokoliv dialogu. Postavy mluví pouhých devět minut z celkových 169 minut. Aby nemohl být jazyk připodobněný k jakékoliv existující národnosti, je pro tyto účely zcela smyšlený. Na konci filmu pak snad každého napadne, jestli lidská rozdílnost nás ve finále dovede k síle, či k podřízení a následnému pádu jednotlivce.

4.2.3 Způsob navázání koprodukce

Financování audiovizuálních děl, které se svým formálním zpracováním vymykají diváckým konvencím a do audiovizuálního prostoru se snaží přinést nové myšlenky a přístupy, je v obecnosti mnohonásobně komplikovanější. V této pozici se právě ocitnul ostřílený producent a ne zas tak věhlasný režisér Václav Marhoul. Získání opce na předlohu *Nabarveného ptáče* byl zajisté první velký úspěch. Autorská vize a monumentálnost projektu mu na cestě k samotnému uvedení postavila jak ne jeden zádrhel, tak ne jeden úspěch. Sám zafinancování projektu a s tím spjaté hledání koprodukčních partnerů vnímá jako tu nejhorší část výroby filmu.

Samotný scénář vyvíjel několik let. Pomáhalo mu k tomu osm dramaturgů z celého světa, za což částečně mohl program *ScriptTeast*. Tento program pro samotný film nebyl nápomocný jen s ohledem na dramaturgii a uchopení příběhu, nápomocný byl i pro atraktivitu samotného projektu. To, že byl pak v roce 2013 na programu oceněn cenou speciálního uznání nazvanou *Cena Krzysztofa Kieslowského*, mu jistě pomohlo být viditelnější v davu.

Finální scénář a idea filmu by se ve finální kvalitě nikdy nemohla vytvarovat, pokud by Václav Marhoul development řádně nedofinancoval. To se mu povedlo jak díky vlastnímu producentskému vkladu, tak grantu ze Státního fondu kinematografie, fondu MEDIA a zároveň i investicím sponzorů. Díky dostatečným prostředkům mohl navštěvovat s projektem filmové trhy, koprodukční markety a jiné pitching fóra. Díky tomu, že se jedná o zběhlého producenta, příležitosti k oslovení jiné produkční entity nebyly problém. S Nabarveným ptáčetem navštívil hlavní filmové trhy v Santa Moce, Berlíně, Cannes. Největší přínos pro samotný film byl každopádně filmový trh PFM v Londýně, jelikož byl vybrán mezi 24 nejslibnějších projektů na světě a po dobu festivalu mu spolu se zbylými projekty byla věnovaná plná péče. Sám přiznává, že PFM mu pomohlo rozvinout vztah s potenciálním francouzským koproducentem a sales managerem. Je určitě čest být se svým projektem vybrán na podobný trh, čemuž do určité míry jistě pomohlo i ocenění ScripTeast. Díky tomu měl možnost vybrat si jakéhokoliv profesionála k diskuzi nad jím připravovaným filmem.

Formální podoba filmu hledání koprodukčních partnerů určitě ztížila. Václav Marhoul byl v kontaktu z producenty snad ze všech evropských zemí- Německem, Francií, Anglií, Švédskem, Finskem, baltskými státy, Izraelí, Itálií, Polskem, Ukrajinou a Slovenskem. Jelikož takové nedivácké formální zpracování filmu sebou nese jistý risk, každý z potencionálních koproducentů zvažoval na vahách vynaložené úsilí a možný zisk s filmem spjatý. Někteří z producentů se rozhodli do tohoto rizika nejít, někteří vizi v Nabarvené ptáče sdíleli, ale národní fond je nepodpořil a jiní měli své či národními fondy dané podmínky neslučitelné s výrobou.

Izrael například projevil zájem o koprodukcí brzy po podepsání opční smlouvy. Jelikož izraelský producent měl o látku taky zájem, a to možná i z důvodu zájmu izraelských diváku o tematiku holocaustu, rozhodnul se kontaktovat Václava Marhoula a spojit své produkční kapacity při výrobě Nabarveného ptáčete. Koprodukce pro obě strany vypadala nadějně, jak producenti, tak národní fondy měli zájem výrobu podpořit. Bohužel ale kvůli podmínkám národního izraelského fondu, které nebyly slučitelné s autorskou vizí a samotnou výrobou, ke koprodukcí ve finále nedošlo. Izraelský producent sice mohl investovat vlastní peníze, či peníze ze soukromého sektoru, tato varianta pro něj ale nebyla schůdná. S francouzským koproducentem koprodukce zas nevyšla, protože jeho podmínky obsahovaly změnu formy. Požadoval snímek více prodejny, což znamená barevný a anglicky mluvící. Polský producent pak pro změnu autorský přístup vítal, dvakrát ale nedostal podporu národního fondu, a tak z koprodukce ve finále opět sešlo.

Na jeho případu při výrobě Nabarveného ptáče je hezky patrná síla národních fondů. Kdyby Václav Marhoul ustoupil ze své vize, zafinancoval by film rychleji. Pokud by jeho vizi, či jeho kreditu jako režiséra, věřilo více národních fondů, jako například fond Polský, Nabarvené ptáče se mohlo opět zafinancovat mnohem rychleji. Václav Marhoul ve finále našel koproducenta v ukrajinské a slovenské společnosti Directory Films a PubRes. Ony i jejich národní fondy výrobu podporovaly a i s lehkými problémy, se kterými se po cestě setkaly, dokázaly vytvořit dílo, které se vymyká běžné produkci České republiky a má potenciál se dostat do studnice české kinematografie.

4.2.4 Motivace pro koprodukcí

Ekonomická motivace

Pokud by Václav Marhoul podlehnul ekonomickému hledisku při financování Nabarveného ptáče, zafinancoval by film pomocí evropských producentů a fondů mnohem dříve. Jelikož ale v tomto případě byla autorská forma důležitější než finální prodej snímku, financování probíhalo delší dobu a pro producenta se muselo jednat o více frustrující část produkce. Je nutné zmínit, že ukrajinský i slovenský producent koprodukcí získal i ekonomický benefit, s ohledem na typ látky navázání vztahu nemohlo být ale pouze ekonomického charakteru.

Politicko-ideová motivace

Film vypráví o nejhorsích znacích lidstva, což jsou charakteristiky, které spojují celý svět. Dělá to film mezinárodní, nejsou to ale ze zkušeností Václava Marhoula hlavní hodnoty, které by producenty do koprodukční spolupráce přemluvily.

Umělecká motivace

Nabarvené ptáče je, jak již bylo zmíněno výše, silně autorský film. Koprodukce navázané na tomto filmu vznikly tedy alespoň částečně díky sdíleným uměleckým hodnotám producentů. Bez symbiózy ve vizi a ztvárnění díla by totiž spolupráce nebyla možná.

4.2.5 Shrnutí

Koprodukce společností SilverScreen, Directory Films a PubRes vznikla jistě systémově. Bez zafinancovaného developmentu by nebyly možné návštěvy koprodukčních fór, filmových trhů, programů pro podporu slibných projektů a pro Václava Marhoula by bylo hledání koproducentů jistě výrazně komplikovanější až nemožné. V jeho případě totiž navazování koprodukčních vztahů probíhalo spíše kvantitativním způsobem, kdy hlavní potvrzení koprodukce udávala spousta národních fondů případných koproducentů. Bohužel

pouze státy Ukrajina a Slovensko měly zájem o podporu takto náročného filmu. S ohledem na to a na přesvědčení o autorském přístupu, předpokládám, že bez systémových podpor by se mu film nepovedlo realizovat vůbec.

Příběh Nabarveného ptáčete nemá sdílenou kulturu dokonce ani se zemí delegovaného producenta. Látka ani její jednotlivé aspekty žádnou ze zemí nijak nespojují, jelikož se děj odehrává v zemi neexistující a pár vět je i v neexistujícím jazyce, jediná sdílená hodnota filmu je ta umělecká.

Sdílená hodnota spojující koproducenty a koprodukční země je zároveň i motivací koproducentů k uzavření spolupráce. Umělecká motivace v tomto případě výrazně převyšuje. Ekonomické benefity plynoucí ze spolupráce producentům ovšem existují a jistě nejsou zanedbatelné. Zajímavá pro mě v tomto případě je pak ale hlavně síla Václava Marhoul. Především jeho neochvějná víra v projekt, postoj k vlastní autorské vizi, ale hlavně vytrvalosti v zajištění financování.

4.3 Komparace

Zkoumala jsem způsob navazování koprodukčních vztahů při výrobě filmu Smečka (8Head production, Julietta Sichel) a Nabarveného ptáčete (Silver Screen, Václav Marhoul). U obou filmů jsem dospěla k názoru, že koprodukční vztah vzniknul za pomoci filmové infrastruktury – tedy systematicky.

V případě filmu Smečka za systematické navázání koprodukce měla hlavně vliv zkušenost s festivalovým prostředím, během kterého nabrala cenné zkušenosti a kontakty, které jí byly nápomocné při navazování koprodukce u filmu Smečka. V případě filmu Nabarvené ptáče pak záleželo výrazně na filmové infrastruktuře. Především kvůli formální náročnosti filmu a nutnosti dlouhodobého hledání koprodukční země.

Ani u jednoho z filmů se v příběhu neobjevila kulturní spojitost mezi jednotlivými státy. Koprodukční národnosti ani jejich kultury se ve filmu neobjevily a tento fakt ani jednomu z nich nepřinesl žádný benefit při navazování mezinárodní koprodukce.

Co se týče motivace, tak u obou filmů byla ekomická stránka věci součástí argumentu k navázání koprodukčního vztahu. U filmu Smečka to byl argument hlavní, u filmu Nabarvené ptáče to byl síše dodatečný benefit. V případě Nabarveného ptáčete převládala výrazně motivace umělecká. Ta hrála sice i v případě Smečky určitou roli, ale nebyla u ní tak silným aspektem.

Je důležité vyzdvihnout u obou filmů funkčnost filmových trhů v rámci sales managementu. Pro Václava Marhoulu bylo přínosné PFM, co se týče jeho vztahu se sales, pro

Juliettu Sichel a její budoucí vztah s LevelK pak byla nepřímo zásadní účast na festivalu v Bussanu. V obou případech bylo navázání tohoto partnerství ale filmovou infrastrukturou podmíněno.

Z obou případů je patrné, že rozhodovací slovo pro potvrzení mezinárodní koprodukce nevzniká mezi koproducenty, ale při potvrzení finanční podpory národních fondů. Díky atraktivní reciprocitě měly národní fondy Lotyšska a České republiky vůli projekt vyrobit. Díky nedostatečnému zájmu národních fondů Francie, Polska, skandinávských a mnoha dalších zemí bylo pro Václava Marhoula mnohem komplikovanější najít v rámci Evropy s nějakým koproducentem shodu.

Reciproční partnerství s EgoMedia bylo pro Juliettu Sichel jistě výhodným rozhodnutím. Úspěšnou spoluprací si zajistila u obou fondů určitý kredit, který ji spolu s vůlí EgoMedia k další spolupráci zajistilo lepší výchozí pozici při financování dalšího projektu. Film se stal ale zároveň velmi důležitým pro debutantského režiséra Tomáše Polanského, ten svůj první film vyrobil ve spolupráci s Lotyšskem, což mu jistě pomůže v důvěryhodnosti při dalších projektech. Snímek bude mít premiéru 5.9.2020 na Zlín Film Festivalu a na jeho úspěchy si tedy budeme muset ještě počkat.

Typická mezinárodní koprodukce s DirectoryFilms pak tento prvotní kredit plynoucí z dokazatelné oboustranné spolupráce, tak vyzdvihované národními fondy, nenese. V případě ale uznání formálně netypického a obvážného počínu Nabarveného ptáčete filmový trh, má možnost všem tvůrcům přinést kredit a následný zisk mnohem větší. Hlavně se Václavovi Marhoulovi zvedne důvěryhodnost na režijním poli a případný úspěch jeho filmu mu jistě zajistí lepší výchozí pozici při financování dalšího projektu.

Dodnes nás Nabarvené ptáče přesvědčuje, že má potenciál stát se zásadním minimálně pro českou kinematografii. Ceny Český lev obdařily film vítězstvím v 9 kategoriích a nominacemi v 3 dalších. Vítězstvím ho ocenily i ceny Camerimage, Chicago International Film Festival, Cork International Film Festival, Fest International Film Festival a mnoho dalších. Ve finále do dnešního dne posbíral 15 cen a 11 nominací. Jaký efekt výhry budou pro Václava Marhoula mít se jistě u jeho dalšího projektu dozvíme.

ZÁVĚR

Tato práce si kladla za cíl zreflektovat problematiku navazování mezinárodních koprodukčních vztahů s českými producenty, mířícími se svým audiovizuálním dílem na mezinárodní trh. Položila jsem si otázku, jestli je využívání filmové infrastruktury (trhy, fóra, festivaly) nutným předpokladem ke vstupu na mezinárodní trh a zároveň si vytyčila i cíl poukázat na případech mnou zkoumaných filmů, jestli jejich vztah vzniknul systémově, či samovolně, nastínit motivaci producentů a zanalyzovat sdílené aspekty příběhu, které různé kultury spojily.

V teoretické části jsem vysvětlila pojmy filmová koprodukce, producent, majoritní a minoritní koproducent, či české audiovizuální dílo. Shrnula jsem předpoklady scénáře k atraktivnímu přijetí ze strany koproducentů a jejich fondů. Zároveň jsem shrnula i hlavní body filmové infrastruktury napomáhající filmařům k přístupu na mezinárodní trh. V další části jsem popsala hlavní způsoby zafinancování audiovizuálních děl, jelikož je to důležitá součást k důvěryhodnému vnímání projektu na mezinárodním trhu. V poslední, analytické části, jsem pak teoretické znalosti aplikovala na rozhovory s vybranými producenty, kteří se se mnou podělili o zkušenosti při navazování mezinárodní koprodukce v rámci výroby jejich filmů.

Mezinárodní koprodukce by bez filmové infrastruktury vypadala jistě jinak než dnes. Nutnou součástí ale při vstupu na mezinárodní trh není a samotná mezinárodní koprodukce by bez ní určitě možná byla. Bez koprodukčního trhu, který okolo mezinárodního filmového světa vzniknul, by samotných projektů a neustálého profesního propojování bylo jistě méně. Infrastruktura není totiž nápomocná jen ke vzniku koprodukčních vztahů, ale napomáhá hlavně dalším aspektům výroby, jako například distribuce a sales, které jsou v dnešním audiovizuálním prostoru snad ještě důležitější. Přesvědčily mě o tom oba mnou zkoumané filmy a díky jejich vhledu na marketingovou strategii a PR docházím k závěru, že aspekt sales agentur je jistě méně podceňovaný, než historicky býval, zároveň není dostatečně zprofanovaný a jistě by měla být jistá ambice tento aspekt výroby v rámci českého prostředí pozdvihnout.

Infrastruktura napomáhající navazování koprodukčních vztahů je v České republice s porovnáním zbylého koprodukčního trhu světa zanedbatelná. Tím nechci nijak degradovat aktivity Českého filmového centra, které si myslím, že jsou nad míru důležité. Myslím si ale, že ve chvíli, kdy trend koprodukčních fór v České republice naopak poroste, bude to mít ve finále efekt na přirozené propojení mezinárodního trhu s českým filmařským prostředím.

To pak pomůže českým producentům k snazšímu a příjemnějšímu navazování koprodukčních vztahů a stejně jak pro Juliettu Sichel bylo navázání koprodukce s ohledem na svou zkušenost snadné a ve finále příjemné. Je pravděpodobné, že se silnějším propojením mezinárodního prostředí s českými filmaři bude mít více producentů podobnou pozici. Navazování koprodukčních vztahů pro ně pak bude přirozeným aspektem a hlavní problematikou bude strategie, jak zaujmout samotné národní fondy.

Komparací mnou zkoumaných filmů *Smečka* a *Nabarvené ptáče* jsem došla k závěrům, že oba u obou filmů byla koprodukční spolupráce navázána díky filmové infrastruktuře – tedy systematicky. Ani jeden ze zkoumaných filmů nenesl v rámci příběhu motiv, který by rozdílné kultury spojoval. Hlavní motivací pak byl v případě filmu *Smečka* ekonomický aspekt, v případě filmu *Nabarvené ptáče* aspekt umělecký. Pro oba filmy byla filmová infrastruktura nápomocná hlavně v rámci sales managementu. Národní fondy pak vnímaly mnohem pozitivněji reciproční spolupráci než výrobu filmu s výraznou autorskou zповědí.

Z analýzy filmů *Smečka* a *Nabarvené ptáče* pak odcházím s pocitem, že navazování koprodukčních vztahů a následné vzbuzení zájmu u národních fondů je obecně snazší s ekonomickou motivací koproducentů. Čistě umělecká motivace k sobě pojí jistou míru ekonomického rizika a bez dostatečného kreditu tvůrce (jako je např. Lars von Trier) projekt činí méně atraktivním jak pro jiné producenty, fondy, tak s nimi spjatý distribuční trh. V případě větší či systematictější podpory distribučních platforem pro autorské počiny by pro producenty mohlo být toto ekonomické riziko menší. S tím by se ve finále pak mohla pojit i větší produkce umělecky a formálně výrazných snímků.

Se svou bakalářskou prací bych chtěla poukázat na důležitost využívání aslepoň částečné filmové infrastruktury už ve fázi studia filmového oboru, nikoli až při snaze zafinancování debutového filmu. Budoucí producenti a režiséři se díky návštěvám budou na tomto poli pohybovat mnohem přirozeněji a jistě jim to pomůže vstupovat následně s debutovým filmem do společnosti, kterou již v nějaké míře znají. Nezajišťuje jim to samozřejmě podporu debutového filmu národními fondy, to ale vnímám jako druhý krok až po nalezení koprodukčního partnera, se kterým vymyslí funkční strategii okolo plánovaného audiovizuálního díla.

5 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

CLEVÉ, Bastian. *Film Production Management*. Third Edition. USA: Elsevier, 2006. ISBN 978-0-240-80695-2.

BEDNÁŘ, L. *Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, Studentská vědecká odborná činnost. 2011.

ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Ilustrované vydání. Amsterdam: Amsterdam University Press - Film Culture in Transition Series, 2005. ISBN 9053565949.

IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*. 2015, 1(3), 5. ISSN 2373-9037.

KALLISTA, J. Filmová produkce. In *Antologie textů k Úvodům pro 1. ročník bakalářského studia*. Praha: FAMU, 2004

KONEČNÝ, Lubomír. *Český producent a aspekty mezinárodní koprodukce a distribuce*. Praha, 2012. Magisterská práce. FAMU.

KRÁČMER, Michal. *Filmový debut v mezinárodní koprodukci*. Praha, 2019. Diplomová práce. FAMU.

PATZ, Deborah. *Film Production Management 101*. Second Edition. 12400 Ventura Blvd. Studio City CA: Michael Wiese Productions, 2010. ISBN 9781-932907-77-3.

RYAN, Maureen. *Producer to Producer: A Step-By-Step Guide to Low-Budgets Independent Film Producing*. Studio City, CA 91604: Michael Wiese Productions, 2010.

ŽIVKOVIĆ, Zoran. *Problematika koprodukčních filmů*. Praha, 1983. Diplomová práce. FAMU.

SMĚRNICE EVROPSKÉHO PARLAMENTU A RADY: o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících poskytování audiovizuálních mediálních služeb (směrnice o audiovizuálních mediálních službách). In: . Belgium: EVROPSKÝ PARLAMENT A RADA EVROPSKÉ UNIE, ročník 2010, 2010/13/EU.

Zákon č. 496/2012 Sb.: Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizi). In: . Zákony pro lidi, 2012, ročník 5, číslo 496.

Zákon č. 121/2000 Sb.: Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: . Zákony pro lidi, 2000, ročník 21, číslo 121.

6 SEZNAM POUŽITÝCH ONLINE ZDROJŮ

SZCZEPANIK, Petr, Johana KOTIŠOVÁ, Jakub MACEK, Jan MOTAL a Eva PJAJČÍKOVÁ. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* [online: pdf]. V Praze: Státní fond kinematografie, 2015. ISBN 9788026089117.

FORMULÁŘE PODPORA KINEMATOGRAFIE. *Státní fond kinematografie* [online]. Státní fond kinematografie [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/o-fondu/formulare/>

MKČR. 2013. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie českého filmového průmyslu 2011-2016*. [online]. [Citováno 2020-08-09] Dostupné z WWW: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-2011-2016-1548.pdf

Krátkodobá koncepce 2020 [online]. In: . Státní fond kinematografie, 2020, červenec 2020, s. 3 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/2020/2020%2007/KK2020_aktualizace_CERVENEC.pdf

Dlouhodobá koncepce 2017-2018. Státní Fond kinematografie, 2016, https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/legislativa/DK_A5_FIN_online_kor5_FIN.pdf, získáno 9.8.2020

ARCHIV - UZAVŘENÉ VÝZVY. *Státní fond kinematografie* [online]. Státní fond kinematografie [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy.html>

Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným filmům [online]. Ministerstvo kultury, 2020, , 2-8 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/doc/cms_library/01-pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-m-filmum-1576.pdf

European Convention on Cinematographic Co-production, Council of Europe, 1992, <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168007bd2d>, získáno 9. 8. 2020

Koprodukce. In: *Barrandov Studios* [online]. Praha: Barrandov Studio [cit. 2020-08-09].

Dostupné z: <http://www.barrandov.cz/clanek/koprodukce/>

Koprodukce (coproduction). In: *Arts Lexikon* [online]. Praha: VŠE Fakulta

Podnikohospodářská, 2013 [cit. 2018-01-16]. Dostupné z:

<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Koprodukce>

ScriptTeast [online]. Warsaw: Independent Film Foundation [cit. 2020-08-09]. Dostupné z:

<http://scripteast.pl/>

Midpoint Feature Launch [online]. V Praze: AMU [cit. 2020-08-09]. Dostupné z:

<http://www.midpoint-center.eu/>

Pitch & Feedback. *Czech film center* [online]. [cit. 2020-08-09]. Dostupné z:

<https://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/podpora-projektu/drivejsi-projekty/pitch-feedback>

Czech Film Springboard - Works In Progress. *Czech film center* [online]. [cit. 2020-08-09].

Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/prezentace-projektu/ostatni-projekty/czech-film-springboard-works-in-progress>

Innogy - energie českého filmu [online]. Praha: Innogy [cit. 2020-08-09]. Dostupné z:

<https://www.in-nogy.cz/karta/film/>

Eurimages [online]. Praha: Ministerstvo kultury [cit. 2020-08-09]. Dostupné z:

<https://www.mkcr.cz/euri-mages-547.html>

Cannes: MFF Cannes a filmový trh Marché du Film [online]. V Praze: Czech Film Center

[cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <http://www.filmcenter.cz/cs/nase-aktivity/filmove-trhy/cannes>

ŠUMOVÁ, Lenka. ČT založila filmové centrum s Baldýnským v čele a chce být koproducentem nových scénářů. *Český rozhlas* [online]. 2012 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/_zprava/1082875

Tvůrčí producentské skupiny. *Ceskatelevize.cz* [online]. Česká Televize, 2020 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/lide/vyvoj-poradu-a-programovych-formatu/tvurci-producentske-skupiny/>

MIŠKOVÁ, Věra. Helena Bezděk Fraňková: Česká kinematografie je na krásném bodu nula. *Novinky* [on-line]. V Praze: BORGIS, 24. června 2017 [cit. 2018-01-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kul-tura/441679-helena-bezdek-frankova-ceska-kinematografie-je-na-krasnem-bodu-nula.html>

The Pack. *8heads productions* [online]. 8heads productions, 2020 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <http://www.8heads.com/films-and-projects/pack/>

ŽÁKOVÁ, Eva a Martin Cikánek. *PROBLÉMOVÁ ANALÝZA KULTURNÍCH A KREATIVNÍCH PRŮMYSLŮ (KPP) V KONTEXTU SOUDRUŽNOSTI EU 2014+* [online]. Institut umění - Divadelní ústav, 2012 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://prospero.divadlo.cz/e-publikace-ke-stazeni/problemova-analyza-kulturnich-a-kreativnich-prumyslu-kpp-v-kontextu-soudruznosti-eu-2014/>

7 SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

ČSSR	Československá socialistická republika
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
PR	Public relations, Vztahy s veřejností
EU	Evropská unie
CFC	České filmové centrum
ČT	Česká televize
SFK	Státní fond kinematografie

8 SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Schéma financování audiovizuálního díla.....	20
--	----

9 SEZNAM TABULEK

Tabulka 1 Procentuální vyjádření mezinárodních projektů z uzavřených výzev SFK.....	25
Tabulka 2 Procentuální vyjádření mezinárodních projektů podpořených fondem Eurimage z uzavřených výzev SFK.....	29

10 SEZNAM PŘÍLOH

P I: Přepis rozhovoru s Václavem Marhoulem

P II: Přepis rozhovoru s Julií Sichel

PŘÍLOHA 1: PŘEPIS ROZHOVORU S VÁCLAVEM MARHOULEM

Povídali jsme si o producentství a o tom, že jde o více aspektů než čistě o zafinancování díla. Dokázal byste mi přiblížit váš pohled?

Producentství je o tom, že nejde jenom o to dát celou výrobu dohromady. Je důležité si zcela zásadně určit marketingovou strategii, PR strategii, či obchodní strategii. Znamená to zároveň, že producent musí pracovat na sales agentovi. Když natočíte film a sales agenta nemáte (nebo ho nepotřebujete, protože vaše ambice nesahají dál než do Aše), tak ho vy bez sales agenta nikdy neprodáte. To je moje zkušenost z Mazaného Filipa, po které jsem si už dával dobrý pozor.

Zmiňoval jste mi také, že scénář prošel při developmentu 17 různými verzemi. Nedofinancovaný development, tak typický pro českou republiku asi tím pádem nebyl vaším problémem. Ve svojí práci popisují důležitost developmentu vzhledem ke kvalitě látky a úspěchu na mezinárodním trhu. Jak se na tuto problematiku koukáte vy?

Development je fundamentem, základem. Je to stejný případ jako když stavíte dům. Neuděláte dobrý základ a dům spadne. Nedofinancovaný development každopádně doopravdy nebyl můj problém, protože já jsem ho prostře profinancoval. Profinancoval jsem ho částečně pomocí sponzorů. Lidí, co věřili, že Nabarvené ptáče bude dobrý film. Něco jsem investoval i já a potom byly důležité granty ze Státního fondu kinematografie a kreativní Evropy – MEDIA.

Podářilo se vám získat i speciální uznání od poroty ScripTeast.

Ocenění od ScripTeast bylo samozřejmě důležité. Ne zas tak pro fázi vývoje samotného, ale hlavně pro argumentaci, když se snažíte sehnat potenciální koprodukční partnery, případně sales agenty. Pro development to sice může mít význam a samozřejmě to určitě nějakou roli hraje, větší roli to má ale pro samotné financování. Dostanete tím jakési razítko, štempl, že máte kvalitní scénář, což posoudila nějaká nezávislá odborná porota. To razítko říká, že je to dobrý scénář, a to samozřejmě hraje ve finále obrovskou roli. Problém se scénáři je ten, že jich jsou tisíce na trhu.

Zúčastnil jste se ještě jiných panelů, marketů a podobných akcí při developmentu, které by vám navíc byly takto nápomocné?

Ano, ale jen pár z nich jsou dobré trhy. Vy dostanete nabídky jet na spoustu míst. Je důležité vědět, které filmové trhy jsou dobré a fungují. Nejvíc vám funguje, když vás vyberou do Berlína (EFM). To se mi třeba vůbec nepodařilo. V Berlíně vyberou každý rok 10 až 12 projektů a je na ně je nahlíženo jako na filmy, které budou za něco stát. Tohle třeba v Cannes není a není to ani v Benátkách. (Teda Benátky vůbec nemají takový trh) Každopádně v Berlíně to takto funguje. Tohle je určitě cesta, jak najít potencionální koproducenty. Já jsem usiloval o Berlín, ale nedostal jsem se. Dostal jsem se na takzvaný production finance market „PFM“ v Londýně. Tam se vybírá každý rok 24 nejslibnějších projektů z celého světa. Jste tam potom dva, někdy tři dny a máte tam přednostní zacházení. Přijede tam strašná spousta lidí, jak sales agentů, potencionálních producentů, distributorů a všichni se zajímají jen o těchto 24 projektů. Každý zároveň souhlasí s tím, že si ho můžete vybrat ze seznamu a on vám věnuje 30 min. ze svého času.

Mělo to nějaký efekt? Potkal jste tak někoho zajímavého?

Pokročil jsem tam se sales a zároveň i s francouzským koproducentem. S tím to sice nevyšlo, ale to je teď jedno. Prostě to funguje.

Co byste mi teda obecně řekl o koprodukčních trzích.

Tyhle koprodukční trhy jsou obecně důležité, ale je nutné si z nich dobře vybírat. Spousta lidí si to nějakým způsobem zorganizuje a jelikož na to dostane grant, vezme si z něj provizi. Je to jak se vším, je toho hodně a jen něco je hodně dobře, má opravdu úroveň a k něčemu to vede.

Kolik dramaturgů vám pomáhalo rozvinout látku? A podle čeho jste je vybíral?

5. Z toho byli 3 češi a dva američani. No a v tom mi pomohl shodou okolností právě ScripTeast, v čemž je geniální. Normálně se přihlásíte na scénářistický seminář, který trvá dva dny. ScripTeast ale trvá 7 nebo 8 měsíců a vy máte s dramaturgy po celou dobu neustálý kontakt. Můžete s nimi diskutovat jakýkoliv nápad a oni vám zas dávají nápady svoje. Dobrý dramaturg je pro mě ten, kdo vám na scénář neřekne jen dobrý nebo špatný. Řekne vám hlavně proč není dobrý a co se s tím podle jeho názoru dá udělat. Dramaturg nabízí a je

schopný analyzovat. Číst scénáře je hodně specifická kategorie, to umí málokdo. Většina lidí si myslí že budou číst knížku. Ale to je úplně nesrovnatelná záležitost.

Nabarvené ptáče jde obecně popsat jako film pro náročného diváka, dlouhometrážní, černobílý, skoro bez dialogů. S jakými obtížemi nebo naopak výhodami jste se po cestě při financování setkali? Jak vás potencionální partneři vnímali?

Vnímali mě jako riziko, neuvěřitelný riziko, a to přesně z důvodů který říkáte. Doplnil bych ještě, že ten i absence angličtiny hrála roli. Dneska mají lidi pocit, že když natočí film v angličtině, tak se stane prodejným, ne-li světovým. Angličtina je samozřejmě důležitá pro určitý žánr. Když točíte třeba akční film, tak se bez angličtiny těžko obejdete. (Teda za předpokladu, že máte ambici ho dostat ven.) Angličtina ale u spousta případů může být taky kontraproduktivní. A notabene platí, že doopravdy dobrý film angličtinu nepotřebuje a blbému nepomůže. Pořád se ale s tímto tématem setkávám. Spousta lidí mě nutilo, aby bylo Nabarvené ptáče v angličtině. Já měl ale od režiséra jasný zadání. Nebude to v angličtině a ty problémy pak byly strašlivý.

Myslíte teda, že kdybyste potencionálním partnerům ustoupil, mohl byste navázat jiné, třeba i zajímavější partnerství?

Určitě, takhle jsem přišel v Cannes o milion euro. Byli jsme tam s izraelským a francouzským koproducentem. Už to vypadalo, že je ruka v rukávu. Letěl jsem teda do Tel Avivu a do Paříže na jednání. (V případě Tel Avivu dvoudenní.) Probíhalo spousta vysvětlování, proč to tak má být. Přiletěl jsem pak do Cannes, naproti mně sedí tihle dva koproducenti a chtějí do toho jít, potvrzují spolupráci, ale dávají mi podmínku, že film bude barevný, rozpočet poloviční a bude se mluvit anglicky. Odmítl jsem a bylo, ve vteřině jsem ztratil 20 miliónů. V případě takového filmu to byl doopravdy boj. Ve chvíli, kdy nemáte jméno a jste v pozici neznámého režiséra, anebo producenta, jsou vyjednávání těžké. Larsovi Trierovi to projde. Ten si může vymyslet černobílý film bez dekorací, kde na zemi budou jenom bílé čáry, a přesto ve chvíli kdy řekne že chce točit nový film, má na něj peníze hned.

Jak probíhalo hledání koprodukčních partnerů a partnerských zemí? Čím jste partnery ve finále přesvědčil?

Hledání partnerů bylo mnohaleté a já sem doopravdy zkusil všechno. Zkusil jsem hledat partnery v Německu, ve Francii, v Anglii, Izraeli, Itálii a celé Skandinávii. Nikdo do toho risku nechtěl jít. Já na to nerad vzpomínám, protože to byla doopravdy moje noční můra a ve finále jsem přesvědčil jenom Ukrajinu a Slovensko. Jiná koprodukce na tomhle filmu není.

Co bylo na přesvědčení potencionálních partnerů tak obtížné?

Jde o to, jestli to těm koproducentům za námahu vůbec stojí. Když máte ve Francii CNC, tak jde o to, nakolik se jim do toho vůbec vyplatí jít. Je to pro ně spousta práce. Musí udělat přihlášky, k tomu zpracovat rozpočty ve francouzštině, všechny vstupní materiály ve francouzštině. Podání grantu u nás taky není legrace. Potom pracujete na tom, abyste získali Eurimage, což je společná práce všech koproducentů a taky to není žádná legrace. Neuvěřitelná byrokracie žádat o Eurimage, to není chci, nechci. Každý z těch lidí si váží na pomyslných vahách, co jim to přinese, kolik to dá práce a jestli to za to vůbec stojí. Ve chvíli, kdy tam přijdete s takto těžkým filmem, tak si to dají na decimálku a převážně řeknou, že jim to za to nestojí. Když to ale vyjde, tak je to úplný začátek a je to pak hrozně o důvěře. Důvěře mezi sebou a o důvěře v ten projekt.

Abyste dostali koprodukční status, museli jste vyčíslit tvůrčí příspěví každé ze stran.

Né to se týká těch národních grantů. Koprodukční status vůbec není o tom, že by někdo zkoumal, jaký tam byly anebo nebyly tvůrčí profese, z kterých zemí. Koprodukční status se výhradně počítá z finanční stránky věci. To, jestli máte v tvůrčích profesích nebo v hereckém obsazení určité národnosti hraje roli jen v případě grantu. V rámci koprodukčního statusu to roli nehraje. Tam jde jenom o to, abyste se trefila v rámci Evropské Unie do těch procent. Ty se teďkom mění, dokonce je možný na 95+5, ale český parlament to ještě třeba neschválil. My máme ještě v rámci trojstranné koprodukce pro získání koprodukčního statusu 70+20+10 nebo 80+20 v případě dvojstranné koprodukce. Potom co se ukázalo, že v některých případech je výroba nemožná Evropská Unie zavedla 90+5+5 a vím, že to v českém parlamentu visí už dva roky a jsme zároveň jedna z posledních zemí, které to pořád neschválila.

Dokázal byste nějak zhodnotit, jak se přístup koproducentů na filmu projevil?

To se nedá zobecnit, je to kus od kusu. Když máte dobrého koprodukčního partnera, tak vám to vždycky pomůže. Vztah s koproducentem není jenom o penězích, je hlavně o tom si vzájemně pomoc, předat zkušenosti, vyměnit kontakty, posunout se společně dál. Není to jenom o tom dej mi prachy a už na mě nemluv. Takhle to není. Správná koprodukce je správný partnerství a vždycky je to o tom.

PŘÍLOHA 2: PŘEPIS ROZHOVORU S JULIETTOU SICHEL

Jak jste zafinancovali development a jak probíhl v případě Smečky?

Podpořil nás nejenom Státní Fond kinematografie, ale i fond MEDIA. Myslím, že je zcela zásadní získat prostředky na doopravdy kvalitní vývoj. My jsme totiž nevyvíjeli jenom scénář jako takový, ale i celkovou myšlenku kolem filmu. Udělali jsme i takový pokus, jak bude vypadat samotné natáčení a natočili jsme pilot. Zkusili jsme si natáčení v hokejové šatně s komparzem a dělali jsme zároveň i předběžné castingy, a to i přesto, že jsme nevěděli, kdy přesně budeme točit a tím pádem jsme ani nevěděli, jestli nám herci moc nezestárnou. Je důležité nepodcenit samotný development. Skočít rovnou do výroby, a to ještě s debutem, je prostě úplně nejhorší věc, kterou můžete udělat. Samozřejmě spousta producentů je do toho tlačena, a to ať už kvůli financím, anebo kvůli nedostatku času a dalším důvodům. My jsme měli ale dostatek času, protože jsme si to spočítali tak, aby nám to vycházelo. A skutečně jsme se věnovali ne jenom tomu scénáři. Od samotného začátku jsme věděli, že chceme být mezinárodní film. Našli jsme proto zahraničního dramaturga, který látku posoudil z perspektivy člověka neznalého českého prostředí a pomůže látce, aby fungovala mezinárodně. To si vyžádalo určité úpravy. V počátcích jsme pak měli i jednoho dramaturga ze Slovenska a s jiným českým dramaturgem jsme film dokončovali. Dohromady jsme měli teda tři dramaturgy a určitě si nemyslím, že to je na škodu. Každý z nich do toho vnesl něco nového a posunul to trošku dál svým směrem, svým přínosem. Pro nás samotná tvorba pilotu byla možností film prezentovat už v rámci vývoje na filmových trzích a mezinárodních platformách, které se prezentací takových projektů zabývají, což pro nás bylo taktéž zásadní.

Byl mezinárodní dramaturg spojený nějak s žádostí o národní podporu v Lotyšsku?

My hledali někoho, kdo si řekne, že chce, aby to bylo srozumitelné pro Ameriku, Kanadu, Lotyšsko, Evropu. V těchto zásadních fázích na začátku jsme právě měli amerického dramaturga, který žije v Irsku. Doporučil a zajistil nám ho náš Lotyšský koproducent, a to právě proto, že s ním měl dobrou zkušenost v rámci spolupráce na svém předchozím filmu.

Navštěvovali jste nějaké koprodukční fóra?

My začali na Czech Springboard, kam jsme šli se Smečkou jako s hodně čerstvým projektem. Bylo to pořádáno hlavně pro zahraniční odborníky, takže samozřejmě prezentujete v angličtině a následovali i konzultace, kde se skupina expertů zabývá vaším projektem a nějakým způsobem vám ho hodnotí ze všech stránek.

Na Finále Plzeň?

No to organizuje Czech film center v rámci akcí Státního Fondu kinematografie. Je to uzavřená prezentace, jen pro několik vybraných projektů. Vy v tu chvíli prezentujete velmi citlivou fázi, vývoj. Je to určené jen pro velmi úzkou skupinku profesionálů. Jsou tam lidi ze sales, dramaturgové, lidé z televizí a zároveň i festivaloví dramaturgové. Je to namíchané tak různě, aby odezva byla co nejkompexnější. My jsme dokonce měli skupinky expertů, kteří nám to jakýmsi způsobem vyhodnotili. Potom jsme byli vybráni do Pussanu, což je největší festival v Asii a to dokonce jako jediný český projekt vůbec. Tam to probíhá bez prezentace a film je pouze uvedený v katalogu. Na tomto základu jsou pak domluvené individuální schůzky. Měli jsme tam vlastně i takový stánek, kde probíhali všechny prezentace. Všimnul si nás tam časopis Variety a na popud toho o nás vyšel článek, který přibližoval náš projekt. Na základě toho se o nás začala zajímat firma, která se nám následně starala o world sales, dánská firma „LevelK“. Vyžádali si od nás pilot, materiály k filmu a jak jsme dál a dál pokračovali, tak jsme jim průběžně posílali pokrok. Smlouvu jsme s nimi podepsali na základě finálního scénáře, což je z mého pohledu v případě debutu super.

Kde jste se potkala se svými budoucími koproducenty z Lotyšska?

S koproducenty z Lotyšska jsem se nepotkala na filmovém trhu. My jsme spolu předtím pracovali na jiném projektu, oni mě oslovili, protože se spolu známe doopravdy dlouhou řadu let. Byl to vlastně projekt režiséra, se kterým jsem už spolupracovala. Nespolupracovala jsem s touto produkcí, ale spolupracovala jsem s tím režisérem. Ten měl nový projekt s producentem, se kterým já jsem se dobře znala a on mě vlastně oslovil, jestli bych na tom nechtěla dělat a já jsem udělala protinabídku, že si myslím že by bylo super, a to jak pro naši spolupráci, tak pro fondy, abychom dělali tzv. Double project. Ten se dělá na principu reciprocity, kdy oni budou minoritním koproducentem na mojem projektu a já budu minoritním koproducentem na jejich. Tímto rozhodnutím jsme vlastně začali. Oba fondy na to reagovali velmi pozitivně, a to i přesto, že ty filmy jsou hodně rozdílné. Jeden City in the

river je historický film, druhý Smečka je film pro teenagery. City in the river právě mělo premiéru nedávno, dokončil se těsně před Smečkou.

Máte v plánu s Ega Media v plánu další projekty na základě reciprocity?

Nejde jen o reciprocitu, ale hlavně o úspěšnou spolupráci. My jsme byly spokojeni s tím, jak to probíhalo a myslím, že jsme se našli v tom, která země může komu, co nabídnout. V Lotyšsku jsou velmi spokojeni s tím, jak se tady natáčí a pracuje. My jsme zároveň taky spokojeni s tím, jak se věci dělají tam. Myslím, že těmto dvěma malým zemím se spolu dobře spolupracuje. Ta spolupráce bude trochu na jiné úrovni než třeba v Německu, kde se ty věci řeší úplně jinak, ale my jsme se tak dobře potkali, že spolu řešíme už i další projekty.

Zvládla byste mi popsat nějaké podmínky Lotyšského fondu?

Myslím, že to mají podobně jako náš Fond. Zajímá je hlavně kvalita scénáře a potom samozřejmě i tvůrčí účast. Fondy nechtějí, aby se mezi námi vyměnili jen peníze. Chtějí, aby mezi námi byl důležitý i kreativní přístup. Chtějí, aby samotný film byl mezinárodní a my si vybrali třeba zahraničního tvůrce. V případě Smečky jsme měli Lotyšského kameramana a celý kamerový štáb, a to včetně techniky. To, samozřejmě zásadním způsobem ovlivnilo, jak ten film vypadá, jak byl natáčen a jak se to celkově dělalo. Neříkám, že to nebylo náročné. Když máte kameramana v Praze, zavoláte mu na obhlídky a je to daleko snazší, než když obhlídky musíte kvůli špičkovému kameramanovi z Lotyšska plánovat půl roku dopředu. Kamerová technika z Lotyšska, obrovské auto, cestovalo přes několik zemí. Myslím, že to bylo celé dost náročné, ale určitě se to vyplatilo. Ten film vypadá skvěle a lotyšský kameraman byl obrovským přínosem. Tomášovi byl doopravdy pomocí a oporou. Občas mají kameramani tendenci režírovat sami. Tento byl ale opravdu profesionál a každý Tomášův nápad dokázal rozvinout tak, aby to bylo natočitelné a zároveň i co nejlepší. Kromě kameramana jsme pak měli z Lotyšska i hudebního skladatele a herce v jedné menší roli. Toho herce jsme tam ale každopádně hlavně dali kvůli Lotyšskému trhu, jelikož se jedná o velmi známého lotyšského moderátora. U nás má malou roli kvůli jazykovým důvodům, protože jsme ho museli předabovat. Bylo to takové zamávání Lotyšům, takové hele tady hraje někdo, koho znáte a pro nás to zároveň nebylo ani tak složité a bolestivé, jako kdybychom měli zahraničního herce v jedné z hlavních rolí.

Zvládla byste mi časově popsat financování Smečky?

Úplně první nás podpořil Státní fond na vývoj projektu. Potom nás podpořil i fond Media, což bylo zcela zásadní, Zlínský kraj a posléze Lotyšský fond. Další podpora přišla z českého Fondu na výrobu a poslední byl slovenský Fond. Spousta zemí, včetně česka, má podmínku, že musíte mít nejdříve zafinancovaný film doma a až potom můžete žádat v zahraničí. V Lotyšsku to takhle na štěstí nebylo a díky tomu, že jsme měli podporu Fondu pro vývoj, podporu fondu Media a Zlínského kraje, prominuli nám, že nemáme z Fondu peníze na výrobu. Hraje tam roli i časové kritérium. Některé fondy jsou časově vázané. Třeba v Lotyšsku, a i v Čechách je grant na debuty jednou za rok. Vy nemůžete všechno stopnout a čekat na to až přijde ten termín se kterým všechno spustíte. Nebo respektive my jsme si to nemohli dovolit a museli jsme pracovat průběžně.

Zvládla byste mi popsat či říci svůj názor na to, proč v čestku vzniká oproti počtu servisovým produkcím, filmům, seriálům, tak málo mezinárodních koprodukcí s českou majoritou?

Já si myslím, že to není pravda. Myslím, že koprodukujeme hodně. Nemůžete čekat, že vztahová komedie, která zajímá jen české publikum bude koprodukce. Myslím, že všechny filmy, které mají podporu fondu kinematografie, se o koprodukcí minimálně snaží.