

Magda Španihelová

Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu

Vzorce spolupráce a využití

Krajina českého dokumentárního filmu je utvářena různorodými institucemi, které svými partikulárními aktivitami nastolují podmínky nejen ke vzniku existence dokumentárních filmů (produkci) a jeho života (distribuci, uvádění), ale zásadním způsobem kultivují či jinak proměňují prostředí dokumentárního filmu obecně, jeho kondici i životaschopnost.¹⁾ Vzájemné vazby mezi institucemi, různá míra spolupráce a využití vytváří více/méně živoucí systém, jehož hlavním úkolem a (sebezáchovnou) funkcí je udržitelnost. Pokusme se nahlédnout na jednotlivé (byť jen ty zásadní) aktéry utvářející prostředí dokumentárního filmu a jejich proměnu. Zda se s dynamickým vývojem mediálního prostředí mění jednotlivé instituce, jejich postavení v systému, ideologie, vztahy s dalšími činiteli a aktéry. Cílem je poskytnout komplexnější pohled na systém, zároveň jsme si vědomi mnohoznačnosti perspektiv, rozdílných úhlů pohledu i vícero příčin a ko-existujících interpretací proměn a vývoje mediálního prostředí. Rozmanitost, složitost i rozpor jsou však aspekty, jež jsou součástí kulturní zkušenosti.²⁾

Ekologická perspektiva nám umožňuje nahlédnout na jednotlivé aspekty i na celkový systém. Podle Matthewa Fullera, jednoho z mediálních teoretiků, který přenesl a aplikoval ekologický princip na oblast médií, je podstata této perspektivy v tom, že se

ekologové zaměřují na dynamičtější systémy, ve kterých je jakákoliv dílčí část vždy vícenásobně propojená, jedná na základě těchto spojení, a je neustále variabilní tak, že se na ni může nahlížet jako na vzorec spíše než na jednotlivý objekt.³⁾

1) Tato studie se zaměřuje výhradně na celovečerní dokumentární film.

2) Srov. William Uricchio, *Historicizing Media in Transition*. In: David Thorburn – Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge – London: MIT Press 2003, s. 23–38.

3) Matthew Fuller, *Media Ecologies*. Boston: MIT Press 2005, s. 4.

4) Jon Dovey, *Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation*. In: Kate Nash – Craig Hight – Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 11–32.

Zatímco studium tradičního biologického systému se zaměřuje na fyzické přírodní prostředí a organismy, které toto prostředí obývají, a zkoumá interakce všech komponent v systému, mediální ekologie je systém tvořený lidmi, médii a technologiemi, prostřednictvím kterých mezi sebou komunikují. Přes tyto elementární odlišnosti však můžeme mezi přírodními a kulturními systémy najít určité analogie. V přírodním biologickém systému se jednotlivé druhy spolu vyvíjejí, forma a funkce organismů jsou vzájemně závislé, jeden ovlivňuje či dokonce podmiňuje druhý. Záleží na míře a (ne)rovnováze spirálovité dynamiky kooperace a exploatace. Vazby spolupráce a využití však představují neoddělitelné dynamiky obou, jak biologických, tak i kulturních ekosystémů.⁴⁾

V obou systémech jsou přítomné organismy/institute různé kvality, které jsou ve vzájemném vztahu, komunikují a spolupracují spolu, ale mohou být nebezpečné sobě navzájem či ohrožovat celý systém, stejně jako přinášet potenciál rozvoje a kultivace. Např. na virus tak můžeme pohlédnout jako na organický činitel, který může být simultánně škodlivý, stejně jako produktivní, podobně jako toxický odpad jednoho druhu může poskytnout základní výživu pro druhý. Tyto mnohoznačné procesy poukazují na skutečnost, že „ekosystém nemá jedny měřitelné hodnoty, ale mnoho způsobů uzákoněných hodnot v komplexní síti signifikace“.⁵⁾ Ovšem jak podotýká Neil Postman, zatímco aspekty přírodního prostředí jsou explicitní a formální, specifika mediálního prostředí jsou implicitní a neformální, částečně skrytá.⁶⁾ Jedním z úkolů mediální ekologie je tak popsání a zviditelnění soustavy vztahů a vzájemných vazeb v daném mediálním prostředí. Výše nastíněné analogie mezi přírodním a kulturním systémem představují metaforu, rétorickou figurou vizualizace vazeb a procesů zkoumaného kulturního a mediálního prostředí.

Následná studie ekosystému institucí dokumentárního filmu se opírá o výzkum prostředí skrze individuální aktéry, kteří jsou aktivní součástí systému, pohybují se v síti vzájemných vztahů spolupráce a využití, poskytují přímý vhled do prostředí a mohou určit jeho dílčí specifika i postihnout proměny. V rámci výzkumného projektu⁷⁾ bylo osloveno více než 60 respondentů z řad režisérů celovečerních dokumentárních filmů, producentů, ale i zástupců institucí, jako jsou televize, vzdělávací platformy, podpůrné instituce nebo festivaly. Prostřednictvím metody orální historie jsme zkoumali vztah respondentů k jednotlivým institucím, zda a jak je vnímají, jak (spolu) komunikují, co utváří jejich zkušenost s nimi a jak ta se vyvíjí a proměňuje, jaké jsou případně důvody i nástroje změny. Z mnohačetných výpovědí a soustav vzájemných vztahů pak byl konstruován obraz prostředí dokumentárního filmu, respektive jeho základních parametrů. Nástroje mediální ekologie posloužily ke studiu soustavy vzájemných vztahů uvnitř malé profesní komunity malé národní kinematografie.

Jestliže Jon Dovey označuje spoluzávislost a spolukonstituci jako elementární vlastnost ekosystémů,⁸⁾ rozhodli jsme se tyto aspekty detekovat a popsat jejich fungování v prostředí institucí dokumentárního filmu.

5) Tamtéž, str. 18.

6) Srov. What Is Media Ecology? Three definitions. Dostupné online: <<https://www.media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology/>>, [cit. 10. 9. 2019].

7) Výzkumný projekt Současný český dokument byl řešen na Katedře filmových studií FF UK v letech 2016 až 2019. Projekt byl podpořen grantem Státního fondu kinematografie. Na projektu se v rámci seminářů Současný český dokument podíleli studenti Katedry filmových studií.

8) Jon Dovey, Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In: Kate Nash – Craig Hight –

Věk decentralizace a utváření prostředí

Pokusme se nyní zastavit u evoluce prostředí českého dokumentárního filmu po roce 1989, nastínit fenomény příznačné pro 90. léta minulého století, která jsou v mnoha aspektech konstitutivním obdobím určujícím další vývoj systému institucí dokumentárního filmu.

Pokud je pro prostředí české kinematografie po roce 1989 příznačná nějaká dynamika, pak je to dynamika decentralizace. Rozpadem centrálního řízení Československého státního filmu a postupným zánikem či restrukturalizací všech jeho dílčích institucí, které zajišťovaly životnost i živost systému dokumentárního filmu, se diametrálně proměnilo produkční, distribuční prostředí i uvádění filmu. V setrvačnosti chodu velkých centralizovaných institucí dobíhaly již schválené a rozpracované projekty, produkce dokumentárních filmů se počátkem 90. let postupně rozvolnila a zpomalila.⁹⁾ V přechodovém organizačním vakuu zůstává většina dokumentaristů i nadále zaměstnanci již nově registrované společnosti Krátkého filmu a. s.,¹⁰⁾ nicméně poptávka po dokumentárních filmech stagnovala. Zanikl také způsob jejich financování, který dříve samočinně zajišťoval centralizovaný systém. Československá televize jako jeden z odběratelů produkce KF a producent vlastních televizních dokumentů a publicistických pořadů rovněž procházela na počátku 90. let nutnou koncepční a ideologickou restrukturalizací. Než balancující systém ústředních institucí metamorfoval v nové systémové rozložení, v silově nestabilním prostředí vzniká živoucí prostor pro nezávislou tvorbu. Dokumentaristé osobně aktivně participují na genezi nezávislého produkčního prostředí. V roce 1991 vzniká nadace Film a Sociologie, kterou spoluzakládá skupina dokumentaristů původně zakotvených v KF. Spojuje je vidina mapování proměny společnosti, ale i vytvoření dramaturgického a tvůrčího kolektivu, ve kterém jsou témata diskutována a o jejichž realizaci je ve společném konsenzu rozhodováno.¹¹⁾ O rok později vzniká společnost Febio Fera Feniče, jednoho z nejdynamičtějších produkčních subjektů transformačního období, který se stává úspěšným tvůrcem-producentem symptomatických televizních formátů 90. let.¹²⁾ Koncem roku 1993

Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 11–32.

- 9) V roce 1990 objednává Ústřední půjčovna filmů za poslední státní dotace přibližně 30 dokumentárních filmů. Mezi nimi např.: MEZI SVĚTLEM A TMOU (Jan Špáta, 1990), MILUJ BLÍŽNÍHO SVÉHO (Olga Sommerová, 1990), PROMĚNY PŘÍTELKYNĚ EVY (Drahomíra Vihanová, 1990), NOVÝ HYPERION (Karel Vachek, 1992).
- 10) V roce 1990 byl Krátký film jakožto hospodářská složka Československého filmu zrušen. V roce 1991 byla registrována společnost KF a. s., na kterou byl převeden majetek Krátkého filmu včetně autorského práva náležícího Krátkému filmu jako produkční společnosti. V roce 1996 pak společnost změnila název na Krátký film Praha a. s. Složitě privatizační období bylo poznamenáno především vstupem do finančně velmi náročné a nevýhodné mezinárodní koprodukce filmu NEXUS (José Maria Forqué, 1994). Finanční neúspěch tohoto ambiciózního sci-fi projektu přivedl Krátký film téměř k likvidaci. Ke konkurzu společnosti nakonec nedošlo a společnost dodnes obchoduje s filmy vyrobenými v Krátkém filmu v letech 1957–1990, ke kterým uplatňuje práva výrobce.
- 11) Helena Třeštíková, *Sběrná kniha*. Praha: Paseka 2017, s. 72–73. Dále rozhovory s Helenou Třeštíkovou vedli Petra Procházková a Siarhei Samusevich, 4. 1. 2019. Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Španihelová, 24. 4. 2019.
- 12) GEN (1993, 1994, 2001, 2002), GENUS (1995–1996), OKO — POHLED NA SOUČASNOST (1992–1996; 1999–2000), ČESKÁ SODA (1993–1997). Více viz dostupné online: <<http://www.febio.cz/tvorba.php>>, [cit. 21. 8. 2019].

zakládá svou společnost K2 dokumentarista Pavel Štingl atd. Zde leží počátky přetrvávajícího fenoménu samoproducentství tvůrců dokumentárního filmu.¹³⁾ V hektické popřevratové době se projevila produkční flexibilita dokumentárního filmu. Tvůrci nečekali na stabilizaci produkčního prostředí, ani nevyhledávali producenty, kteří by investovali do minoritního žánru. Sami jako jednotlivci či v tvůrčích kolektivech realizují své filmy. Samostatnost přináší možnosti pružného individuálního rozhodování i přehled nad komplexním výrobním procesem. Protože se dokumentární film v popřevratovém období přesouvá téměř výhradně z filmového plátna na televizní obrazovku, velká většina projektů vzniká jako zakázky či koprodukční projekty pro Českou televizi. Transformovaná ČT v první dekádě porevoluční éry vsadila na producentův systém, jenž podporoval silné individuality, kterým dal více pravomocí a větší odpovědnost, zároveň umožňoval větší pestrost programové nabídky. Jednotlivé producentské skupiny nebyly tematicky ani formálně vyhraněné.¹⁴⁾ V takto decentralizovaném televizním prostředí vzniká prostor pro větší kreativitu a spolupráci tvůrců i producentů. Pro nezávislé producenty se televize jeví jako otevřenější, neboť přístup do ní je personifikován konkrétní osobností. Velmi výraznou subvencí vztahu mezi televizí a nezávislými producenty dokumentárních filmů představovalo již dřívější rozhodnutí České národní rady¹⁵⁾ vyčlenit padesát milionů ze státního rozpočtu na podporu nezávislé televizní tvorby.¹⁶⁾ Mluví se o „zlatém věku sžívání dokumentárního filmu s Československou/Českou televizí“:

Nadace Film a sociologie a Originální videojournal mají na obrazovce pravidelné vysílací časy, existují programová okna pro jednotlivé pořady nezávislých producentů a studentů FAMU. Program OK3 se stává prostorem pro mimotelevizní výrobce.¹⁷⁾

Toto idylické nastavení spolupráce vydrželo jen několik let.

V roce 1994 začíná vysílat TV NOVA, a celý český (nejen) televizní prostor to zásadním způsobem poznamenává.¹⁸⁾ Česká televize přichází o svůj třetí kanál (OK3, od roku 1993 ČT3) a dokumentární film o svůj zásadní prostor, neboť právě z privatizace třetího

13) Téma samoproducentství dokumentárních filmů je stále přítomný fenomén v prostředí českého dokumentu. Srov. diplomová práce Apoleny Rychlíkové. Apolena Rychlíková, *Dokument s. r. o.: když si dokumentaristé zakládají filmové produkce*. Praha: FAMU 2018.

14) Pavel Krumpár, Česká televize jako filmový producent 1992–2002 (1. část). *Iluminace* 22, 2010, č. 4, s. 21.

15) V lednu 1991 byla udělena 50milionová dotace vlády ČR na podporu výroby původní české kinematografické tvorby. O jejím rozdělování rozhodovala grantová komise. Vládní dotace představovala rychlé a krátkodobé řešení podpory kinematografie v přechodovém období po zániku ústřední organizace Československého filmu (k 1. 1. 1990) a před přijetím legislativní úpravy podpory kinematografie. Srov. Zápis z jednání České národní rady 14. 4. 1992. Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/1990cnr/stenprot/034schuz/s034001.htm>>, [cit. 20. 8. 2019].

16) Z grantu jsou financovány první projekty společnosti Film a sociologie aj. Např. cyklus Heleny Třeštíkové ŘEKNI MI NĚCO O SOBĚ, dále ZÁNİK ČESKOSLOVENSKA V PARLAMENTU (Pavel Koutecký, 1993), OBĚTOVANÝ NÁROD (Milan Maryška, 1992), KETOVÉ (Milan Maryška, 1992). Srov. Alena Müllerová, Okamžik ohlednutí. (Letní anketa s tvůrci dokumentárního filmu). *Film a doba* 41, 1995, č. 2, s. 62.

17) Srov. A. Müllerová, c. d.

18) Je paradoxní, že vítěznou koncepci společnosti CET 21 formulovala skupina lidí mj. spřízněných s dokumentaristy a spol. Film a sociologie. Zakládajícími členy CET 21 byli psychiatr Petr Hunčík, režisér Petr Kršák, sociolog Fedor Gál, režisér Vlastimil Venclík a sociolog Josef Alan. Vladimír Železný vstoupil do

programu vzešla soukromá celoplošná televizní stanice NOVA. Dravý komerční subjekt přenastavuje mediální prostředí, vytváří konkurenční atmosféru, užívá konfrontační strategii (nasazování podobných pořadů ve stejnou dobu) a zahajuje kvantitativní boj o diváka (měření sledovanosti). ČT ubývají finance a s dokumentárními filmy nelze soutěžit o pozornost. Ekonomický tlak se přímo odráží v produkčních podmínkách, čas na výrobu i postprodukcii je komprimován, chybí prostor pro konceptuální promyšlení obsahu a formy, není místo pro experiment.¹⁹⁾ Filmový dokumentární film je vytlačován aktuální televizní publicistikou. Od poloviny 90. let tak dochází k vyostřování vztahů mezi dokumentaristy a televizí. Na jedné straně tak stojí nedůvěra dokumentaristů v televizní systém a jeho (ne)schopnost dát více prostoru filmovému dokumentu. Na druhé straně ČT i nadále zůstává jediným producentem a distributorem dokumentárních filmů. Pozice ČT tak osciluje v krajních polohách, mezi ničitelem a zachráncem existence dokumentární tvorby.

Vzhledem k tomu, že se česká politická reprezentace zřekla jakékoliv další státní podpory nezávislých producentů a koncepční legislativní řešení financování kinematografie se z důvodu absence politické vůle ocitá v provizorních zákonných úpravách a v očekávání náhodných mimořádných dotací,²⁰⁾ transformační vývoj podpůrného kreativního prostředí jako životaschopného systému pro výrobu a distribuci dokumentárního filmu za účasti centrálních státních institucí stagnuje.

Katedra dokumentární tvorby FAMU tak zůstává místem, kde v průběhu 90. let dochází ke konstituci silné, aktivní a vlivné dokumentaristické komunity. Zázemí školy poskytovalo prostor pro kritické nahlížení vývoje dokumentárního filmu, dávalo možnosti formálního experimentu, vyzývalo k hledání osobitého vyjádření, vedl se dialog i polemika s žánrem dokumentárního filmu. Vlivným pedagogem se stal Karel Vachek, který vedl studenty v konceptuálním a aktivistickém, mnohdy až konfrontačním přístupu nejen k filmovému dokumentu, ale k realitě obecně. Vzniká kompaktní názorová komunita, která je vychována v ostré kritice transformačního vývoje kinematografie i televize, vymezující se proti předcházející éře humanistického dokumentu,²¹⁾ spojená levicovou ideologií, filozofií (bytostného) autorství a v úhrnu jednotlícím utilitárním pohledem na dokumentární film. Tvůrčí prostředí českého dokumentu se tak polarizuje.²²⁾

společnosti později a výrazně také proměnil podobu programu televizní stanice. Srov. Dějiny televizního vysílání v datech, dostupné online: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FAV250/um/Dejiny_ceskych_medii_v_datech.txt>, [cit. 21. 8. 2019]. Dále např. rozhovor s dokumentaristou Pavlem Štinglem vedl Adam Jurénka, leden 2019. Dále rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Španihelová, 24. 4. 2019.

- 19) Miroslav Janek, Čas a střih v dokumentárním filmu. In: Jadwiga Hučková – Jan Křipač – Iwona Łyko (eds.), Český a polský dokumentární film v éře evropeizace. Praha: Národní filmový archiv 2015, s. 37–48.
- 20) Legislativní úprava kinematografie byla opatřena zákony č. 241/1992 Sb. o Státním fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, dále zákonem č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů (dále jen zákon o audiovizu). Z důvodů průtahů schvalování nového zákona o audiovizu (veto tehdejšího prezidenta ČR Václava Klause) byla v r. 2007 udělena Státnímu fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie mimořádná dotace ve výši sto milionů Kč.
- 21) Reprezentovaná především jak tvorbou, tak i osobností Jana Špáty a jeho dominantní pozicí v prostředí dokumentárního filmu od 70. let 20. století. Kritika užívání formálních a stylových prvků v dokumentárním filmu, jako je observace, empatie k snímanému subjektu apod. Srov. Martin Stoll, *Jan Špáta*. Malá Skála: Praha 2007.
- 22) V anketě časopisu *Film a doba* v roce 2002 mluví Rudolf Adler o kvalitní české dokumentaristice, která se ale „v posledních letech uzavírá do několika zdmi ohrazeného ghetta, jež okolo sebe sama buduje. [...]“

Studenti Katedry dokumentární tvorby FAMU ale stáli za vznikem iniciativ, které proměnily institucionální prostředí českého dokumentu. Z jedné z nich se vyvinul Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě (1997),²³⁾ který vytvořil alternativní platformu pro uvádění filmových dokumentů, kriticky se vymezoval proti dominantnímu vlivu televize a vzal na sebe úlohu hlavního lobbisty za autorský dokumentární film. Druhou iniciativu pak představuje založení Institutu dokumentárního filmu (2001, dále IDF),²⁴⁾ který se začal zabývat vzděláváním filmových profesionálů a utvářením vazeb na zahraniční industry prostředí. Na přelomu tisíciletí tak dochází k důležitému zasíťování prostoru. Zatímco MFDF Ji.hlava svými aktivitami rozvinula domácí kulturně společenskou síť, jak sama říká „přátel dokumentárního filmu“, IDF napojuje český dokument na mezinárodní síť filmových profesionálů. Prostřednictvím aktivit těchto dvou subjektů je vybudován vrstevnatý systém podporující dokumentární film v mnoha rovinách: od uvádění filmů na festivalové platformě přes podporu při jejich vzniku, teoretické myšlení prostřednictvím publikační činnosti až po projekty podporující celoroční distribuci.²⁵⁾ Potřeba kultivace a stimulace profesního prostředí se tak děje téměř výhradně zespodu, vychází z potřeb samotných filmařů a okruhu jejich blízkých spolupracovníků, což dokládá (ne) možnosti a nekonceptnost decentralizovaného systému ústředních státních kulturních a filmových institucí.²⁶⁾ Dokumentaristé se stávají nositeli vícero rolí — vystupují jako dramaturgové festivalů i organizátoři industry aktivit, tutoři vzdělávacích workshopů, publicisté, producenti, televizní dramaturgové atd., systém institucí je provázaný osobními vazbami. Spolukonstituce se tak jeví jako nutný předpoklad budování vrstevnatého živoucího ekosystému.

Výjimku představuje založení festivalu dokumentárních filmů Jeden svět v roce 1999 neziskovou organizací Člověk v tísni. Přestože se jedná o tematickou přehlídku zaměřenou na lidská práva, český mediální prostor se tím rozšiřuje o další událost určenou výhradně pro dokumentární film.

Nastupující digitalizace usnadnila vstup, respektive krátkodobý návrat dokumentárních filmů do kin.²⁷⁾ Technologická inovace, která snížila finanční náklady na výrobu dis-

Na domácí půdě a televizních obrazovkách zřídka kdy dokáže oslovit skutečně širokou diváckou obec a venku o ní prakticky nikdo neví. [...] Malý ohlas nás frustruje, svádíme ho na všechno možné a u vědomí stále větší izolovanosti uzavíráme se ve vzdorovitém gestu narcistního sebezhlížení stále více sami do sebe. Dokumentární film dnes. *Film a doba* 52, 2002, č. 1, s. 13; Lucie Česálková (ed.), *Generace Jihlava*. Brno: Větrné mlýny 2014.

23) Vzniká v roce 1997 jako přehlídka českých dokumentárních filmů organizovaná studenty místního gymnázia. Jeden z jeho zakladatelů a ředitel Marek Hovorka později studuje na KDT FAMU. Srov. Jan Hlubek, *MFDF Jihlava: síťová stavba jako základ utváření festivalové identity*. Diplomová práce. Praha: FF UK 2010.

24) Iniciativa dvou studentů KDT FAMU Andrey Prengyové a Filipa Remundy.

25) VoD Portál Doc-Air.cz (dnes DAFilms.cz), filmový trh East Silver, dříve tištěná publikace Doc revue (dnes především coby online portál a občasná několikastránková příloha v týdeníku *Respekt*); distribuční projekt Česká radost v českých kinech.

26) V roce 2002 zakládá Asociace producentů v audiovizí České filmové centrum (ČFC) pro propagaci české kinematografie v zahraničí. Od roku 2017 je ČFC součástí Státního fondu kinematografie.

27) Přibližně do roku 2007 bylo v české distribuci ročně uváděno 5 celovečerních dokumentárních filmů. V letech 2008–2010 to bylo 12 dokumentárních filmů ročně, vrcholem je potom rok 2011, kdy bylo do kin uvedeno 19 dokumentárních titulů. Srov. Unie filmových distributorů, dostupné online: <www.udf.cz>, [cit. 21. 8. 2019].

tribučních kopií, tak umožnila dostat do kin daleko více různorodých titulů. Když se k tomu přidá nástup velmi silné generace absolventů KDT FAMU z přelomu 90. a nultých let 20. století s výraznými, v široké společnosti rezonujícími debuty,²⁸⁾ nejen že se proměnil zastoupení dokumentů v kinodistribuci, ale také výrazně posiluje pozice dokumentárního filmu v celkovém prostředí domácí kinematografie. Tvůrci se svými prvními filmy etablovali jako výrazné vyspělé osobnosti současné domácí filmové produkce a dokumentární film se prezentuje nejen jako aktuální, vhodný a potřebný společenskokritický nástroj, ale i populární filmová forma. Karel Vachek se stává vedoucím KDT, čímž je symbolicky potvrzena pozice hlavního „mentora“ současného českého dokumentu. V roce 2006 rozšiřuje MFF Karlovy Vary své soutěžní okruhy o sekci mezinárodního dokumentu. Kromě exkluzivní příležitosti prezentace se mj. rozrůstá a kultivuje tým dramaturgů sledujících vývoj a trendy světového dokumentárního filmu. V roce 2007 ústřední tým organizátorů jihlavského festivalu (trojice Marek Hovorka, Petr Kubica, Andrea Slováková) zakládá internetový VOD distribuční portál Doc-Air.cz, později DAFilms.cz, který se opírá o mezinárodní alianci evropských filmových festivalů dokumentárních filmů,²⁹⁾ a vytváří tak sdílenou platformu a prodloužený propagační kanál dramaturgie aliančních festivalů. Jedná se tak o jeden z prvních projektů alternativní distribuce, ačkoliv zaměřený (jen) na alternativní, tzn. dokumentární obsah.³⁰⁾ V roce 2007 oznamuje česká pobočka americké kabelové televize HBO zahájení původní produkce dokumentárními filmy. Producenti HBO ČR vyhláší soutěž námětů prostřednictvím existující, vzájemně provázané sítě dokumentárních institucí.³¹⁾

Ekosystém produkční spoluzávislosti

Krajina českého dokumentu má tak kolem roku 2010 tvář živoucího, aktivního, sebezáchovného a sebe-podporujícího organismu. Systém institucí vytváří provázanou síť, ve které dokumentární film nachází podporu ve všech produkčních či postprodukčních fázích i distribuci. Celá řada subjektů svou aktivitou spoluutváří diskurs o proměnách a potřebách českého dokumentárního filmu. Jedná se o aktivitami a dílčími programy rozvrstvené prostředí.

Základními institucemi systému dokumentárních filmů, které zajišťují jejich elementární existenci, je instituce veřejné filmové podpory (Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, posléze nástupnická organizace Státní fond kinematografie, dále též SFK) a Česká televize. Obecné podmínky pro vznik a distribuci dokumentárního filmu se

28) NONSTOP (Jan Gogola, 1999), HRY PRACHU (Martin Mareček, 2001), ČESKÝ SEN (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004), ŽENY PRO MĚNY (Erika Hníková, 2004), ZTRACENÁ DOVOLENÁ (Lucie Králová, 2006).

29) Spojenectví festivalů CPH:DOX (Kodaň, Dánsko), FIDMarseille (Francie), DOK Leipzig (Německo), Visions du Réel (Nyon, Švýcarsko), MFDF Ji.hlava (CZ); Doclisboa (Portugalsko), Millenium Against Gravity FF (Varšava, Polsko).

30) Přemysl Martinek, Český a slovenský dokument dnes: Digitalizovaní autoři. *Film a doba* 60, 2010, č. 1, s. 2–3.

31) Soutěž dokumentárních námětů byla vyhlášena ve spolupráci s IDF, vítězné projekty byly představeny na festivale v Jihlavě, výběrová komise byla složena ze zástupců institucí — IDF, MIDPOINT a širší kulturní obce.

odrážejí v kondici těchto elementárních subjektů. Neboť jak podotýkají Petr Szczepanik a Patrik Vondreau, „národní kulturní politika a veřejnoprávní vysílatel jsou základem českého (stejně jako evropského) producentského systému“.³²⁾ Pro obě instituce se stal klíčový rok 2012, kdy je jednak Parlamentem ČR přijat dlouho očekávaný zákon o audiovizí, v rámci kterého vzniká právě Státní fond kinematografie (SFK), a nově zvolený ředitel ČT Petr Dvořák provádí organizační restrukturalizaci ČT.

Zákon o audiovizí, který by komplexně řešil veškeré oblasti českého filmu, vedle filmové tvorby také filmový průmysl či filmové instituce, procházel velmi dlouhým schvalovacím obdobím a legislativní úprava kinematografie byla v ČR přijata až jako poslední z regionu post-socialistických zemí (střední Evropy) Visegrádu, což značně znevýhodňovalo český filmový průmysl a problematizovalo financování i rozvoj národní filmové produkce.³³⁾ Zákon tak dal rámec financování domácí tvorby a zároveň je jím zřízena klíčová instituce Státního fondu kinematografie (k 1. 1. 2013), která má v portfoliu svých činností koncepční podporu různorodých sektorů domácí kinematografie. Oblast podpory původní filmové produkce brzy rozděluje na oblast hrané, dokumentární a animované tvorby. Dokumentaristé se mohou od roku 2014 ucházet o finance nejen na produkci, ale již na kompletní vývoj celovečerního dokumentárního kinematografického díla.³⁴⁾ Oproti předcházejícím dekádam to představuje koncepční podporu projektů již na samém počátku jejich vývoje, čímž prosazují důraz na detailní práci autora na námětu i aktivit producenta, které by směřovaly k zajištění financování. SFK následuje globální tendenci v oblasti filmové produkce, kdy je kladen velký důraz na vývoj díla a institucionální podporu projektu již v raném stádiu filmové produkce. S tímto přístupem je spojený systém návazné podpory, který zajišťuje kontinuální možnost subvence v dalších produkčních fázích. Instituce tak získává „pravidelný“ přehled o vývoji díla a systematicky podporuje projekty, do kterých již investovala. Zároveň artikulací důrazu na etapu vývoje sjednocuje a přibližuje přípravu dokumentárního filmu tomu hranému. Dokumentarista dostává prostor na obhlídky a koncepční promýšlení struktury díla a to se stává součástí jeho (honorované) práce na projektu. Částečně tím tak koriguje obecně vžitou představu o impulzivnosti přípravy dokumentárního filmu.

Státní fond kinematografie se tak stává jedním z prvních míst, kde se rozhoduje o skutečné realizaci projektu a z námětu se začíná tvořit film. Zajištění veřejnoprávní podpory pak podle producentů usnadňuje další kofinancování projektu, ať již ze strany televizí, či dalších případných koproducentů (další fondy, soukromí investoři apod.). Ustanovením SFK se stabilizovalo produkční prostředí, instituce je pro tvůrce dobře čitelná, otevřenější, komunikativnější a profesionálnější. Dílčí rozhodování velmi záleží na aktuálním personálním složení Rady SFK, která o podpoře rozhoduje, stejně jako na naplnění jednotlivých výzev (jaké projekty se skutečně přihlásí). Legislativní statut SFK neumožňuje radě podpořit jiné než celovečerní distribuční tituly, tzn. projekty, které jsou „obsahem i formou

32) Petr Szczepanik – Patrik Vondreau (eds.), *Behind the Screen: Insides European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2013.

33) Michal Procházka, *Closer Look: Documentary Film and Funding Policies in the Visegrad Region: a Basic Overview*. Praha: Institut dokumentárního filmu 2012.

34) Srov. web Státního fondu kinematografie, dostupné online: <<https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyvoj-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>>, [cit. 21. 8. 2019].

určeny především ke kinematografickému užití³⁵⁾ Což může představovat limity pro cross platformové projekty, zcela zamezena je podpora televizních filmů či dalších formátů audiovizuální produkce (např. fenomén počítačových her).

Druhým pilířem prostředí českého dokumentu je veřejnoprávní televize. Ta se mnohdy stává koproducentem filmů podpořených právě SFK. Tento vzorec využití spolupráce je jedním z nejběžnějších. Je to systém spojitých nádob, kdy se financování dokumentu opírá o podporu obou institucí. V současné době neexistuje bližší, přímá koncepčnější spolupráce mezi zástupci ČT a SFK. Obě instituce se vzájemně podílí na části (nejen) dokumentární kinematografické produkce, sledují se ve svých rozhodnutích, ale nedochází mezi nimi k flexibilní komunikaci, což může v některých případech přerůst v jakousi přetahovanou, tzn. že vstup do projektu je podmíněn vstupem druhé instituce; v některých případech také rozhodnutím navzdory, kdy projekt získá finanční subvenci právě z toho důvodu, že pro něj není dosažitelná podpora v televizi (např. když se jedná o formálně či tematicky vyhraněný projekt).

Ambivalentní vztah mezi filmovými profesionály a veřejnoprávní ČT, tak jak byl utvořen v průběhu 90. let, v určitých aspektech přetrvává, ale dochází k posunům pozitivně ovlivňujícími vazby mezi dokumentaristy a televizí.³⁶⁾ Velký vliv na to má zmíněná restrukturalizace iniciovaná vedením Petra Dvořáka, kdy dochází k otevření a zpřístupnění nepřehledné a komplikované veřejnoprávní instituce.

Dvořák se po svém zvolení inspiroval televizním producentským systémem 90. let, vytváří statut kreativního producenta, jehož

producentská skupina není v organizační struktuře pevně ukotvené oddělení či úsek, ale funguje jako tvůrčí projektový tým, jehož existence je vázána na vývoj konkrétního pořadu či pořadů.³⁷⁾

Velké výběrové řízení na obsazení postů kreativních producentů naznačovalo ambiciózní plán proměny televize. Prostřednictvím otevřeného konkurzu se do ČT dostávají lidé mimo původní televizní strukturu, z jiného mediálního prostředí a institucí — jako např. Martina Šantavá, která přichází z producentské pozice v HBO ČR, nebo Petr Kubica, do té doby pedagog a zástupce vedoucího KDT FAMU a programový ředitel MFDF Ji.hlava.³⁸⁾ ČT tím deklarovala úsilí razantní transformace a kreativní producenti měli být iniciátory aktualizace televizních formátů a trendů a inkubátory kvalitních projektů. Stimulem strukturálně komplikovaného televizního systému produkce bylo nastavení osobní odpovědnosti za projekty, což předpokládalo utvoření zdravého konkurenčního prostředí

35) Viz výzvy Státního fondu kinematografie k vývoji a výrobě dokumentárního českého kinematografického díla. Dostupné online: <<https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/>>, [cit. 21. 8. 2019].

36) Vývoji vztahu mezi dokumentaristy a televizí se podrobně věnuje Lucie Králová ve své disertační práci *Rozumět televizi. Produkční kultura v České televizi v oblasti dokumentárního filmu 1993–2017*. Praha: FAMU 2017.

37) Česká televize dnes oznámila jména čtrnácti Kreativních producentů. Tisková zpráva ČT 14. 3. 2012. Dostupné online: <<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6296&strana=2=118&category=2>>, [cit. 21. 8. 2019].

38) V regionálních pobočkách České televize zůstávají osobnosti z prostředí ČT (Lenka Poláková a Kateřina Ondřejková v TS Ostrava, Kamila Zlatušková, resp. Dušan Mulíček v TS Brno).

uvnitř instituce. Osobnosti jednotlivých kreativních producentů zprostředkovávají přímou vazbu mezi institucí veřejnoprávní televize a filmovými profesionály. Z počátku na ně mohlo být nahlíženo jako na alternativní figury televizního prostředí, které pomohou vytvořit nové a lepší propojení a vazby vzájemné spolupráce.³⁹⁾ Jmenování Petra Kubici, který do té doby reprezentoval výhradně alternativní prostředí autorského dokumentu, představovalo de facto performativní gesto sblížení televize a právě skupiny dokumentaristů, kteří se vůči veřejnoprávnímu vysílateli, stejně jako proti formátům televizního dokumentu, dlouhodobě kriticky vymezovali. Kreativní producenti si kolem sebe vytvářejí okruh spolupracovníků, které si vybírají na základě osobních vazeb, předchozí profesní zkušenosti a názorovém konsenzu.⁴⁰⁾ Dochází tak k utváření sítě vazeb mezi různorodými filmovými profesionály a televizí.⁴¹⁾

Systém televizní produkce se přiblížil grantovému systému. Jednotlivé projekty kreativních producentů jsou prezentovány před vrcholným managementem instituce, tzv. programovou radou,⁴²⁾ která centralizovaně rozhoduje o jejich schválení a následné výrobě. Pitchování projektu před komisí (programovou radou) nutí producentské skupiny k detailnější přípravě na vývoji projektu. Systém soutěžení námětů zpřehledňuje proces schvalování projektů uvnitř ČT, na druhou stranu rozhodování rady se řídí především využitelností a vhodností předkládaných projektů do programového schématu. Míra kreativity a invence je limitována právě pevnou programovou strukturou, která se během několika prvních let transformovaného televizního systému ustálila v nastavení, jež vysoký management televize považuje za ideální, a zrigidněla.⁴³⁾ Kreativní producenti se tak postupně stávají spíše zprostředkovateli námětů mezi filmaři a vedením televize než konstantním hybatelem dynamického vývoje. Jakmile jsou projekty schváleny programovou radou, získává kreativní producent veškerou rozhodující pravomoc nad projektem za celou instituci. Uvnitř jednotlivých tvůrčích produkčních skupin jsou pak projekty v menších dramaturgicko-produkčních týmech vedeny k dokončení. Dokumentaristé tak kvitují velkou míru svobody během procesu natáčení i postprodukce, která je ovšem vykoupena velmi limitujícím finančním rozpočtem.

Pokud je proměna a otevřenost televize demonstrována (výhradně) prostřednictvím individuálních osobností kreativních producentů, jejich odvolání či odchod může celý, třebaže fungující systém výrazně oslabit. Na tuto problematiku poukázalo kontroverzní manažerské rozhodnutí ukončit spolupráci s producentkou Kamilou Zlatuškovou, která reprezentovala právě snahu médiem televize aktualizovat, dávat prostor kontroverzním tématům a rozvíjet možnosti televizního dokumentu. S odchodem Zlatuškové automatic-

39) V minulosti tuto styčnou figuru propojující profesionály s televizí reprezentovala Alena Müllerová, která přišla do televize v roce 1998 z Krátkého filmu a nezávislého sektoru Filmu a sociologie. Dnes je také jednou z kreativních producentek ČT.

40) Tuto skutečnost potvrzují rozhovory s respondenty Martinou Šantavou a Alenou Müllerovou. Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Španihelová, 12. 4. 2019. Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Španihelová, 24. 4. 2019.

41) Např. interními dramaturgy jednotlivých tvůrčích produkčních skupin jsou či v minulosti byli: v TPS P. Kubici – Lucie Králová, Ivo Bystřičan; TRS A. Müllerové – Ivana Pauerová Milošević, jinak dlouhodobě působící v IDF; TPS M. Šantavé – Bára Kopecká.

42) Generální ředitel, programový ředitel, ředitel vývoje pořadů, ředitel výroby.

43) Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Španihelová, 12. 4. 2019.

ky zanikla i celá její tvůrčí skupina působící v Televizním studiu ČT Brno (v roce 2016). Neadekvátní vysvětlení tohoto personálního rozhodnutí vyvolalo značnou kritiku nejen z komunity filmových dokumentaristů, ale i ze stran širší kulturní společnosti.⁴⁴⁾ Jeden z mostů vytvářející a zprostředkovávající dialog mezi tvůrci a institucí padnul. Zatímco odpovědnost kreativních producentů je v televizním systému vysoce individualizovaná, centralizované řízení a rozhodování instituce je de facto depersonalizované.

Na jaře 2019 odchází z ČT z osobních důvodů Petr Kubica a tím zaniká celá tvůrčí a producentská jednotka. Rozpracované projekty jsou buď zastaveny, nebo je přebírají jiné producentské skupiny. Otázkou tak zůstává, nakolik personální proměna individualizovaného systému kreativních producentů ovlivní obecně vztahy a vazby mezi dokumentaristy a televizí, a v jaké kondici, při zániku tvůrčích a produkčních skupin dokumentárních filmů, zůstane televizní systém a jeho původní transformační ambice.

Globální fenomén quality tv navrácí médiu televize punc exkluzivního prostředí. Současně výrazně zvýhodňuje dramatickou a seriálovou tvorbu, která tak z programových schémat vytlačuje jiné minoritní žánry. Solitérní dokument má v současném programovém schématu jeden slot.⁴⁵⁾ Díky oddělení mediálních analýz má ČT velmi přesnou a konkrétní představu o divákovi (specifické skupině diváků) jednotlivých pořadů, čemuž pochopitelně přizpůsobuje jejich dramaturgii i formát. To ČT limituje; v péči o svého diváka a v obavě o jeho ztrátu si zachovává konzervativní přístup k programu i k výrobě pořadů. Nicméně v obecné přístupnosti k divákovi představuje televize velmi silnou platformu. Využívá setrvačnosti jejího vnímání coby tradičního média (co do způsobu užívání a dostupnosti) s extenzí do online prostředí. Při vhodně zvoleném nosném celospolečenském tématu je schopen dokumentární film v televizi zasáhnout velký počet diváků, čehož není již schopen dosáhnout např. v klasické distribuci v kinech.⁴⁶⁾ Také tento aspekt posiluje vztah důvěry a spolupráce mezi filmaři a televizí, respektive činí z televizního média výhodnou mediální platformu.

Zahájením původní české tvorby mezinárodní televizní stanice HBO se produkční prostředí českého dokumentu rozšířilo o silnou producentskou instituci. Prvotní investice směřovaly právě na výrobu dokumentárních filmů, čímž vznikla alternativa pro financování celovečerních dokumentárních filmů, které bylo do té doby výhradní záležitostí veřejnoprávní ČT. Zázemí mezinárodní etablované televize nabídlo dokumentaristům zhruba třikrát větší rozpočet na výrobu celovečerního dokumentu, než bylo v té době běžné v České televizi.⁴⁷⁾ Exkluzivní prostředí mezinárodní společnosti poskytovalo kromě vyššího rozpočtu také odlišné zázemí soukromé kabelové televize, na které se nevztahovaly limity či nařízení veřejnoprávního terestriálního vysílatele. Dramaturgie zastřešujícího projektu Bez cenzury vyhledávala náměty s kontroverzními přesahy, ale také s meziná-

44) Odchod Zlatuškové byl široce medializován. Srov. dostupné online: <<https://a2larm.cz/2016/02/nadeje-umira-prvni/>>, [cit. 21. 8. 2019]. Na podporu odvolané kreativní ředitelky byla také sepsána petice. Více viz dostupné online: <https://www.petice.com/otevreny_dopis_vedeni_a_rad_eske_televize>, [cit. 21. 8. 2019].

45) Solitérní dokument má své jediné okno (úterý od 21 h, ČT2); na konci 90. let měl sloty dva, jeden v hlavním vysílacím čase / prime time.

46) Rozhovor s Vitem Klusákem vedl Siarhei Samusevich, 9. 1. 2019.

47) HBO poskytlo na výrobu filmu 1,2–1,5 mil. Kč. Viz výzvy HBO dostupné online: <<https://www.mediadesk-cz.eu/news/detail/379>>, [cit. 21. 8. 2019].

rodním potenciálem. Veřejně vyhlášené soutěže námětů (2008 a 2011), které, jak už bylo zmíněno, probíhaly ve spolupráci vybudované sítě podpůrných institucí dokumentárního filmu, prezentovaly producentův vstup jako otevřený a komunikativní. Výroba dokumentárních filmů byla pilotním projektem, v rámci kterého vznikla celá řada filmů typově i tematicky odpovídajících zaměření stanice, jejichž prostřednictvím se ale teprve postupně budovala značka domácí i regionální tvorby evropské pobočky HBO.⁴⁸⁾ Postupně se otevřel další prostor pro celovečerní dokumenty, čímž vzniklo určité konkurenční prostředí pro (do té doby velmi výhradní a suverénní) Českou televizi.

V roce 2012 dochází i v HBO k restrukturalizaci evropské pobočky a k centralizaci řízení a rozhodování. HBO spojuje tvorbu regionu (především) střední a východní Evropy do jednoho centralizovaného sektoru. Vyrábí přibližně patnáct dokumentárních filmů v celém regionu ročně a o jejich produkci je rozhodováno v centrále v Budapešti.⁴⁹⁾ Sjednocená firemní politika produkce HBO deklaruje podporu projektům s důrazem na filmovou vizualitu a inovativní filmovou řeč. Nadále pokračuje ve velmi výběrové dramaturgii námětů i důkladném vývoji projektů. Atraktivní zázemí suverénní mezinárodní quality tv však přináší do českého prostředí rozdílné rozložení autorské pravomoci. HBO vůči tvůrcům vystupuje z velmi dominantní pozice. Je to právě producent, který má výhradní slovo při dokončování projektu i absolutní moc a de facto právo veta nad finální verzí filmu. Především v postprodukční fázi při dokončování projektu je vytvářen určitý nátlak na režiséra, který je striktními pravidly korporace podřízen dominantnímu producentovi.⁵⁰⁾ Nicméně nastavená strategie HBO, která je pro oblast dokumentárního filmu postavena na výběrové dramaturgii a malé roční produkci, pomáhá jejich filmům v zahlceném a stále bobtnajícím obsahu mediálního světa ke zviditelnění. Zavedená mezinárodní značka má svůj dosah v mezinárodním prostředí dokumentárního filmu.⁵¹⁾

Tyto vzorce spolupráce utvářejí základní podmínky pro produkci dokumentárního filmu, reprezentují stěžejní instituce podpory, produkce a koprodukce, na kterých je přímo závislá většina dokumentární tvorby v ČR. Systém se za posledních 10 let stabilizoval. Jestliže byla televize v druhé polovině 90. a nultých let považována za toxický aspekt prostředí dokumentárního filmu, proměna mediálního prostředí v uplynulých deseti letech spojená s deformací trhu v důsledku digitalizace a internetu přispěla k detoxikaci vnímání televize.

48) Z první soutěže námětů HBO Bez cenzury vzešel *EROTIC NATION* (Peter Begányi, 2009), dále byly natočeny filmy *NEBE, PEKLO* (David Čálek, 2010), *CHRÁMY TĚLA* (Ivan Pokorný, 2010), *ZACHRAŇTE EDWARDSE* (Dagmar Smržová, 2010), *VENKU* (Veronika Sobková, 2011), *GENERACE SINGELS* (Jana Počtová, 2011), *EM A ON* (Vladimír Michálek, 2011) aj.

49) Centralizované rozhodování je pro oblast dokumentárních filmů personifikováno producentkou Hanou Kastelicovou, působící v pobočce HBO Europe (se sídlem v Budapešti) od roku 2012.

50) Rozhovory s režiséry. Rozhovor s Martinem Marečkem vedl Mikoláš Arsenjev, 27. 2. 2019. Rozhovor s Radouem Sibrtem vedla Barbora Venclová, 28. 1. 2019. Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Španihelová, 12. 4. 2019.

51) Rozhovor s Lukášem Kokešem vedla Magda Španihelová, 21. 11. 2018.

Ekosystém prospěšné i podvrtné spolukonstituce

Druhým typem institucí dokumentárního filmu jsou podpůrné instituce systému zajišťující vzdělávání filmových profesionálů a konzultace se zahraničními experty, alternativní distribuční platformy, programy přispívající ke kultivaci dokumentárního prostředí i k jeho celospolečenskému vnímání.

Jedná se o instituce vytvářející síť napojení a vzájemného provázání.

Když v roce 2001 proběhla na MFDF Ji.hlava tzv. Burza námětů, což byl první pitching projektů dokumentárních filmů filmovým profesionálům, zástupcům zahraničních televizí a festivalů, vznikla tak první industry platforma pro tvůrce a producenty dokumentárních filmů v ČR. Z této události pak vzešel Institut dokumentárního filmu, který organizoval a dále rozvíjel aktivity podporující dokument postupně ve všech fázích vývoje.⁵²⁾ IDF se svými aktivitami zaměřilo na vytváření vazeb českého dokumentárního prostředí na zahraniční filmové profesionály a instituce, a přispívalo tak k rozvoji industry sektoru v ČR. Páteřním programem IDF se stal třítydenní workshop ExOriente Film rozložený prakticky do celého kalendářního roku, který se zaměřoval na vývoj námětu dokumentárního filmu s následnou přípravou pitching prezentace před filmovými profesionály. První dekáda IDF tak byla ve znamení osvěty a vzdělávání filmových tvůrců, kterým zprostředkovávala možnosti dalšího způsobu financování dokumentárních filmů. Neznalost standardizovaných postupů a praktik mezinárodního industry prostředí byla doprovázena absencí nezávislých producentů dokumentárních filmů v ČR.⁵³⁾ Starší generace režisérů a producentů byla zvyklá fungovat v omezených možnostech spolupráce domácích institucí. Generace mladých producentů teprve dospívala na FAMU a postupně získávala zkušenosti také prostřednictvím aktivit IDF. Obecně však panovala mezi dokumentaristy nedůvěra k tomu, co IDF nabízelo. Kromě jazykové bariéry, a tudíž nemožnosti přímé konzultace se zahraničními profesionály, zakořenila u velké skupiny dokumentaristů představa „nuceného“ formování dokumentárního filmu dle potřeb a preference velkých západoevropských televizí.⁵⁴⁾ Neznalost nástrojů a možností vzdělávacích programů filmových profesionálů i networkingové spolupráce poukázalo na lokální uvažování a sevřenost dokumentární komunity. Na druhou stranu systém pitching prezentací a workshopů představuje naprosto odlišný přístup k celému produkčnímu procesu, který vyžaduje sdílení námětu a uvažování o způsobu zpracování již v rané fázi vývoje, což nemusí být a není pro celou řadu filmařů komfortní postup práce.⁵⁵⁾

52) ExOriente Film, East European Forum, East Doc Platform, East Silver, KineDok aj. Více viz web Institutu dokumentárního filmu, dostupné online: <www.dokweb.net>, [cit. 21. 8. 2019].

53) Rozhovor s Hanou Křepelkovou Rezkovou vedla Magda Španihelová, 3. 5. 2019. Rozhovor s Andreou Prengyovou vedly Lucie Česálková a Magda Španihelová, 17. 5. 2019.

54) Lucie Králová, „Head and Stomach“. Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: Současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 61–95.

55) Rozhovor s Vítom Klusákem vedl Siarhei Samusevich, 9. 1. 2019. Rozhovor s Pavlem Štinglem vedl Adam Jurenka, leden 2019. Rozhovor s Janou Hádkovou vedla Hana Pololániková, 14. 2. 2019. Rozhovor s Josefem Císařovským vedl Adam Jurenka, únor 2019. Rozhovor s Bernardem Šafaříkem vedla Marie Padevětová, březen 2019.

IDF tak pro filmové tvůrce představoval ideologicky naprosto jinou instituci než MFDF Ji.hlava — zprostředkovával kontakty na velké zahraniční instituce dokumentárních filmů, hovořilo se o rozpočtech, finančním plánování, mezinárodním potenciálu a srozumitelnosti. Tutorý workshopů byli kromě režisérů a producentů také zástupci televizí a festivalů, sales agenti, filmoví distributoři, zatímco festival v Jihlavě dále utvářel, prohluboval a popularizoval ideu (ideologii) autorského dokumentu a režiséra dokumentárních filmů coby bytostného autora-umělce-filozofa. Přesto se v obecném náhledu jednalo o velmi synergickou spolupráci mnohovrstevnatě rozvíjející různorodé činitele a vazby v ekosystému dokumentárního filmu.

Vliv a konkrétní přínos industry aktivit výrazně poznamenala globální finanční krize v roce 2008, která rozměnila sílu do té doby dominantní skupiny vlivných západoevropských televizí. Jednotliví zástupci televizí v rámci institucionálních restrukturalizací přicházejí o možnost přímého rozhodování (vstupu do koprodukce, předkup filmových práv), a vybrané projekty musí předkládat vedení k odsouhlasení. Možnost získat koprodukční vklad na základě pitchingové prezentace se v dnešním industry prostředí jeví již jako anachronismus. Tento aspekt potvrzují také režiséři či producenti dokumentárních filmů, kteří se aktivit IDF účastnili. Jako velmi funkční se ale stále jeví konzultační servis mezinárodních expertů a spolu s tím vytváření profesní networkingové sítě. Mnoho tvůrců pozitivně kvituje cizelování námětu a režijního postupu, který musejí absolvovat před mnoha filmovými profesionály. Směřuje to k ujasnění si námětu, detailnímu promyšlení konceptu i struktury a rozpracování argumentace.⁵⁶⁾

Velkou devízou IDF je také jeho koncepční založení jako mezinárodní regionální platformy. IDF se postupně stalo lokálně velmi důležitou institucí dokumentárního filmu střední a východní Evropy. Nejenže vytváří provázanou síť filmových tvůrců, producentů, festivalů a dalších institucí dokumentárního filmu, ale je také zprostředkovatelem dokumentární tvorby regionu. Účastníky veškerých svých aktivit vybírá na základě konkurzu. IDF tak působí jako regionální dramaturg a filtruje projekty, které odpovídají profilu jeho zaměření (mezinárodní potenciál a srozumitelnost filmů). V rozhodování komise se projevují také individuální preference jednotlivých členů, osobní vazby i vkus, což se může odrážet v upřednostňování určitých autorů či filmových námětů. Pro celou řadu filmových profesionálů, především ze západní Evropy a Severní Ameriky, představuje IDF nástroj, jak se vyznat a utřídit velké množství obsahu dokumentárních filmů. V tomto aspektu vliv IDF a podobných institucí bezpochyby roste.

V roce 2012 IDF přesouvá většinu svých páteřních industry aktivit do Prahy.⁵⁷⁾ Pod názvem East Doc Platform nadále pořádá industry program pro filmové profesionály, avšak již při festivalu Jeden svět. Koncepce ani zaměření aktivit IDF se tím nijak výrazně neproměňují.

MFDF Ji.hlava však přišel o prestižní sekci pro filmové profesionály a skupinu důleži-

56) Rozhovor s Lindou Jablonskou vedla Marie Padevětová, březen 2019. Rozhovor s Tomášem Bojarem vedla Barbora Venclová, 19. 12. 2018.

57) Tento přesun byl motivován kapacitními limity regionálního města Jihlava, ale také personálními důvody. O limitech Jihlavy se diskutovalo již dříve — Srov. Vít Janeček, Festival přerostl svůj květináč. Úvodník *Literárních novin*, říjen 2006. Dále viz Jan Kolář, Jihlavské pitchování — odvrácená strana festivalu dokumentů. *Cinepur* 2010, č. 67, s. 6–9.

tých zahraničních hostů, kteří do Jihlavy z pracovních důvodů jezdili. Festival tak vyvíjí vlastní profesionální sekci — networkingové programy (Emerging Producers, Visegrad Accelerator) i podpůrné aktivity filmů v produkční a postprodukční fázi (Jihlava Film Fund). Ve stejném roce vzniká mezinárodní workshop DocIncubator, který zakládá Andrea Prengyová, někdejší spoluzakladatelka IDF, která z personálních důvodů původní organizaci opustila. Program zaměřený na postprodukci dokumentárních filmů poskytuje detailní konzultace filmům ve fázi hrubého střihu a zaměřuje se také na koncepci marketingové kampaně k uvedení filmu.

Industry prostředí se tak (i díky personálním neshodám) rozvíjí, přibývá networkingových platform, podpůrných projektů produkce i post-produkce i různorodých distribučních možností (Vedle DAFilms.com, trhy East Silver, Kinedok). Došlo k zaplnění prostoru a multiplikaci podobných aktivit a workshopů. Prostoru dokumentárního filmu je nasyceno možnostmi. Žádná jiná oblast české kinematografie nemá tolik podpůrných aktivit a dílčích institucí.

MFDF Ji.hlava nadále představuje hlavní a dominantní festivalovou platformu pro dokumentární film v ČR, ačkoli Jeden svět dramaturgií sekce Česká soutěž vytváří rovnocenný prostor pro (také premiérové) uvedení snímků domácí produkce na českém festivalu i trhu. Tradice jihlavského festivalu jako nonkonformní kritické platformy s kreativní dramaturgií, kde se o filmech diskutuje a kde dochází k blízkému setkávání mezi (kritickými) diváky a tvůrci, nadále přetrvává. Pro mnoho tvůrců představuje jihlavská událost obligátní domácí přehlídku a prostor setkání s kolegy i veřejností. Pro část dokumentaristů se jedná nadále o natolik dramaturgicky vyhraněnou přehlídku, že je jim a jejím filmům nedostupná. S rozvojem industry prostředí a nabytím znalostí mezinárodního festivalového okruhu a dostupností mezinárodních platform českému dokumentu dnes filmaři o svých filmech neuvažují pouze lokálně. Pokud upřednostňují festivalovou distribuci svého díla, přizpůsobují své kroky k premiérovému uvedení na některém ze zahraničních filmových festivalů dokumentárních filmů (Lipsko, IDFA, Berlinale aj.). Nelze zpochybňovat regionální důležitost MFDF Ji.hlava a jejích ostatních, tzn. mezinárodních soutěžních (i nesoutěžních) sekcí na festivalové mapě střední a východní Evropy, nicméně zdá se, že čeští filmaři ji vnímají převážně jako domácí přehlídku s českým publikem bez extenze světového kontextu a bez ambice dalšího mezinárodního zviditelnění.

MFDF Ji.hlava, nebo spíše trojice jeho představitelů — Marek Hovorka, Petr Kubica a Andrea Slováková, zaujímá v ekosystému dokumentárních institucí velmi specifické postavení, neboť spolu s festivalem reprezentují celou řadu dalších institucí, pevně či volněji spojených s jihlavským festivalem (DOKrevue, Centrum dokumentárního filmu, Česká radost v českých kinech, DAFilms.cz či dnes již bývalá producentská skupina Petra Kubici v ČT, pedagogické působení Kubici na FAMU apod.). Rodová příbuznost mezi různorodými aktivitami podporujícími či propagujícími dokumentární film poukazuje na silné jednostranné vazby na dominantní instituci a s tím spojené jednotné názorové stejně jako dramaturgické směřování a personální preference. Jestliže Marijke de Valck charakterizuje filmový festival jako seberefrenční, sebeudržující a sebeposilující síť,⁵⁸⁾ reprezentanti

58) Marijke De Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 208.

MFDF Ji.hlava velmi umně tuto síť expanzivně roztáhli, a to do celého prostředí dokumentárního filmu v České republice. Ekosystém institucí dokumentárního filmu kultivuje mnoha pozitivními kroky, na druhou stranu je systém zasažen jednostrannou ideologií, určitými personálními vazbami, estetickým i politickým názorem. Dominantní síla spojených institucí v systému posouvá vnímání dokumentárního filmu (styl, formát) i náplň práce dokumentaristy, kdy je prezentována výhradně jako umělecké poslání, nikoli jako umělecko-řemeslná profese. Vzhledem k výraznému napojení na KDT FAMU spolu formují další generaci nových dokumentaristů. Vychovávají si autory filmů, jimž poté poskytnou prostor pro prezentaci, a následně i distribuční podporu. Systém je natolik provázaný, až se spojuje v uzavřený kruh.

Ekosystém institucí dokumentárních filmů v ČR je prostředím malé profesní komunity uvnitř malé národní kultury, z čehož vyplývají elementární atributy systému. Jednak je to (pochopitelná) závislost na státním financování kinematografie a klíčové roli veřejnoprávního vysílatele a jejich kondici, a zároveň patologický nezájem politické reprezentace o oblast audiovizu.⁵⁹⁾ V dynamicky se proměňujícím mediálním prostředí je zapotřebí flexibilního přenastavování se vnějším podmínkám. Nemožnost posunu fungování či dopadu filmových a televizních institucí může v budoucnu představovat velké omezení pro kinematografickou i mediální tvorbu. Česká televize tak nemůže vytvářet původní obsah jen pro internet, neboť zákon dovoluje vyrábět pořady jen k televiznímu vysílání, Státní fond kinematografie zase ze své legislativní podstaty podporuje výhradně kinematografická díla, tzn. filmy mířící do kinodistribuce. V době křížení žánrů a mizení hranic formátů, nástupu crossplatformových a participačních projektů může tento mediální anachronismus představovat výrazné omezení. Potřebné právní úpravy ale vyžadují politickou vůli vnímat proměny mediálního prostředí a rozumět potřebám kinematografie.

Dalším atributem je právě ono malé profesní prostředí, velká personální provázanost lidí pracujících pro dokumentární film. Multiplikace rolí, které v systému jedinci nabírají, je dvojsečná. Pozitivem je možnost vzájemné podpory a pomoci, spojit se v jednotné vizi a aktivně proměňovat prostředí dokumentárního filmu, vyživovat networkingovou síť, utvářet pevnější napojení jak na domácí, tak mezinárodní publikum i profesní komunitu. Na druhou stranu osobní vazby a postoje mohou prostředí ohýbat právě personálními preferencemi. Jsou to jako dostředivé a odstředivé síly působící najednou. Ekosystém institucí dokumentárního filmu tak balancuje mezi pomáháním a nadřezáváním, mezi vzájemnou spoluprací a využitím.

Celý systém propojuje podobný princip grantového režimu, kdy se o projekty soutěží již od raného stádia vývoje. Péče institucí o filmové projekty začíná velmi brzy, načež pak většinou následují aktivity návazné podpory. Již nestačí být jen filmovým festivalem, ale je zapotřebí tvůrcům nabídnout také následný distribuční servis. A podobné je to u dalších institucí. Recipročně filmoví tvůrci daleko koncepčněji přemýšlí o konkrétním zacílení filmu a distribučním okruhu, čemuž přizpůsobují své aktivity během natáčení i v postprodukcii. V obecném náhledu se tak vytváří velmi participativní prostředí založené na spolupráci a komunikaci. Oproti minulým dekádam dnes tvůrci (či producenti jejich filmů) více využívají profesní networkingové sítě, což je dáno především evolucí industry pro-

59) Týká se především filmové a televizní tvorby; nikoli zpravodajství a dalšího mediálního obsahu.

středí v České republice, množstvím programů, větší obeznámeností se vzdělávacími programy, lepší jazykovou vybaveností a obecně větší znalostí celkového mezinárodního profesního prostředí.

Společným milníkem uplynulých deseti let pro většinu klíčových subjektů dokumentárního filmu byl (shodou okolností) rok 2012, kdy došlo k výrazným proměnám, posunům, přesunům i zrodu. Ekosystém institucí dokumentárního filmu je momentálně zasíťovaný, stabilizovaně fungující systém spoluzávislosti a spolukonstituce.

Státní
fond
kinematografie

Studie vznikla v rámci výzkumného projektu Současný český dokumentární film, podpořeného Státním fondem kinematografie.

Citované filmy

Česká soda (různí autoři, 1993–1997), *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004), *Em a On* (Vladimír Michálek, 2011), *Erotic Nation* (Peter Begányi, 2009), *Gen* (různí autoři 1993, 1994, 2001, 2002), *Generace Singels* (Jana Počtová, 2011), *Genus* (různí autoři, 1995–1996), *Hry prachu* (Martin Mareček, 2001), *Chrámy těla* (Ivan Pokorný, 2010), *Ketové* (Milan Maryška, 1992), *Mezi světlem a tmou* (Jan Špáta, 1990), *Miluj bližního svého* (Olga Sommerová, 1990), *Nebe, peklo* (David Čálek, 2010), *Nexus* (José Maria Forqué, 1994), *Nonstop* (Jan Gogola, 1999), *Nový Hyperion* (Karel Vachek, 1992), *Obětovaný národ* (Milan Maryška, 1992), *Oko — pohled na současnost* (různí autoři 1992–1996; 1999–2000), *Proměny přítelkyně Evy* (Drahomíra Vihanová, 1990), *Řekni mi něco o sobě...* (Helena Třeštková, 1992, 1994, 1996), *Venku* (Veronika Sobková, 2011), *Zachraňte Edwardse* (Dagmar Smržová, 2010), *Zánik Československa v parlamentu* (Pavel Koutecký, 1993), *Ztracená dovolená* (Lucie Králová, 2006), *Ženy pro měny* (Erika Hníková, 2004).

Magda Španihelová (1984) působí na Katedře filmových studií. Zabývá se převážně zobrazováním těla, intermediálním průnikům tance a filmu (publikace *Screen dance: tělo pro kameru*, 2010), sportem ve filmu, ale také současným středoevropským dokumentárním filmem. (Adresa: magda.spanihel@gmail.com).

SUMMARY

Ecosystem of Czech Documentary Film Institutions*Patterns of Cooperation and Usage***Magda Španihelová**

The aim of this paper is to uncover the system of actors who have shaped the environment of Czech documentary film and its transformation over the last ten years. These are major institutions such as television, The Czech Film Fund, festivals and institutions dedicated to the education of film professionals. The ecological perspective gives insight into individual aspects as well as the overall system. From this perspective, different parallels with life, relationships and sustainability in nature are emerging, which are becoming a tool for analyzing relationships in the media world. The ecosystem study of documentary film institutions relies on research into the environment through individual actors that are active in the system, are involved in a network of collaborative and exploitation relationships, provide direct insight into the environment and can determine its specificities and capture transformations (directors, producers, television or educational platforms). Through the method of oral history, we examined the relationship of respondents to individual institutions, whether and how they perceive them, how they (together) communicate, what constitutes their experience with them, and how it develops and changes, what are the reasons and tools of change. The picture of the environment of documentary film was constructed from interviews with actors and an analysis of a system of mutual relations.

klíčová slova: dokumentární film, instituce, mediální ekologie, Česká televize, Státní fond kinematografie, filmové festivaly

keywords: documentary cinema, institutions, media ecology, Czech Television, The Czech Film Fund, film festivals