

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**FENOMÉN BIOGRAFICKÝCH AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL
Z POHLEDU PRODUCENTA**

Barbora Šonková

Vedoucí práce: Petr Oukropec

Oponent práce:

Datum obhajoby: 25. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, Television, Photography, and New Media

Production

DIPLOMA THESIS

**PHENOMENON OF BIOGRAPHICAL AUDIOVISUAL WORKS
WORKS FROM PRODUCER'S PERSPECTIVE**

Barbora Šonková

Head of thesis: Petr Oukropec

Opponent of thesis:

Date of habilitation: 25. 9. 2017

Awarded academic degree: MgA

Prague, 2017

Poděkování

Ráda bych poděkovala profesionálům z oboru filmové produkce Rudolfovi Biermannovi, Janu Bernardovi, Alešovi Danielisovi, Uljaně Donátové, Tomášovi Hrubému, Monice Kristl, Janu Macolovi, Janu Maxovi, Kryštofovi Muchovi, Włodzimierz Niderhausovi, Tereze Polachové, Danielu Severovi, Ondřejovi Trojanovi a Ondřejovi Vykoukalovi za věnovaný čas a poskytnuté cenné informace, díky nimž mohla tato práce vzniknout.

Abstrakt práce

Diplomová práce Fenomén biografických audiovizuálních děl z pohledu producenta se zaměřuje na problematiku hraných životopisných snímků na území České republiky a hledá společné rysy takovýchto filmů, minisérií a seriálů. Práce mapuje historii žánru biografických audiovizuálních děl na území České republiky a Československa. Nejrozsáhlejší část práce se věnuje specifikům developmentu, realizace, marketingu a distribuce na příkladech konkrétních biografických AVD z praxe. Z pohledu českého producenta se také zabývá mezinárodní spoluprací a distribucí. Práce je primárně zaměřena především na celovečerní hrané filmy, neopomíjí však ani televizní tvorbu. Výsledkem práce je shrnutí nabytých poznatků, pravidel a zkušeností různých žijících tvůrců (mnohdy protichůdných) za účelem jejich budoucí aplikace v praxi.

klíčová slova: životopisný film, biografický film, historický film,
filmová produkce, producent, fabulace

English Language Abstract of the Thesis

The diploma thesis with the title Phenomenon of Biographical Audiovisual Works from Producer's Perspective concentrates on the topic of biographical feature films in the Czech Republic. It is looking for similarities in such films, miniseries and serials. The work covers the history of audiovisual works within the biographical genre in the Czech Republic and Czechoslovakia. The most extensive part of the thesis is dedicated to the specifics of development, realization, marketing and distribution, presented through specific examples of biographical audiovisual works in praxis. The thesis also covers international cooperation and distribution from the Czech producer's point of view. It concentrates mainly on feature films; however, it covers TV production as well. The result of this thesis is a summary of gained knowledge, rules and experiences of diverse living filmmakers (often contrary ones), for their future application in praxis.

key words: biographical film, historical film, period film, film production, producer, fictionalization

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Fenomén biografických audiovizuálních děl z pohledu producenta

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 4. 9. 2017

.....
podpis diplomantky

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Obsah

Poděkování	3
Abstrakt práce	4
Abstrakt v anglickém jazyce (English Language Abstract)	5
Prohlášení autora o původnosti práce	6
Evidenční list	7
Seznam příloh	9
Seznam použitého označování, pojmů a zkratek	10
Seznam zpovídaných filmových profesionálů	11
I. Úvod	12
II. Fenomén biografických audiovizuálních děl z pohledu producenta	15
1. Definice biografického audiovizuálního díla (AVD)	15
2. Pohled do historie biografických AVD na území Československa a České republiky	18
2.1. První republika	18
2.2. Protektorát	20
2.3. Od války do normalizace	21
2.4. Normalizace	25
2.5. Období po roce 1989	29
3. Specifika developmentu biografických AVD	32
3.1. Okolnosti podporující vznik biografických AVD	33
3.2. Rozhodnutí producenta ohledně formátu projektu	35
3.3. Scénář a akceptovatelnost odchylky od reality	39
3.4. Právní pohled	46
3.5. Hledání kreativních partnerů	49
3.6. Financování	50
3.6.1. Státní fond kinematografie	51
3.6.2. Zkušenosti producentů s financováním biografických AVD	54
3.7. Mezinárodní spolupráce	61
3.7.1. Případová studie koprodukčního televizního snímku Marie Terezie	64
4. Realizace biografických AVD	67
5. Distribuce a marketing	69
5.1. Specifika marketingové kampaně	69
5.2. Distribuce a dopad na návštěvnost	72
5.2.1. Kino-distribuce v ČR	73
5.2.2. Televizní distribuce v ČR	75
5.2.3. Mezinárodní distribuce	77
III. Závěr	80
Soupis zdrojů	83
Přílohy	86

Seznam příloh

Příloha 1: Návštěvnost českých biografických filmů v českých kinech od roku 1991 do července 2017	86
Příloha 2: Sledovanost minisérie Bohéma	87
Příloha 3: Sledovanost seriálu Já, Mattoni	88

Seznam použitého označování, pojmů a zkratek

arthousový/ artový film	nezávislý film s uměleckým přínosem
AVD	audiovizuální dílo
biografický film	film podle skutečné události, jehož centrem je reálná osobnost viz kapitola 1., (= životopisný film)
cashflow	tok peněz
celovečerní film	film o délce minimálně 79 minut
ČT	Česká televize
debut	první film/ AVD tvůrce
eventový film/ AVD	film/ AVD vznikající k výročí významné události
flashback	retrospektiva, návrat v příběhu do minulosti
Fond	Státní fond kinematografie
MG	minimální garance distributora
minisérie	formát hraného televizního pořadu s na sebe navazujícími epizodami omezeného počtu
mouth-to-mouth	marketingová komunikace založená na ústním sdělení volně šířeném lidmi
nezávislý producent	producent, jehož dodávky tvorby jednomu vysílateli nepřekročí během tří let 90% producentovy tvorby
pay TV	televizní stanice vysílající za poplatek
r.	režie
sales agent	distributor pro celosvětové užití
seriál	formát hraného televizního pořadu s na sebe navazujícími epizodami vyššího počtu, často v opakovaných řadách
streaming	kontinuální přenos AVD prostřednictvím internetu
televizní film	hraný film určený pro výhradní vysílání v televizi
TV	televize, televizní
VOD	video on demand, systém umožňující sledovat AVD dle výběru, často prostřednictvím internetu
životopisný film	film podle skutečné události, jehož centrem je reálná osobnost viz kapitola 1., (= biografický film)

Seznam zpovídaných filmových profesionálů

(v závorce jsou uvedeny relevantní biografické projekty)

Rudolf Biermann	producent (Masaryk)
Jan Bernard	specialista na dějiny filmových teorií
Aleš Danielis	filmový distributor ze společnosti Cinemart
Uljana Donátová	PR specialista
Adam Dvořák	producent (Gangster KA)
Tomáš Hrubý	producent (Hořící keř)
Monika Kristl	producentka (3 sezóny v pekle, Krycí jméno Holec)
Jan Macola	producent (Il Boemo – ve vývoji)
Jan Maxa	ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT
Kryštof Mucha	producent (Zátopek – ve vývoji)
Włodzimierz Niderhaus	polský producent, ředitel polské státní produkční společnosti Documentary and Feature Film Studios, člen rady Polského filmového institutu (Růžička, Generál Nil)
Tereza Polachová	kreativní producentka HBO
Daniel Severa	producent (delegovaný producent snímku Lída Baarová)
Ondřej Trojan	producent a režisér (Zdeněk Toman – ve vývoji)
Ondřej Vykoukal	advokát právní kanceláře Vyskočil, Krošlák a partneři

Citovaní účinkující debaty „Umělecká a faktická pravda v historických dílech” v rámci Letní filmové školy Uherské Hradiště 1.8. 2017

(v závorce jsou uvedeny relevantní biografické projekty)

Tereza Brdečková	scénáristka (Bohéma, Toyen)
Pavel Kosatík	scénárista (České století, Defenestrace – ve vývoji)
Jan Maxa	ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT
Aleš Říman	filmový teoretik
Jan Štern	kreativní producent ČT tvůrčí producentské skupiny seriálů a cyklické dramatiky (Bohéma)

I. Úvod

Diplomová práce Fenomén biografických audiovizuálních děl z pohledu producenta si klade za cíl zjistit, jestli existují společní jmenovatelé biografických hraných filmů, seriálů a minisérií realizovaných v České republice. Dalším cílem je následná možnost využití nabytých znalostí při vzniku dalších takových projektů. Jendou z otázek je také, zda existuje správný způsob přistoupení ke zobrazení dané osobnosti, tedy tzv. klíč k předloze životopisných filmů, jež automaticky usnadní celý proces vzniku a zajistí diváckou úspěšnost. Práce se zaměřuje výhradně na hrané snímky, nikoliv na dokumentární tvorbu.

Motivací pro vznik práce je můj dlouhodobý zájem o danou problematiku z praktického hlediska, především vzhledem k mému magisterskému projektu na FAMU, který je úzce spjat s tematikou životopisného audiovizuálního projektu. Tématu se hodlám věnovat i nadále a předpokládám, že tato práce mi přinese poznatky uplatitelné v praxi. Dalším důvodem je, že diplomová práce na toto téma doposud nevznikla. Jedinou tematicky blízkou a relevantní prací je „Historický film v současné evropské kinematografii z producentského hlediska“ Pavlína Kalandrové z roku 2011 (1). Tématice životopisných filmů jako takových se věnují ve svých diplomových pracích také dokumentaristka Hana Jedličková (2) v roce 1973 a scénáristky Ladislava Arnautovová (3) a Kateřina Šusterová (4) v roce 1980 a 1981. Tyto rukopisy jsou však z producentského hlediska dnes již zastaralé.

Metodika práce je stavěna především na rozhovorech s profesionály a na případových studiích jejich filmových či televizních projektů. Tento přístup byl zvolen jednak vzhledem k absenci literatury k danému tématu, a také pro aktuálnost a nezprostředkovanost postoupených informací. Právě na realizovaných projektech bude možné nejlépe demonstrovat co funguje a co nikoliv pro budoucí AVD. Producenti a další odborníci byli vybíráni tak, aby byl poskytnut co nejdiverzifikovanější pohled. Není tedy nutné se se všemi názory či způsoby jejich práce ztotožňovat, ale je dobré mít povědomí o různých přístupech k věci. Zároveň jsou vybráni takoví producenti, kteří mají ve svém portfoliu životopisný audiovizuální projekt za posledních 5, maximálně 10 let nebo na takovém projektu pracovali či

pracují, byť zatím bez jeho finální realizace. Práce vychází konkrétně z praxe a zkušeností producentů, jimiž jsou Ondřej Trojan, Kryštof Mucha, Rudolf Biermann, Tomáš Hrubý, Jan Macola, Daniel Severa, Monika Kristl, Adam Dvořák, Włodzimierz Niderhaus, ředitele vývoje pořadů a programových formátů Jana Maxy, kreativní producentky HBO Terezy Polachové, distributora Aleše Danielise, PR specialistky Uljany Donátové a právníka Ondřeje Vykoukala. Práce se soustředí především na filmové projekty a klade si otázku, zda je film opravdu tím nejvhodnějším formátem. Proto se zabývá například také pohledem veřejnoprávní televize, která se jeví jako nejvhodnější partner vzniku takových projektů a HBO, jež se v posledních letech stala významným producentem kvalitní televizní dramatické tvorby.

V první kapitole je podrobněji definován pojem biografické či životopisné audiovizuální dílo, jak je chápán v kontextu této práce. Pojetí tohoto termínu je pro potřeby této diplomové práce poměrně široké.

Především z literatury vychází druhá kapitola ohlížející se na historii životopisných AVD na našem území. Dalšími zdroji informací jsou výkazy unie filmových distributorů, co se návštěvnosti týče, články k aktuálním projektům, jejich kritiky a samotná biografická díla.

Dále se práce soustředí na pohled do historie, jaké životopisné filmy na našem území vznikaly v minulém století a jak moc byly ovlivněny propagandou jak válečnou, tak komunistickou. Cílem je popsat, jakou u nás mají biografické filmy tradici a jestli na ni lze navázat.

Třetí kapitole se věnuje developmentu. Hledá podmínky vhodné pro vznik biografických AVD, zaměřuje se na výhody a rizika psaní scénáře včetně dramaturgické stránky a otázky odchylky uměleckého díla od skutečné reality v životě hlavního hrdiny. Práce předpokládá, že biografické filmy většinou pojednávají o významných osobnostech našich dějin, proto také očekává snadnější financování především ze strany Státního fondu kinematografie či jiných veřejných zdrojů. Celkově se očekává snadnější cesta získávání ať už finančních či kreativních partnerů. Na druhou stranu historické projekty jsou zpravidla velmi

nákladné, a tak je třeba zjistit, jaký má toto dopad na financování projektů. Tato kapitola se zaměří také na právní stránku, kde je očekáván největší producentův problém v rámci vývoje projektu. Závěrem se kapitola zabývá mezinárodním přesahem a tím, jaké projekty mají potenciál oslovit zahraniční koproducenty.

Práce se ve čtvrté kapitole stručně zabývá realizací děl a závěrečná pátá kapitola je zaměřena na distribuci a marketing, zabývá se specifikacemi úspěšných projektů a hledá algoritmy divácky úspěšných životopisných AVD. Zároveň je tato kapitola zaměřena na export českých projektů do zahraničí a zkoumá zájem a možnosti mezinárodní distribuce.

II. Fenomén biografických audiovizuálních děl z pohledu producenta

1. Definice biografického audiovizuálního díla (AVD)

Tradičním pojetím biografického, neboli životopisného audiovizuálního díla by se dalo chápat zobrazení života dané osobnosti chronologicky od jejího narození po smrt. V praxi však takovýchto děl mnoho nevzniklo a i pro účely této práce je toto příliš svazující a tato definice není vhodná. Účelem filmového média není nahradit učebnice dějepisu, ale předat divákovi umělecký zážitek.

Biografie je původně literárním žánrem, etymologie slova pochází z řeckých slov bios, tedy život, a grafó, tedy píši. (5) V Ottově naučném slovníku je žánr interpretován takto: „Biografie je metodou historickou provedené vypsání života, a sice, jak jeho průběhu vnějšího, tak mravního a intelektuálního vývoje některé osoby, ovšem takové, která zasluhuje pozornost buď pro své osudy, své postavení nebo své působení. Žádáme na biografii, aby byla psána s podrobnou znalostí života osoby, která jest jejím předmětem, pravdivě a nestranně. Jedná-li se o osoby, které zaujímaly postavení veřejné, nutno žádati, aby životopisec dopodrobna znal dobu v níž působily a všechny styky a okolnosti, které měly vliv na počínání jejich.“ (6) Ačkoliv je tato definice již poměrně stará, jsou zde platné poznatky i pro tuto práci. Ke vzniku kvalitního biografického AVD je stěžejní rozsáhlá znalost portrétované osoby, avšak není nutné všechna fakta předat dále ve výsledném snímku.

Pro účely práce chápu základní definici biografického AVD jako **AVD podle skutečné události, jehož centrem je významná reálná osobnost**. Nerozlišuji, jak dlouhý úsek života dané AVD vyobrazuje, je však nutné, aby osobnost byla přímo

nositelem děje, a ne pouze jednou z postav v rámci vyprávění. Za životopisný nepovažují film inspirovaný libovolnou reálnou osobností, ale pouze film o významné osobnosti. Tato osobnost nemusí být vždy kladnou postavou, pro zjednodušení je důležité, aby byl předobraz filmové postavy buď všeobecně či mediálně známý, nebo jeho činy měly širší dopad na společnost nebo její část. Tato osoba musí či musela být něčím výjimečná a vymykající se, ne pouze jednou z mnoha či představitelem skupiny. To by se dalo demonstrovat například na válečných filmech. Dejme tomu film o anonymní oběti druhé světové války, i kdyby byl inspirován nebo postaven na reálném příběhu, jako např. Všichni moji blízcí (1999, r. Matej Mináč), není životopisným filmem. A to ani když má na příběh přímý vliv významná osobnost Nicolase Wintona, jelikož není v tomto případě nositelem děje. Ne každý film, který je „natočen dle skutečných událostí“ tedy považujeme za životopisný.

Na hraně tohoto vymezení jsou potom AVD, v praxi zpravidla seriály či minisérie, které se dotýkají životních osudů více reálných osob. Takovým příkladem může být Bohéma (2017, r. Robert Sedláček) či České století (2013, r. Robert Sedláček). Tyto projekty zpravidla nemívají v centru dění pouze jednu osobu, ale několik. Jedná se tedy o jakési rozšíření životopisného žánru a bude mu zde také věnován prostor, vzhledem k tomu, že poznatky z těchto projektů jsou aplikovatelné i na jednoznačná biografická díla věnující se pouze jedné osobě.

Biografická AVD je možné natočit o celé škále osob, výběr portrétované osoby potom často určuje žánr příběhu. Za tradičního zastupitele by se dal považovat žánr psychologického dramatu, který je rozšířený především v rámci angloamerického filmového průmyslu. Divácky nejúspěšnějším žánrem je v Čechách zpravidla thriller či kriminálka, dále vznikají historické eposy, zřídka také komedie.

V rámci životopisných AVD volí tvůrci různou míru fabulace, která je u hraných snímků nevyhnutelná. Skutečný život nepodléhá dramaturgickým pravidlům a u vzniku takovýchto projektů vždy dochází ke střetu historických pramenů a pohledu umělce. Hranici mezi onou realitou a autorskou licencí se podrobněji věnuje kapitola 3.3. Scénář a akceptovatelnost odchylky od reality. Nicméně cílem práce není filosofický či filmově kritický výzkum, co ještě je a co není životopisným snímkem,

práce proto není mírou fabulace omezená a zabývá se příběhy jak životopisnými, tak AVD inspirovanými skutečnými událostmi. Míru fabulace často ovlivňuje motivace vzniku projektu. V ideálním případě by u kvalitního AVD nemělo být cílem vzniku biografického díla zobrazení historických faktů, ale zpracování aktuálního „tématu“ na historické látce.

2. Pohled do historie biografických AVD na území Československa a České republiky, společenská objednávka

Životopisných filmů nevznikalo na našem území mnoho a v historii byly často spojeny s politickou situací na našem území. Omezený počet těchto filmů připisují především jejich finanční náročnosti, s ohledem na to, že se zpravidla jednalo o historickou tematiku. Avšak vzhledem k obracení se do minulosti mohly působit jako vhodná propagandistická zbraň státu svojí vlastní interpretací historických osobností a událostí. V dějinách můžeme vidět opakující se jev vzniku životopisných filmů u příležitosti politických změn, což ostatně platí i mezinárodně. Pro pochopení kontextu, v jakém takové filmy vznikaly a jakou si tedy český film nese tradici, slouží následující podkapitoly, které stručně zmapují dějiny biografických AVD na území Československa a posléze České republiky.

2.1. První republika

Ve 20. letech minulého století začaly vznikat životopisné filmy na podporu Československé republiky. Hledala se tradice a podobenství se současností – základy republiky a hrdinství nejvýznamnějších osob dějin. První takový film vznikl hned v roce 1918, a ačkoliv se nejedná o typický životopisný film, ale spíše o výjevy slavných osobností, je vhodné ho zde zmínit, tedy film režiséra Arnolda Palouše České nebe (nedochovaný).

Typickým příkladem je film Svatý Václav režiséra Jana Stanislava Kolára z roku 1929. Je to vůbec první film podpořený státem s celkovým rozpočtem přes 4 miliony korun. Stát film podpořil významným podílem formou bezúročné půjčky. „Investoval do něj jeden milion korun, což bylo unikátní, protože stát neměl ve 20. letech žádné ambice se v kinematografii příliš angažovat. V povědomí bylo, že český film za to

svými výsledky nestojí, takže šlo o mimořádnou událost,“ vysvětlil filmový historik Národního filmové archivu Ivan Klimeš. (7) Tento film je také prvním zmiňovaným eventovým filmem. Vznikal jako součást oslav svatováclavského milénia v roce 1929, ačkoliv byl nakonec kvůli složité realizaci premiérován až v roce 1930. Divácká odezva však byla nakonec velmi malá, a to i přes obrovské mediální pokrytí doprovázející vznik filmu. To bylo způsobeno několika důvody. Jedním bylo opoždění premiéry mimo samotné výročí milénia, ale bezesporu hlavním důvodem bylo uvedení filmu na pomezí němé a zvukové éry. Záměrem bylo promítat film s orchestrálním doprovodem, což si však logicky kina nemohla dovolit. Ačkoliv se scénárista s režisérem snažili příběh udělat divácky atraktivnější volbou melodramatické milostné linie, film je ve finále bez dialogů poměrně statický.

Dalšími typickými představiteli této éry jsou filmy Josef Kajetán Tyl (1925) režiséra Svatopluka Innemanna a Dvě lásky K. H. Borovského (1925) režisérů Karla Lamače a Theodora Pištěka. S příchodem zvukového filmu stojí za zmínku nové pojetí filmu Lamače a Pištěka Karel Havlíček Borovský (1931) nyní v režii Svatopluka Innemanna, stejně jako komediální Poslední bohém (1931) rovněž režiséra Innemanna pojednávající o Jaroslavu Haškovi. Především pro slovenské publikum potom vznikly filmy Milan Rastislav Štefánik (1935) režiséra Jana Svitáka a dvě adaptace tématu Jánošík. První z nich, z roku 1921 režiséra Jaroslava Siakela, je významný především tím, že se jednalo o první slovenský celovečerní hraný film, který zároveň vznikl v koprodukcii s USA, respektive byl financován Tatra Film Corporation založenou slovenskými Američany v Chicagu. (8) Druhý (a ne poslední), již zvukový film Jánošík vznikl roku 1935 v režii Martina Friče.

Profesor Jan Bernard, specialista na dějiny filmových teorií, se domnívá, že podněty ke vzniku těchto životopisných filmů jistě nešly od vlády. Určitě tam však bylo politické pozadí, kde se kalkuluje s tím, že národní tradice bude pro diváka zajímavá. Dále také bylo samozřejmě snazší sehnat větší peníze na národotvorný film než na ostatní fikci, což ostatně dokládá právě případ filmu Svatý Václav.

2.2. Protektorát

„Film jako masové umění odráží a ovlivňuje kolektivní způsoby myšlení. Konkuruje románu, jako zrcadlu společnosti, vyjadřuje pocity a problémy vlastní každé zemi a každé epoše. Stává se velmi rychle šířitelem ideologií a zakládá přetrvávající tradice angažovaného filmu.“ (9) Propaganda ve filmu byla nacisty hojně využívanou zbraní nejen v Německu, ale také u nás, právě kvůli snadné konzumaci filmové tvorby diváky, což činilo propagandu efektivnější. Standardně se nacisté snažili českým divákům prostřednictvím filmů podsouvat své myšlenky, jako například v německých filmech *Žid Süß* (1940, r. Veit Harlan) nebo *Žaluji* (1941, r. Wolfgang Liebeneiner). Tím chtěli ospravedlnit gestapem prováděnou eutanazii válečných mrzáků i chovanců ústavů pro duševně choré, z dnešního hlediska bezpochyby masové vraždy. (10) Stejný byl tedy záměr dostat propagandu i do národních témat, pro což se skvěle nabízel právě žánr životopisných filmů.

Zajímavým z politického pohledu a vlivu propagandy na český film je průběh realizace nedokončeného filmu *Kníže Václav* v režii Františka Čápa. „Film měl spolu s projekty *Plukovník Švec* a *Maryčka Magdónova* vzniknout z přímého popudu německých okupantů. Protibolševický námět *Plukovník Švec* a antisemitská *Maryčka Magdónova* naštěstí zůstaly jen v literární podobě a výrobním společenstvem se podařilo jejich další přípravu zarazit. U *Knížete Václava* však výrobní společnost Miloše Havla Lucernafilm musela začít i se samotným natáčením. Film měl údajně podávat svatováclavskou legendu podle německého výkladu, tedy knížete Václava coby „poslušného vazala a věrného přítele Německa.“ (11) Film se měl dle Národního filmového archivu stát nejdražším českým filmem s rozpočtem 21 200 000 protektorátních korun, jak vykazuje dochovaný rozpočet z roku 1942. Ačkoliv byly přípravné práce záměrně protahovány, štáb pro výrobu filmu byl kompletní, stejně jako byly plně rozděleny herecké role a došlo k natočení několika záběrů. Přestože měl film schválený výrobní program, podařilo se Miloši Havlovi a jeho Lucernafilmu projekt zlikvidovat pod záminkou materiálních nedostatků. Reálné náklady nakonec vystoupaly do výše téměř 3 a půl milionu korun. (11)

Za protektorátu byl nakonec dokončen pouze jeden životopisný film, a to dokonce vlastenecký film *To byl český muzikant* (1940) režiséra Vladimíra Slavínského o hudebníku Františku Kmochovi. Film je protkaný českými lidovými písněmi jako *Andulko šafářova*, *Šly panenky silnicí*, *Já jsem malý mysliveček* a další, čímž podporoval české cítění za války a dočkal se veliké obliby. Dostal mimo jiné cenu České obce sokolské na Němci podceňovaném zlínském festivalu *Filmové Žně*. (12) Navíc byl úspěch prvních Filmových žní naprosto nečekaný. „Německé úřady byly velice zaskočeny. Považovaly přehlídku za nevýznamnou provinciální událost, nepočítaly s masovou odezvou a nechaly akci bez dohledu,“ napsal ve svých pamětech režisér a jeden z organizátorů Elmar Klos. (13)

Český film jistě nebyl propagandou nedotčen, což je bezesporu téma pro samostatnou diplomovou práci. Avšak v žánru životopisného filmu se tvůrcům podařilo vyváznout se ctí.

2.3. Od války do normalizace

Bezprostředně po válce nebyl premiérován žádný životopisný film, s výjimkou filmu *Housle a sen* (1947) režiséra Václava Kršky, který pojednával o zesnulém houslistovi Josefu Slavíkovi. Celkově se jednalo o netypický film a vymyká se i biografickým filmům vznikajícím v padesátých letech. Jak říká prof. Jan Bernard, není to tradiční zastupitel žánru, ale jde spíše o expresionistický film, navíc s homosexuálním motivem. Krška z toho měl později problémy, určité části filmu byly vystříhány a posléze byl film komunistickým režimem zakázán docela.

„Po lednu 1949 kontrolu nad filmovou produkcí i politickou a ideologickou čistotu československé kinematografie začala vykonávat Filmová rada jako vrcholný dramaturgický a fakticky též cenzurní orgán, v němž zasedali mimo jiné pracovníci bezpečnostních složek, a byly zřízeny tvůrčí kolektivy, vedené mladými komunistickými publicisty.“ (14)

Padesátá léta byla důsledkem znárodnění kinematografie vysloveně politická a začalo se opakovat to, co se objevovalo ve 20. letech – tedy vznikaly filmy na podporu národovnosti, avšak tentokrát již se silným politickým podtextem. Byla zde také odstartována etapa nejbohatší na životopisná AVD, která trvala až do sametové revoluce. Hned v první polovině 50. let vzniklo nejméně 9 životopisných filmů. (15) Začaly se točit filmy o významných osobnostech českých dějin, stejně tak ale působila jistá „cimrmanizace“ po vzoru SSSR. Tím je myšleno, že byla vyzdvihovala lidová vrstva obyvatel jako nositelů pokroku a prostřednictvím filmů bylo dokazováno, že u nás bylo vše dříve než na Západě. „Na počátku 50. let vznikla řada životopisů, v nichž portrétovaní umělci (vědci, národní buditelé atd.) byli představeni jako předvoj dělnické třídy, jako mluvčí utlačovaných. Prosazovali se navzdory nepřející buržoazii a zpátečníkům všeho možného druhu, vždy utrpěli útiskem a nepochopením měšťácké společnosti.“ (16) (17) Točily se tedy filmy o vynálezci či cestovatelích, zároveň však byl kladen důraz na heroičnost dělnické třídy. Dále vznikaly eventové projekty, například když ministr školství Zdeněk Nejedlý vyhlásil tzv. Jiráskovský rok.

Předsednictvo Komunistické strany Československa přijalo v dubnu 1950 dokument o filmu: „historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízko a srozumitelnou řečí ...“, pojednávat o myšlenkách, „... za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují. V historických filmech mají být zobrazeny jednak revoluční pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí, a jinak má být zobrazen boj dělnické třídy proti kapitalismu ...“ Dále by se měl historický film podílet na „převýchově a ideologickém ovlivnění středních vrstev.“ (18) (14)

Konkrétní filmy, které vznikaly byly Posel Úsvitu (1950, r. Václav Krška), který vyprávěl o Josefu Brožkovi, jenž vynalezl vůz poháněný párou, ale buržoazní společnost mu nedovolila se prosadit; dále Vstanou noví bojovníci (1950, r. Jiří Weiss) o předákově dělnického hnutí Ladislavu Zápotockém a otci pozdějšího prezidenta ČSR Antonína Zápotockého; či Mikoláš Aleš (1951, r. Václav Krška). Všechny tyto filmy byly zároveň oceněny státními cenami či cenou z mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech.

Trochu krokem stranou stojí Velké dobrodružství (1952) Miloše Makovce o cestovateli Emilu Holubovi. Je to žánrovější dobrodružný, exotický film, který splňoval účel pobavení publika, jelikož kromě tohoto snímku a Cesty do pravěku (1955 r. Karel Zeman) žádné dobrodružné filmy nevznikaly. I tak se ale samozřejmě neobešel bez podsouvání ideologie, ať už třídním zařazením hrdiny, či jeho odmítáním a rozporem s buržoazní společností.

Vyčnívajícím dílem je Husitská trilogie režiséra Otakara Vávry – Jan Hus (1954), Jan Žižka (1955), Proti všem (1956). Sám Vávra ve svých pamětech tvrdí, že tato trilogie měla být únikovým námětem a útekem do historie z dobového „infarktového ovzduší“, avšak tomu nelze vzhledem k vydanému dokumentu o filmu věřit doslovně. Vávra jistě věděl, že Hus bude nesporným politickým tématem. „Celkové schéma trilogie prozrazuje zjevnou snahu o dobovou marxistickou interpretaci počátků husitství a jeho prvního revolučního roku. Příčiny husitského hnutí, podávaného jako jev sociální, shledává film v nelítostném vykořisťování městské a venkovské chudiny, navozené hned původními záběry filmu Jan Hus. (...) V podstatě však vycházejí z leninských a stalinských tezí o vzniku revoluční situace jako důsledku nesnesitelného vykořisťování a do počátku 15. věku ahistoricky promítají zkušenosti z velkých hospodářských krizí 19. a 20. století, ačkoliv povaha pozdně středověké krize, jak dnes víme, byla poněkud odlišná.“ (14) Trilogii provází také jasná ateistická kampaň, kde jsou všichni kněží zobrazováni jako úlisní pokrytečtí svatoušci, demagogové zneužívající křesťanskou víru a stejně tak ukazuje zradu zjištěných šlechticů a bohatých měšťanů. (14)

Dobová kritika byla u příležitosti uvedení prvního snímku Jan Hus v roce 1955 prakticky jednohlasně pozitivní a pochvalná. Film se také podařilo prodat v letech 1955-1960 do Maďarska, Německé demokratické republiky, Polska, Rumunska, Sovětského Svazu, Spojených států, Norska, Mongolska, Švýcarska, Nizozemí, Velké Británie, Albánie, Indie, na Island; později i na Kubu, do Mexika a Německé spolkové republiky. (14) Takto rozsáhlý úspěch je jistě výsledkem, kterým se mohou inspirovat i současní filmoví producenti, avšak týkal se pouze prvního dílu husitské trilogie.

Druhý a třetí film Jan Žižka a Proti všem zaznamenaly naprosto odlišnou kritiku, způsobenou „změnou politické a kulturní atmosféry po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu i relativně otevřená diskuze na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, jehož někteří účastníci v dubnu 1956 kriticky vystoupili proti dogmatické kulturní politice, napřímila i mnohé novináře a redaktory.“ (14) Dobové kritiky vytýkaly snímku rozpor mezi ideologií vzniku děl a ideologií současnou, především absenci uměleckého přínosu na úkor ideologické osvěty. Stejně tak se zde prvně setkáváme s kritikou přílišné historičnosti: „Smyslem historického filmu přece nemůže být, aby ilustroval to, co se dočte ve svém dějepise žák jedenáctiletý.“ (19) (14)

Historik Petr Čornej se však poměrně trefně zaráží nad jednohlasností dobové kritiky. Ačkoliv byla jasně pod vlivem totalitního režimu, ani po uvolnění nepřiznala vlastní selhání v případě prvního filmu trilogie. Podle Čorneje tomu tak není pouze kvůli politickým tlakům a cenzuře, ale také kvůli společenskému klimatu a obavě vyslovit naprostou pravdu, respektive vybočení z obecného mínění, což by se dalo aplikovat i na dobu současnou.

Jak již je zmíněno výše, v rámci Nejedlým vyhlášeného Jiráskovského roku vznikl biografický film o Jiráskovi s názvem Mladá léta (1952, r. Václav Krška), stejně tak tento popud využili umělci jako záminku a vznikl například Trnkův animovaný film dle Jiráskovy předlohy Staré pověsti české. Dá se tedy rozumět tomu, že filmy často vznikaly z vládního popudu a umělci hledali klíčky, kterými se vejít do zadání, aby mohli vůbec tvořit. Ze shora však bylo určeno, co je možné a žádoucí.

Biografických AVD v tomto období vznikalo hodně, za zmínku stojí určitě ještě například film Z mého života (1955) pojednávající o Bedřichu Smetanovi, o který usilovali režiséři Václav Krška a Martin Frič. Nakonec se režie ujal Krška, kterému hrálo do karet, že „v jeho režijním portfoliu už figurovaly filmové biografie Mikoláš Aleš (1951) a Mladá léta (1952), věnované dalším osobnostem protežovaným Zdeňkem Nejedlým jako *nejlepší příklad a výtvar naší národní kultury*.“ (20) Dále vznikl další z filmů o Jánošíkovi – Jánošík I., II. (1963) režiséra Pa'la Bielika, Synové hor (1956) režiséra Čeňka Duby pojednávající o utonulých lyžařích Bohumilu Hančovi a Václavu Vrbatovi. Další z témat, ke kterému se naše kinematografie

pravidelně vrací je Božena Němcová, tentokrát ve Vávrově filmu *Horoucí srdce* (1962), který vznikl jako eventový film ke stému výročí spisovatelčiny smrti.

V době politického uvolnění šedesátých let se opět ustoupilo od tak masivního vzniku životopisných děl, jako tomu bylo v letech padesátých, a tato tematika nezaujala ani tvůrce československé nové vlny. To bylo dáno pravděpodobně politickým nádechem dříve vzniklých životopisných filmů, možná snad přesycením trhu a jistě i tím, že nová vlna se zaměřovala spíše na outsidersy než na národní hrdiny. Žánr životopisných filmů byl zatěžkán ideologickým pohledem, tvůrci nové vlny chtěli být co nejautentičtější a ukazovat realitu, jak ji sami vidí a být současní, nikoliv upínající se k minulosti.

Shrneme-li vznik tolika životopisných filmů především v padesátých letech, bylo to jistě dáno společenským nárůstem důležitosti filmového média, které bylo zároveň ideálním prostorem pro dobovou propagandu. Úspěch této propagandy musel být minimálně podprahový, jelikož tyto filmy byly u obecnstva poměrně oblíbené. To bylo způsobeno i chabou konkurencí, kde si diváci vybírali mezi životopisnými výpravnými filmy či filmy o práci, kde tedy prvně zmíněné byly dobrou alternativou. Když docházelo k uvolnění režimu koncem padesátých let, vzepřela se kritika, která si dříve nedovolila vyslovit nežádoucí myšlenky a oblíbenost životopisných filmů mírně poklesla.

2.4. Normalizace

Konec šedesátých let přinesl další politický impuls a opětovné zpřísnění pravidel. V životopisných filmech zprvu v roce 1968 nenastala ostrá změna, ostatně výsledkem tohoto roku je ještě uvolněný televizní film *Tajemství velkého vypravěče* (1971) Karla Kachyni, pojednávající odlehčenou formou o francouzském spisovateli Alexandru Dumasovi. Druhým příkladem je také televizní seriál *F. L. Věk* (1970, r. František Filip), který byl oblíbeným výpravným seriálem, kde doba českého národního obrození měla přesah do současnosti okupované republiky. V knize

Seriály od A do Z autor Jiří Moc uvádí, že „F. L. Věk tak trochu „pilotem“ (...), tedy průkopníkem, prvním počinem, na který navázala další široká množina historických témat. To lze ocenit. Proto si snad každý televizní divák od střední generace dál na tento snad první „velký televizní román“, jak se seriálu s určitou nonšalancí říká dnes, pamatuje. Ač v technologii ještě černobílý, byl to hodně barevný seriál. Nebo barvitý...” Navzdory velké divácké úspěšnosti byl však seriál stažen z vysílání a cenzurou byl v roce 1971 zakázán. (56)

Potom opět přicházejí politická a politicky žádoucí témata. Tato se tentokrát více dostávají do dramatického televizního vysílání. Vzhledem k „neatraktivnímu programu a nízké sledovanosti zpravodajství“ (21) byla totiž snaha podsunout komunistické smýšlení skrze jiné formáty audiovizuální tvorby než zpravodajství.

Normalizační kinematografie se jala obhajovat komunistické činy minulosti, přičemž vznikl nespočet historických filmů o cestě komunistů k moci. Životopisné filmy byly v tuto chvíli mírně upozaděny ve prospěch historických filmů upřednostňujících masu před jedincem. Prostřednictvím filmů vznikajících v sedmdesátých letech byla zobrazena komunistická strana jako spasitel, a její představitelé jako jediná záchrana společnosti. (22)

V tomto období nešťastně český film ovlivňoval ústřední dramaturg Ludvík Toman, který byl do funkce dosazen husákovským režimem roku 1969 a ve funkci setrval 12 let. Do filmů dosazoval spoustu vládní propagandy i vlastní frustrace z pocitu méněcennosti. (23) Sám se například jako spoluscenárista podílel na angažovaném koprodukčním životopisném snímku se Sovětským svazem Větrné moře (1973, r. Eldar Kulijev). Film se odehrává nedlouho po bolševické revoluci v Baku a hlavním hrdinou je revolucionář Jan Vacek (skutečným jménem Ivan Prokopovič Vacek), který organizoval ústup komunistických jednotek po pádu komunistické komuny. Film měl za úkol ilustrovat kromě přátelství Sovětského svazu také naději komunistů, která se nesmí ztrácet ani v momentech největšího ohrožení. (24)

Komunisté, ostatně stejně jako jakákoliv jiná propaganda, využívali ve svůj prospěch osobnosti z dějin a prezentovali jejich příběh v souladu s režimem. Jedním takovým příkladem, který měl pomoci upevnit pozici režimu po pražském jaru, je

film ...a pozdravuj vlaštovky (1972, r. Jaromil Jireš), pojednávající o posledních dnech života mladé komunistky Marie Kudeřikové popravené gestapem za druhé světové války. Film vychází z dopisů z vězení, které Marie posílala rodičům, a formou flashbacků zobrazuje její mládí a odbojovou činnost. Hrdinka je vykreslena zcela dle komunistických ideálů, tedy jako emancipovaná žena zítřka, ateistka, milovnice lidového folkloru a pracující třídy. Marie Kudeřiková byla jistě ve skutečnosti hrdinkou, socialistický režim ji však zneužil a udělal z ní komunistickou mučednici, která bez sebemenších obav čelí fašistickému zlu. I přes zmíněnou ideologickou agitaci vznikl však formou zajímavý film s promyšlenou nelineární strukturou. (25) Těžko si lze však při kritice odmyslet účelovou propagandu, která je nedílnou součástí snímku.

Podobných životopisných filmů vznikalo více, jako například válečné filmy Život na úteku (1975, r. Jozef Režucha) a Chod' a nelúč sa (1979, r. Jozef Režucha). Opět se vracela badatelská AVD známá z 50. let, tentokrát například televizní film Prokop Diviš (1977, Jiří Bělka) o vynálezci hromosvodu, který měl problémy s katolickou církví a jejím zpátečnictvím (ačkoliv byl sám knězem).

Velmi zajímavým a vymykajícím se počinem je film Božská Ema (1979, r. Jiří Krejčík). „Dramatické osudy slavné operní umělkyně využila Božská Ema jako nosiče vlasteneckého poselství o potřebě vnitřní svobody ve světě podezřívavosti, zrady a totalitních mocenských praktik. Protagonistkou stylového vyprávění je velká česká dramatická zpěvačka Ema Destinová, která zaslouženě sklízí úspěchy ve světě. Přestože v Evropě zuří první světová válka, rozhodne se pěvkyně navzdory varování svých blízkých vrátit ze Spojených států domů do Čech. Tam se však kvůli svým sympatiím k protirakouskému odboji dostává pod trvalý dohled rakousko-uherské policie. Nezlomná vlastenka však odmítá pod nátlakem sloužit těm, které vnímá jako utiskovatele milované vlasti...” (26) Film se stal symbolem protestu a byl to jeden z mála filmů, po jehož skončení se v kinech tleskalo. (27) Byl vnímán jako kritika normalizačních poměrů a “stal se jakýmsi manifestem lidí, kteří nesouhlasili se společenskými poměry v normalizační éře.” (28) Snímek byl zprvu promítán v okrajových kinech, později ho cenzori zakázali a mohl být uveden znovu až po sametové revoluci. (28)

Druhou takovou výjimkou je film o Antonínovi Dvořákovi, který stejně jako Destinová emigroval do Ameriky, což bylo pro režim nepohodlné, považovali ho za kosmopolitu. Jedná se o film *Koncert na konci léta* (1979) režiséra Františka Vláčila, který byl natáčen ve stejném období jako *Božská Ema* a filmový architekt Jindřich Goetz si dokonce tajně půjčoval vybavení z filmu do filmu. (29) Film nebyl vyprávěn klasicky lineárně, tvůrci si naopak zvolili komplikovanou strukturu založenou na retrospektivách. Že takovéto filmy v sedmdesátých letech vznikly je vlastně velmi pozoruhodné. Podle prof. Jana Bernarda by se něco takového určitě nepovedlo v padesátých letech, *Koncert na konci léta* by jistě neprošel proti Ladislavu Štollovi a Zdeňku Nejedlému.

Další kuriozitou z doby normalizace je natáčení Formanova *Amadea* (1984). Ačkoliv se jedná o americký film, považují ho za stěžejní dílo úzce spjaté s Československem, které není možné vynechat. Jednání o natáčení filmu v Československu začal emigrant Miloš Forman a producent Saul Zaentz v roce 1979, uvažovali také o Vídni a Budapešti. Po dlouhých debatách a předběžném příslibu od ústředního ředitele Československého filmu Jiřího Pruše konečný souhlas k natáčení posvětil sám Gustav Husák v roce 1982. Z porady, kde Husák vyslovil souhlas s natáčením se dochoval záznam, ze kterého je patrné, že „od natáčení filmu *Amadeus* (si účastníci porady) slibovali nejen finanční přínos (zakázka byla podle tohoto zdroje odhadována ve výši 1,7 až 2 miliony dolarů), ale také významný politický efekt, který spatřovali v posílení mezinárodních kulturních vztahů, zvýraznění diferenciací emigračního prostředí a v propagandistickém využití.“ (30) (31) Celé natáčení filmu bylo velmi bedlivě sledováno Státní bezpečností, Forman také slíbil, že nebude vyhledávat disidenty a politicky se angažovat, což ostatně splnil a při odjezdu dostal pochvalu od výše zmíněného ředitele Pruše. Vítězství 8 Oscarů potom již československá média odbyla pouze krátkou zprávou. (32) Téma natáčení *Amadea* podrobně zkoumá Petra Mandová ve své diplomové práci na fakultě Filmové vědy FF UK z roku 2012 „Československá produkční historie *Amadea*“.

Životopisných filmů v období normalizace vzniklo hodně, avšak v této práci není prostor je všechny rozebrat. Kromě výše zmíněných AVD to byly ještě například snímky *Rozsudek* (1970, r. Ferenc Kósa), koprodukční film s Maďarskem a

Rumunskem o Juraji Dóžovi, strůjci Dóžova povstání; Královský gambit (1974, r. Jaromil Jireš) pojednávající o Václavu II.; Julek (1979, r. Ota Koval) o Juliovi Fučíkovi; Zrelá Mladost' (1983, r. Martin Ťapák) o mladém Klementu Gottwaldovi. Žánru životopisných filmů se nadále věnoval také Otakar Vávra, který v tomto období natočil například Putování Jana Amose (1983) a ve filmu Veronika (1985) se opět vrátil k Boženě Němcové.

Biografické snímky vznikaly až na pár výjimek na popud totalitního režimu, což nevytvořilo dobrou tradici tohoto žánru pro budoucí tvůrce, a tito se k tomuto žánru v období uvolnění zpravidla nevraceli. Změna nastala až teprve po sametové revoluci.

2.5. Období po roce 1989

Tato kapitola se dotýká prakticky již současnosti, proto bude dané období shrnuto pouze stručně, podrobněji se budou jednotlivým projektům především z posledních let věnovat následující kapitoly. Záhy po revoluci bylo v roce 1991 v distribuci uvedeno hned šest biografických filmů (33), což lze vysvětlit jednak setrvačným chodem Barrandova před jeho privatizací v roce 1992, ale také tím, že několik z těchto projektů mělo kořeny ještě v minulém režimu. To bylo případem filmu Svědek umírajícího času (1990, r. Miroslav Luther), jenž vznikl přestřiháním pětidílného seriálu z roku 1983 o lékaři a politikovi Janu Jeseniovi. Před revolucí vznikl v česko-polské koprodukcí také snímek Podivný host (1991, r. Stanisław Różewicz) pojednávající o francouzském básníku Françoisovi Villonovi, jehož atraktivitu oslabilo uvolnění cenzurované distribuce (34). Na konci předešlého režimu se do výroby dostal také snímek Vyžilý Boudník (1991, r. Václav Křístek), kde se autorům podařilo do scénáře ještě narychlo před natáčením v roce 1990 vtěsnat několik aktualizovaných úprav. (35) Čistě porevolučními filmy byly potom Poslední Motýl (1991, r. Karel Kachyňa), jenž vznikl v česko-francouzské koprodukcí a pojednával o mimovi Antoinu Moreau, který se v Terezíně vzepřel gestapu; kriminálka Silnější než já (1991, r. Petr Šícha) a Mozartem volně

inspirovaný komediální film *Mí Pražané mi rozumějí* (1991, r. Věra Chytilová). Kromě filmu *Silnější než já* měly všechny tyto filmy návštěvnost v řádech stovek, maximálně jednotek tisíců. (33)

V následujících dvaceti letech po revoluci příliš mnoho životopisných AVD nevzniklo. To se dá vysvětlit privatizací filmu a prakticky absencí peněz ve filmovém průmyslu, obzvláště na nákladné projekty, kterými biografické filmy bývají. Až do vzniku koprodukčního filmu *Bathory* (2008, r. Juraj Jakubisko) byly biografické filmy na pokraji zájmu, statistickou hranici divácké návštěvnosti do té doby překonal pouze snímek *Sametová vražda*, který stojí na hranici definice životopisného žánru a spíše zahraniční snímek *Edith Piaf* (2007, r. Olivier Dahan). *Bathory* se ovšem stalo převratovým filmem a doposud si drží první příčku návštěvnosti mezi biografickými filmy, celkově je patnáctým nejnavštěvovanějším českým filmem s 930 526 diváky. Film byl zároveň v době svého vzniku nejnákladnějším středoevropským filmem s rozpočtem zhruba 328 milionů Korun. (36) Životopisné filmy vzniklé do té doby nebyly velmi úspěšné, v roce 1995 to byl středověký film *V erbu Ivce* (r. Ludvík Ráža) a o deset let později poetický film *Jana Němce Toyen* (2005), jejich návštěvnost lze vyčíst v tabulce v Příloze 1.

Úspěšnost realizace i návštěvnosti biografických filmů se začala lepšit v posledních letech, jistě z velké části díky nástupu rozsáhlejší podpory Státního fondu kinematografie, čemuž se věnuje kapitola 3.6.1. Od roku 2010 vzniklo třináct životopisných filmů, počítáme-li i filmy na pokraji životopisného žánru dle Přílohy 1. České biografické filmy se často věnují tématům navracejícím se do minulého století, a to ať už do doby válečné či komunistické, druhým jasně převažujícím tématem jsou akční příběhy českých kriminálních. Zmíňme například filmy *3 sezony v pekle* (2009, r. Tomáš Mašín), *Kajínek* (2010, r. Petr Ják ml.), *Habermannův mlýn* (2010, r. Juraj Herz), *Příběh kmotra* (2013, r. Petr Nikolaev), *Fotograf* (2015, r. Irena Pavlásková), *Gangster KA* (2015, r. Jan Páchl), *Lída Baarová* (2016, r. Filip Renč), *Masaryk* (2016, r. Julius Ševčík).

Mezi filmy určené pro kino-distribuci chybí heroické filmy, což může být dané i pachtutí tohoto podžánru, kterou si nese z období totality. Nicméně AVD věnující se významným historickým českým osobnostem začaly vznikat v produkci České

televize, a to také v posledních letech. Mezi tyto snímky lze zařadit například Jana Husa (2015, Jiří Svoboda) nebo Hlas pro římského krále (2016, r. Václav Křístek) pojednávající o Karlu IV. Zatím v repertoáru českých biografických AVD chybí také v zahraničí úspěšné příběhy o umělcích či sportovcích, nicméně i na takových filmech se začíná pracovat, jak vyplývá z vyvíjených projektů žádajících o udělení podpory Fondu kinematografie.

3. Specifika developmentu biografických AVD

Producenti o svých filmech a dalších typech AVD zpravidla nepřemýšlejí v rámci nějaké škatulky, tedy v tomto případě jako o životopisném AVD, ale jako o jedinečném díle. Toto je jistě opodstatněné, avšak úkolem této práce je najít pojítka mezi různými biografickými projekty a zjistit, jestli existují jejich společní jmenovatelé. Tato kapitola je zaměřená na vývoj AVD a hledá nejlepší možné cesty developmentu projektu na reálných příkladech realizovaných či připravovaných filmů, minisérií či seriálů v praxi. Životopisné projekty často provází strastiplná cesta, především kvůli jejich finanční náročnosti, vzhledem k tomu, že se často jedná o historickou látku. Nemusí tomu tak však být vždy, což je vidět na případech filmů jako je např. *Kajíněk* (2010, r. Petr Jákl ml.).

Na začátku vývoje je důležité, aby si producent byl vědom své motivace vzniku biografického AVD a svého cíle. Motivace vyprávění příběhu dané osoby se mohou lišit, ale přímo to ovlivňuje výsledné dílo. Není možné vyobrazit v hraném filmu či seriálu celý život dané osoby a stejně tak je možné na příkladu jedné a té samé osoby odvyprávět různé příběhy a zaměřit se na různá témata. I když se projekt soustředí na konkrétní osobu, jádro dobrého AVD stojí na tématu, které by mělo být relevantní pro současného diváka. Dle Tomáše Hrubého je motiv slavné osobnosti pouze přidanou hodnotou. S tím do jisté míry souhlasí i Jan Maxa, který tvrdí: „Když chcete udělat hraný film a opřít se o konkrétní osobu, musíte z toho udělat film, musíte tomu dát příběh. Musí to mít stavbu nebo něco, co ty lidi zaujme jako příběh. Jenom to, že se na plátně objeví osoba, která existovala, to samo o sobě neudělá ani kvalitu ani návštěvnost.“

Vývoj životopisných AVD má své výhody i nevýhody. Proces trvá zpravidla velmi dlouho, v několika případech se v průběhu realizace změnil producent, a ten, kdo snímek vyvíjel ho ne vždy nakonec sám realizoval. Producenti oslovovaní ohledně tohoto tématu se vesměs shodli, že slavné jméno jim při různých jednání otevírá dveře. Do jaké míry to má však vliv na konečné rozhodnutí podporovatelů projektu je rozebráno v následujících podkapitolách. Jednou z velkých nevýhod je naopak

to, že na slavné osobnosti má každý svůj názor, který se nemusí shodovat s pohledem tvůrců biografického díla. Zpravidla čím je daná postava z bližší minulosti, tím kritičtěji na problematiku nahlíží veřejnost. Automaticky vznikají kontroverze, způsobené zfiktivněním reálného příběhu, aby tato realita fungovala příběhově jako film či seriál také z dramaturgického hlediska. Ani při sebevětší snaze není možné se fabulaci vyhnout, protože už jenom tím, jaký úsek života se tvůrci rozhodnou zobrazit, ve skutečnosti vytvářejí fikci. Jak míra odchylky od reality ovlivňuje financování, návštěvnost či sledovanost je rozebráno níže.

3.1. Okolnosti podporující vznik biografických audiovizuálních děl

Životopisné filmy jsou zpravidla nákladné, proto jich v prvních dvaceti letech po revoluci vzniklo velmi málo. To bylo zapříčiněno absencí kvalitní podpory kinematografie ze strany státu, ale také neinovativním přístupem České televize, která je nyní největším koproducentem českého filmu. Vzhledem k nákladnosti je velmi důležitá podpora těchto projektů Státním fondem kinematografie. Z tohoto ohledu jsou během posledních let ideální podmínky ze strany Fondu, který konečně disponuje dostatečným kapitálem. Výhodou pro tyto projekty je také strategie posledních let, kdy se fond snaží podpořit méně projektů vyšší částkou. Toto sice způsobilo větší konkurenci, avšak nákladné životopisné filmy by si se symbolickou podporou nevystačily, a tak je tento přístup pro producenty biografických filmů velmi výhodný, a prakticky jediný možný pro vznik těchto děl. Toto potvrdil producent Jan Macola, který vyvíjí nákladný životopisný film *Il Boemo* v režii Petra Václava, který se bude točit v italštině. Film byl podpořen 23 miliony, doposud nejvyšší částkou. (37) Pokud by byl podpořen pouze v řádu jednotek milionů, jak by tomu bylo například před pěti lety, výrazně by to zhoršilo možnost projekt dofinancovat z jiných zdrojů v takovémto rozsahu.

Změnu postoje České televize potvrdil ředitel vývoje pořadů a programových formátů Jan Maxa. ČT má nyní podobnou strategii, o kterou se pokoušela během působení Iva Mathého a navrátila se k producentskému systému. Podle Maxy je

Česká televize ochotna riskovat více než dříve a být odvážnější, investuje do nákladnějších projektů, jakými jsou právě životopisné či historické projekty. Maxa říká, že tato programová strategie „není jednoduchá, protože tyto projekty jsou dražší a je potřeba se smířit s tím, že jich bude méně, anebo hledat, čím to vyrovnat, co je levnější, ale zároveň smysluplné z hlediska veřejnoprávní televize.“ Strategie se tedy zdá být v jistém ohledu podobná strategii Fondu a vytváří ideální podmínky pro producenty životopisných AVD.

Z pohledu producentů hraje velkou roli načasování vývoje projektu. Například veřejnoprávní televize poslední dobou pravidelně podporuje či sama iniciuje eventové projekty, které se poutají k nějakému výročí, což začalo minisérií Jan Hus (2015, r. Jiří Svoboda). To je případem také nového dvoudílného televizního velkofilmu Marie Terezie (2017, r. Robert Dornhelm), který bude uveden u příležitosti 300 let od narození panovnice, ale také televizního filmu Hlas pro římského krále (2016, r. Václav Křístek), kdy televize aktivně poptávala příběhy o Karlu IV. k výročí 700 let od jeho narození. Stejně tak se do repertoáru televize hodil Masaryk (2016, r. Julius Ševčík), který bude televize vysílat k 70. výročí jeho smrti a zároveň v roce slavícím 100 let od založení Československa, který dle Maxy ani jinak než eventově pojmout nelze. I když zatím bez realizace, jednou z motivací příslibu spolupráce ČT projektu Zátopen režiséra a producenta Davida Ondříčka a Kryštofa Muchy bylo uvedení filmu při olympiádě v Riu de Janeiru. Projekt však zatím bohužel nebyl realizován, což ilustruje, že k úspěšné realizaci se musí setkat několik faktorů a samotné načasování pochopitelně nestačí.

Načasování se neprojevuje pouze eventovými projekty, důležité bylo i pro producenta Tomáše Hrubého a jeho projekt Hořící keř (2013, r. Agnieszka Holland). Zde se sešly různé okolnosti, počínaje dobrým scénářem, bez kterého by HBO projekt nikdy nepodpořila, ale také zájem oceňované polské režisérky. Jedním z faktorů však i byla doba, kdy se obrátil na kreativní producentku HBO Terezu Polachovou, kdy stanice hledala náměty pro originální tvorbu. Projekt se stal první původní tvorbou HBO Europe*, což se dle Terezy Polachové ukázalo být velmi dobrým tahem a sehrálo to významnou roli pro postavení a renomé české HBO,

* HBO Europe = všechna teritoria, na kterých působí HBO v Evropě, nyní 20 zemí

ačkoliv se během vývoje nejednalo a v dané době ani nemohlo jednat o kalkul. Z HBO se tímto stal velmi důležitý producent české televizní tvorby respektovaný i za hranicemi republiky. Těžko jej však lze plošně označit za ideálního partnera životopisných AVD, již kvůli objemu vlastní produkce, kde vzniká jeden projekt ročně, přičemž se stanice snaží o různorodé žánrové zasazení a pestrost. Za rozhodnutím podpory projektů ze strany HBO bývá dle Polachové zpravidla originalita, tedy to, že v dané době nic podobného neexistuje.

Další z okolností, která podporuje vznik biografických filmů může být vnější poptávka či zájem investorů, což bylo jedním z iniciátorů seriálu Já, Mattoni (2016, r. Marek Najbrt). Karlovarské minerální vody byly ochotné projekt financovat a vstoupit do něj jako producent, což umožnilo vznik dobového díla. Dle Maxy však samotné finance nestačí a je nutné mít v rukou kvalitní projekt, který byl v tomto případě zajištěn klíčem Marka Najbrta na postavu Mattoniho. Stejným vnějším impulsem vznikl projekt Toman, který by měl jít do kina příští rok a nyní ho realizuje producent a režisér Ondřej Trojan. Ačkoliv se od původního záměru odstoupilo, původním iniciátorem projektu byl izraelský producent a investor Frank Reiss. Záměrem bylo vytvoření glorifikujícího filmu o Zdeňku Tomanovi, který je v Izraeli vnímán jako osoba významně se zasadivší o vznik židovského státu. Po hlubších rešerších však vyplula najevo značná kontroverze Tomanových činů a český producent filmu se vypořádal s původním zadavatelem projektu, který od něj po dohodě odstoupil.

Vnější okolnosti mohou často vzniku životopisných AVD napomoci, ale obzvláště u nákladných projektů je nutné, aby se faktorů sešlo více.

3.2. Rozhodnutí producenta ohledně formátu projektu

S nástupem ideologie „quality TV“ se producentům otevřela možnost vzniku kvalitního snímku i mimo dimenze celovečerního filmu. Film je často hlavním zamýšleným produktem produkce, ale s rozrůstajícími možnostmi je vhodné zvážit

všechny varianty. V dnešní době se producenti nevyhnou úvaze o formátu a u všech projektů, kterým se tato práce věnuje, proběhla debata ohledně jeho změny. Dopad této debaty byl však různý, někde zůstalo o interních spekulacích, jinde došlo ke kumulaci dvou formátů a některé projekty formát v průběhu developmentu zcela změnily. Výběr formátu zcela ovlivní způsob financování projektu. Pro některé příběhy může být snadnější je vyvinout jako film či naopak jako minisérii, ale toto samozřejmě souvisí také s výše zmíněnou motivací vzniku díla.

U životopisných projektů je nejčastějším formátem film, ať už určený do kino-distribuce či do televize, a minisérie. Tyto formáty preferuje dle Jana Maxy i Česká televize, protože „seriál má daleko přísnější dramatické zákonitosti, aby působil moderně, tak je už hodně těžké do něj zpracovat nějakou příběhovou linku založenou na skutečnosti. Nakonec do jisté míry to ukázal i Mattoni, který byl řešený tím tradičním způsobem, kde to bylo trochu těžkopádné, ta retrospektiva. (...) Není jednoduché najít klíč, jak vyprávět reálný příběh seriálovou formou.“ U filmu a minisérie se podle Maxy snáze hledá dramatický oblouk a souvztažnost k realitě.

Přístup veřejnoprávní televize a HBO se mírně různí. Podle Terezy Polachové se HBO v současné době specializuje výhradně na seriálovou tvorbu. V minulosti koprodukovala HBO filmy, což však byly vyloženě raritní případy konkrétně dvou snímků, a na financování filmů se nyní podílí spíše prostřednictvím akvizice formou předprodeje práv. Polachová však souhlasí s Maxou, že pro životopisné projekty je vhodnější formát minisérie než seriálu. Vznik sezónních seriálů není běžný ani ve světě, v současnosti lze najít výjimku v projektu Netflixu *The Crown* pojednávající o britské královně Alžbětě II. Těžko si však představit, že existuje příběh jiné osobnosti, který by dokázal utáhnout tak rozsáhlý projekt.

Zůstaňme u HBO a zaměříme se na její první originální počín – *Hořící keř*. Scénář původně vznikl na FAMU jako bakalářská práce Štěpána Hulíka a dle producenta Tomáše Hrubého z něj měl vzniknout televizní film. Hrubý zaslal scénář Polachové do HBO, která v něm viděla mimořádnou látku. Vzhledem k výše zmíněnému profilu televize a také díky potenciálu příběhu, který by bylo škoda zahodit, požádala o rozšíření scénáře na minisérii. Důvodů pro to bylo více – jednak by se jí minisérie daleko lépe financovala než film, který by dle slov Polachové HBO ani podpořit

nemohla, a jednak HBO produkuje pro mezinárodní publikum. Soudní drama v podobě, ve které bylo původně napsané, by pro publikum neseznámené s danými historickými reáliemi bylo těžko pochopitelné, a tudíž i za našimi hranicemi těžko úspěšné. Z dnešního pohledu lze rozhodnutí o změně formátu bezesporu považovat za správné. Seriál byl zpětně sestříhán pro účelovou kino-distribuci, aby se Hořící keř mohl ucházet o Oscary. To však bohužel oscarová akademie nepovolila, alespoň však projekt ocenila lokální akademie udělením do té doby rekordním počtem jedenácti Českých lvů. (38) (39)

Jak je zmíněno výše, největším koproducentem českého filmu je Česká televize. Z praxe lze vyčíst, že není při výběru formátu tak striktní jako HBO, avšak pro vyšší finanční podporu vznikají někdy současně dva formáty. To je případem celovečerního filmu Julia Ševčíka Masaryk, kdy spolu se sestřihem celovečerního filmu vznikl dvoudílný film pro televizi. Dle producenta snímku Rudolfa Biermanna byl tento tah z jeho strany motivovaný finančně a vyplynul ze společné diskuze s ČT. Jako producent požadoval od stanice jistou výši vkladu, oproti tomu ČT při vyšší než obvyklé míře financování požadovala více obsahu do vysílání, respektive dva večery. Biermann v paralelním vzniku dvou projektů neviděl problém, televizi nakonec poskytl jak původní film, tak ten dvoudílný, a televize si posléze vybere, se kterým bude chtít operovat. Podobně vzniká také film Toman Ondřeje Trojana, který uzavřel dohodu s ČT o vzniku kino-filmu a dvoudílného televizního filmu.

Rozdílný pohled na to má však producent Daniel Severa: „Já obecně nejsem moc pro kombinaci těch věcí. Plno projektů, i v zahraničí, vzniká tak, že se vyrábí kino-film a z toho vlastně 2-3 dílná minisérie, což si nemyslím, že je správně. Naopak si myslím, že je to vždy na úkor kvality jednoho nebo druhého nebo ve většině případů obojího, protože vystavět dějový oblouk tak, aby fungoval u kinofilmu a zároveň i v mini-dílech, není jednoduché. Většinou to tomu spíše ublíží. Je otázka, jaký je pak přínos. Ale někdy jsou ty projekty takové, že asi producent nemá jinou možnost, jak to udělat. Podle mne je to ale vždycky dost velký kompromis.“ Výše zmíněné sestřihy Masaryka ani Tomana ještě nebyly uvedeny, tak se nedá jejich kvalita soudit. Obecně se ale domnívám, že od souběžného vzniku dvou formátů se ve světě spíše ustupuje, a tedy ohledně toho nevznikla dobrá zkušenost producentů. Nejdůležitějším krokem je výběr dominantního formátu a druhý formát by měl

vznikat sekundárně, aby nakonec nedošlo ke kompromisům špatným směrem u obou projektů.

Poslední variantou vzniku projektu je vícedílný film pro kino-distribuci. Tuto cestu zvolil producent Adam Dvořák se svými projekty *Gangster KA* (2015, r. Jan Pachel) a *Gangster KA: Afričan* (2015, r. Jan Pachel). Důvody tohoto rozhodnutí byly dva. Jednak se jednalo o příliš rozsáhlý příběh pro film (formát minisérie však producent považoval za těžko financovatelný). Druhý důvod byl finanční, kdy je při vzniku dvou filmů naráz možné kumulovat prostředky a náklady na dva filmy nejsou dvojnásobné vzniku jednoho filmu. Jediného, čeho lituje, je to, že nebylo možné filmy pustit do kina s větším odstupem, a to kvůli smlouvám s televizí, celkově financování a cashflow. Odstup by pravděpodobně zajistil dle Dvořáka vyšší návštěvnost, například díky propojení kino-distribuce druhého dílu a vysílání prvního dílu v televizi, kde se producent odvolává na příklad pohádky *Anděl páně* a *Anděl páně 2*.

O formátu se však nejedná pouze na úrovni producent versus televize, ale také v rámci různých televizí v případě mezinárodní televizní koprodukce. Nejnovějším příkladem této diskuze je televizní film *Marie Terezie*, který si scénáristka Mirka Zlatníková představovala jako pětidílnou padesátiminutovou minisérii. To je však globálně vzato velmi nestandardní tvar. Dle Maxy je Česká republika co se týče televizních formátů poměrně unikátní, jinde ve světě fungují stopáže buď 50 minut, nebo 90 až 100 minut. Vše ostatní, co se u nás běžně vyrábí, tedy např. 70, 75, 80 minut je prakticky neprodejné, protože jiné televize ve světě na to nemají tzv. okna. Formát se tedy u projektu *Marie Terezie* postupně uzpůsoboval mezinárodním požadavkům, tedy napřed 4x50 minut, posléze se však díky rakouskému koproducentovi přetransformoval na 2x100 minut. Chvíli se jednalo i o možnosti vzniku obou formátů, což by však bylo velmi logisticky i dramaturgicky náročné a od této idey se upustilo. Formát tedy i v případě televizí ovlivní způsob financování a u účasti druhých či třetích stran je vždy nutné dělat kompromisy, a to ne pouze ohledně formátu.

3.3. Scénář a akceptovatelnost odchylky od reality

Lidský život se neodehrává dle scénářistických příruček či pravidel dramaturgie. Pro přenesení reálného příběhu na plátno či do televize je vždy nutné zvolit určitou míru fabulace a upravit příběh tak, aby fungoval ve filmovém médiu. Míru fabulace a hranici mezi autorskou licencí a realitou si minimálně v českém filmovém prostředí musí určit každý tvůrčí tým sám. Různí producenti se cítí být svazování zodpovědností k danému člověku a tématu různou mírou, souvisí to však také s právní otázkou, které se věnuje kapitola následující.

Ondřej Trojan, producent a režisér připravovaného biografického snímku Toman uvádí: „Biografie vás vždy svazuje danými fakty, které si musíte uspořádat do nějaké linky, na kterou pak nabalujete další a musíte si určit, kde jste ochotní připustit tu fikci a kde se chcete držet čistě faktografie. To v jisté fázi navozuje otázku, že kdybyste se měla urputně držet faktografie, jestli není lepší formou čistě biografický dokument. Ale to je tvar, který by mě nebavil a který neumím, protože rád pracuju s herci a dokument není moje parketa.“ Pro Trojana byla faktografie poměrně důležitá, zašel až tak daleko, že svůj projekt nazval interně doku-dramatem. Jako hlavní problém při psaní scénáře vyzdvihnul zahlcení informacemi, kde první verze scénáře měla přes pět set stran. Jak je zmíněno výše, scénář původně vznikl na zakázku jako glorifikující dílo, ale čím více informací scénářistka Zdeňka Šimandlová získávala, tím více vyplouvaly na povrch protagonistovy špatné vlastnosti či činy. Jednou z formy fabulace, kterou Trojan zvolil, bylo zjednodušování příběhu a vyškrtávání postav, kterých v původním scénáři bylo zhruba dvě stě. I tak vzniká film dlouhý zhruba sto padesát minut se sedmdesáti postavami. Proto volí tvůrce lineární způsob vyprávění. Celkově producent věří, že příběhy s reálným pozadím jsou silnější a snaží se proto realitu kvůli dramatickým důvodům neohýbat. Na látce vyzdvihuje její autentičnost, kterou si pojistil konfrontací látky s různými historickými poradci.

Na historii však neexistuje objektivní pohled, vždy se jedná pouze o interpretaci něčeho, co se stalo. Podle toho, jaký zvolí tvůrce zdroj informací, se dostanou také

k různým pohledům na věc. Jedním za zdrojů právě pro Tomana byl knižně zpracovaný rozhovor Franka Reisse s předobrazem hlavní postavy. Těžko jej však šlo uchopit jako absolutní pravdu, protože velkou roli tam hrála autocenzura protagonisty. Se stejným problémem se setkal také Daniel Severa, delegovaný producent filmu Lída Baarová (2016, r. Filip Renč). Sama Baarová byla dle Severy zvláštní osobnost, byl rozpor v životě, jaký žila a v tom, jak se prezentovala. I její vlastní výpovědi si v odstupu let protiřečily. Práce na biografickém filmu je tedy sbíráním střípků různých informací, některé věci však není možné dohledat. Nejsou fakticky známy vnitřní myšlenkové pochody a motivace hrdinů, což si tak tvůrci musí interpretovat a domýšlet sami a pro konečné dílo toto zpravidla bývá nejdůležitější.

Severa má na míru fabulace podobný pohled jako Trojan a faktografie jej zajímá na prvním místě, ačkoliv byl nucen u projektu Lída Baarová dělat velké kompromisy. Scénář srovnává s dostupnými fakty a hledá nesrovnalosti. Není podle něj důležité lpět na dějově nedůležitých detailech, jako například v jakém roce se protagonista vdal, pokud to nerozporuje vyznění příběhu. Je pro něj důležitá debata s režisérem, avšak vyžaduje od něj smysluplnou argumentaci, proč chce v daném případě ustupovat od reality a hledí na to, jestli to příběh posouvá dál. Je podle něj zbytečné nabíhat si v drobnostech, místo toho je třeba soustředit se na hlavní dějovou linku. Jako měřítko pro míru fabulace uvádí, že „vždycky tomu musí ti lidé uvěřit, divákovi to musí připadat, jako že se to mohlo stát. Zároveň by to nemělo vylučovat známá fakta.“

Odlišný přístup má producent hojně diskutovaného filmu Masaryk (2016, r. Julius Ševčík). Pakliže se tvůrci nerozhodnou točit dokument, kde i producent Biermann vidí lpění na pravdě jako stěžejní, mají právo si s historií pohrát. Důležité u příběhu pro něj je, že by se to tak bývalo mohlo stát. O spoustě věcí nyní nejsou důkazy a pro film je podle něj často důležitější zvolit efektivní způsob vyprávění, aby bylo dramaticky poutavé. Biermann nevidí svou úlohu jako edukativní, od toho jsou podle něj jiná média než hraný film. Domnívá se, že diváci odlišují zábavu od reality, s čímž by se však jistě dalo polemizovat. Někteří diváci si jistě fakta dohledají, obecně vzato je publikum líné a film bere jako zdroj informací, což potvrdil i Tomáš Hrubý, producent Hořícího keře. Motivací Biermanna však nebylo vysvětlení

historických reálií, ale produkce kvalitního uměleckého díla, což ocenili i akademici udělením rekordního počtu dvanácti Českých lvů. (40)

S Biermannem lze však bezpochyby souhlasit, že čím víc se AVD vrací do historie, tím složitěji se skládají fakta, a tím jsou i diváci shovívavější, což ilustruje na příkladu svého projektu Jánošík – Pravdivá historie (2009, r. Agnieszka Holland, Kasia Adamik). Toto ostatně platí i naopak, s čímž má zkušenosti Jan Maxa z devítidílného seriálu Českého století (2013, r. Robert Sedláček). Čím více se příběh dostával do současnosti, tím více lidí mělo na události vlastní vzpomínky, což vyvolávalo ostřejší reakce a hlubší emoce. Překvapení však nastalo u případu Jana Husa (2015, r. Jiří Svoboda), kde, ačkoliv se jednalo o starou látku, pro proaktivně smýšlející křesťany se jednalo o stále palčivou otázku. Maxa pro míru fabulace považuje za stěžejní, aby byla v souladu se žánrem, ale i s očekáváním publika. S tímto byl podle kreativního producenta ČT Jana Šterna problém u Bohémy (2017, r. Robert Sedláček), šestidílné série inspirované životy předních českých herců za protektorátu. Míra fikce je bezbřehá, je možné natočit film z alternativní historie, ale projekt tak musí být prezentován. Ostatně Bohéma zvedla vlnu jak laické, tak i profesní kritiky. Kupříkladu Daniel Severa vidí problém v propojení tří typů postav v rámci projektu, tedy těch reálných, zcela fiktivních a těch, které jsou reálnými postavami inspirované. Fiktivní postavy podle něj nejsou ani v biografických projektech problém, neměly by však být nositeli a hybateli děje, jak je tomu právě v Bohémě.

Žánrové projekty se většinou střetávají s mírnější kritikou reálií než historické projekty, často jsou však i prezentovány s větším odkazem na fikci. Spoluscenárista Gangstera KA Jaroslav Kmenta v rámci komunikace s médii řekl: „Nečekejte nějakou autobiografii zločince Radovana Krejčíře. Není to film o Krejčířovi. Je to film inspirovaný realitou a mými knihami Padrino Krejčíř. Ale scénář jsme s Honzou Pachlem psali s vědomím, že řadu scén budeme muset hodně posunout do umělecké licence. Řekl bych, že 80 procent filmu je inspirováno naprosto skutečnými událostmi a postavami. Zbytek je licence.“ (41) Dle slov producenta snímku Adama Dvořáka se scénář drží většiny známých reálií, avšak psychologie postav je zcela vyfabulovaná. V daném žánru by hloubkové psychologické zkoumání předobrazů filmových postav dle Dvořáka pouze vše komplikovalo.

Pro Tomáše Hrubého je nejdůležitější, aby jeho snímky nepřepisovaly historii. Je možné, a dokonce nutné fabulovat, ale je nutné nastavit si míru. U projektu Hořící keř byla tato míra nastavena tak, aby nepřepisovala vyznění věcí. Není potřeba, aby každá pronesená věta byla skutečná, ale činy a dialogy postav by měly vycházet z jejich reálného konání a poslání. Dělat věci dramatičtější a překvapivější je samozřejmě základní tlak na každého tvůrce, ale dodávat fiktivní vlastnosti postavám Hrubému přijde neetické, respektive se v tom ztrácí jeho motivace, proč o dané postavě vůbec snímek točí. Jeho posláním u Hořícího keře bylo i vypořádání se s minulostí, zároveň však podle něj není smyslem „jen ukázat část dějin, ale ambice je i ukázat něco zobecnitelnějšího partikulárně na nějakou jinou událost, něco, co je platného v jakékoliv době, společenský a psychologický fenomén, který se ale může klidně stát kdykoliv jinde. (...) Mně nepřijde zajímavé točit film o osobnosti jen proto, že ta osobnost je známá. Ta hodnota filmu by neměla být nějaký nový fun facty o někom, koho známe, to mi přijde jako špatný důvod pro to točit film. Takové filmy skončí v zapomnění dějin, pokud v tom filmu lidé nenajdou něco, co je obecnějšího, než co ta osobnost udělala.“

Téma filmu je pro kvalitní konečný produkt stěžejní. Dle Jana Maxy nelze postavit film či seriál na životě jedné postavy, ale je třeba najít příběh. Teprve když tvůrci najdou příběh, začíná mít projekt smysl, což uvádí to na příkladu: „Vždy musíte být schopni říct, o čem to je. Ne – no, je to o té fázi života, kdy si začal uvědomovat... Když se řekne, že je to o tom, jak se dítě dominantního alfa samce vymaňuje z jeho vlivu, zjišťuje, že ho musí překonat a do jisté míry popřít, aby naplnilo svůj vlastní potenciál, tak tušíte, že by se okolo toho dal postavit příběh.“

Každá postava skrývá příběhů několik a je třeba, aby si tvůrci vybrali, který z nich chtějí vyprávět. Tímto si prošel také Kryštof Mucha, který vyvíjí film Zátopek v režii Davida Ondříčka. Návrh klíče k příběhu od prvního scénáristy Jana Nováka se s ideou Ondříčka a Muchy neshodoval, Ondříček tedy začal na scénáři pracovat sám se skladatelem Janem Muchowem. Aktivně také psaní scénáře konzultoval s manželkou protagonisty Danou Zátopkovou, která dle Muchy důsledně hlídá, aby nebyl Zátopkův odkaz nijak poškozen či nepřesně ztvárněn. Původní příběh, který chtěli tvůrci vyprávět, byl mezinárodně srozumitelný příběh o výjimečném atletovi.

Nicméně to nestačilo radním Fondu kinematografie, kteří podporu neudělili a žádali, aby byl Zátokův příběh zasazen do politické situace. Tvůrci k projektu přizvali scénářistku Alici Nellis a vyznění příběhu přepracovali, nicméně doposud se Fondu nezavděčili. Do projektu se zapojil script doktor Martin Daniel, který scénář připomínkoval, nyní se čeká na zapracování poznámek Davidem Ondříčkem. Mucha viděl doposud největší potenciál v prvním apolitickém scénáři kvůli jeho mezinárodnímu přesahu, avšak uznává, že scénář v dané podobě nebyl dostatečně dobrý. Ani sebezajímavější postava tedy nezvládne utáhnout celý filmový příběh, to dokáže jedině dobrý scénář.

Jakou tvář dané osobnosti chceme zobrazovat je nutné si určit také podle Moniky Kristl, protože se zpravidla liší její mediální jednání a to, jak vystupuje či vystupovala v soukromí. Toto rozhodnutí je založeno na motivaci vzniku díla a je dáno tím, jaký příběh chceme vyprávět. Fabulaci producentka připouští, avšak je pro ni důležité, aby vymyšlené části byly v souladu s danou osobností a jejím charakterem. Pokud během psaní scénáře příběh reálné osobnosti nefunguje a je nutné činit dramaturgické změny, které se příliš odklánějí reálné předloze, existují podle Moniky Kristl dvě varianty. Buď je možné od vývoje projektu ustoupit, anebo příběh pojmout jako více fiktivní a hrdinu filmu přejmenovat. To se jí ostatně stalo i u filmu 3 sezóny v pekle a jeho hrdiny Egona Bondyho a také u filmu Krycí jméno Holec, který původně vycházel z autobiografické povídky režiséra Jana Němce.

Pozoruhodný je rozpor v přístupu České televize a HBO. Jan Maxa vnímá zodpovědnost veřejnoprávní instituce a snaží se s historickou látkou nezacházet lehkovážně, nepatříčně nebo bulvárně. Zároveň však ctí vyznění příběhu, není tedy podle něj nutné vyobrazovat věci, které nejsou v souladu s tím, jaký příběh chce tvůrce vyprávět. Výsledkem filmového vyprávění by neměla být historická monografie, ale příběh a případně emoce doby, je tu tedy prostor pro fabulaci. Pavel Kosatík, scénárista Českého století, vyzdvihuje právo na interpretaci historie: „pamětník má právo na svou paměť, ale já jako tvůrce budu vždy hájit, že přednost má tvůrčí svoboda. (...) Já jednotlivci nevysvětlím, že nemůžu postupovat podle jeho konkrétních vzpomínek. S těmi, co jsou o tom ochotni diskutovat, se snažím vysvětlit, že musím zapracovat všechny vzpomínky, ke kterým se dostanu, nemohu preferovat jedny. Vytvářím ze všech nový tvar.“ U filmového média jde podle něj o

jinou než striktní pravdu. Stejný pohled má i scénáristka Bohémy Tereza Brdečková. Ve scénáři jí šlo o to „aby to bylo drama, aby to mělo velkou dynamiku, aby byli lidi zvědaví, co bude dál. (...) Tím se dostáváte do poměrně složité situace, když chcete dodržet nějaké historické parametry a zároveň potřebujete napětí. Já bych řekla, že serióznost je v tom, že nezradíte diváka, nezradíte figury, ale samozřejmě se nám někdy stane, že se něco odehraje o rok jindy, než se odehrátí má. S tím nic neuděláte.“ Podstata kritiky Bohémy podle ní tkvěla v tom, že příběh pojednával o ikonách, o hercích, se kterými se lidé identifikují. Podle Maxy je nutné dát autorovi v rámci uměleckého záměru svobodu s historickými fakty pohnout tak, aby příběh fungoval, a zároveň nebyl narušen duch věcí, ale „nelze po autorovi žádat vytvoření zajímavého dramatu a zároveň, aby se otrocky držel každého známého historického faktu, každé známé interpretace pamětníků a jiných potomků, dědiců na to, jak to proběhlo.“

Maxa míru fabulace rozvádí: „Na příkladu Amadea a mnoha dalších vidíme, že západní Evropa, Amerika bere tu relativizaci historie v dramatickém díle daleko sportovněji, protože jsou si povětšinou vědomi toho, že děláte-li adaptaci, zpracováváte-li historickou látku do dramatické podoby, tak proces tvorby je neustále soubojem mezi lidskou věrností a tím, aby to dramaticky fungovalo, aby to nebyla nuda, aby tam byl příběh. Ta rozhodnutí děláte každou vteřinu, každou minutu, každou hodinu toho, co scénář tvoříte, co se rozhodujete o kostýmech, o lokacích, o hercích – každé rozhodnutí je mimo jiné i kompromisem mezi těmi extrémny. Záleží hodně na konkrétním žánru – v Českém století jsme se snažili hodně, být do jisté míry věrnější, jako obrazy z dějin národa českého. Bohéma, která byla spíš podobenstvím a z reality vědomě, přiznaně odcházela, tak v tom byla volnější. Když na druhé straně uvedu extrémní případ minisérie Marie Terezie, tak to je sice také založeno na zcela reálných věcech, které se skutečně děly, ale zároveň se to podřizuje žánru romanticko-politického dramatu, kde některým postavám musíme dát zcela opačný význam, než skutečně měli, a všichni tvůrci to přijímají, protože vidí, že jinak ten příběh nešel postavit. To je si vždy třeba uvědomit, že něco jiného točit dokument, vzdělávací program, publicistiku, než dávat dohromady dramatický celek, který má fungovat jako takový.“

Do jaké míry je možné ohýbat fakta je také právní otázkou, dotýkající se konkrétně osobnostního práva. Na to se odvolává Tereza Polachová z HBO, čemuž se věnuje následující kapitola, stěžejní je pro ni však také morální hledisko. Pro HBO bylo dodržení historických reálií u Hořícího keře velmi důležité. Samozřejmě bylo nutné odvyprávět příběh a některé věci třeba zjednodušit, ale podle Polachové nelze s určitými historickými fakty nakládat volně. Pakliže existují veřejně známé osobnosti dané doby, není podle ní etické je nechat dělat věci, které jsou v rozporu s jejich naturelem. A to obzvláště, pokud je historicky doložené, že určité věci dělat nemohly, či že se v daný okamžik zachovaly jinak. Fabulovaný příběh, který reálné osobnosti může z určitého úhlu poškozovat a ublížit jim v očích veřejnosti by Polachová dle svých slov nikdy nepřipustila a nelze to ospravedlnit ani uměleckou licencí.

Tradičně jsou dle producentky HBO životopisná AVD spíše edukativní než umělecká. Pro to, aby se to mohlo změnit, je nutné najít k zobrazovaným osobám správný klíč, přes koho se na příběh dívat a jaký příběh vůbec vyprávět. To je dle Polachové ostatně obecně platné u všech příběhů, ale většina životopisných AVD na tom krachuje. Problematiku ilustruje na snaze několika tvůrců vytvořit film o bratřech Mašínech, kde sama v HBO během posledních pěti let dostala minimálně pět námětů ohledně této tematiky, nicméně nikomu se podle ní nepodařil nalézt ten správný klíč, který by fungoval, což je základem úspěchu biografického filmu či seriálu.

Také Polachová poukazuje na to, že na biografických filmech nejsou zajímavá fakta, ale to, co je za nimi, způsob, kterým bylo toho či onoho dosaženo. To potvrzuje i Kryštof Mucha – u filmu o Zátopkovi není zajímavá informace, že vyhrál olympiádu, protože to už diváci vědí. Důležité je najít klíč jinde, nalézt vyšší princip, téma, které požene příběh vpřed. Aby příběh fungoval, filmoví hrdinové musí být nejdříve lidé a až potom hrdinové, což je podle Polachové základní premisou pro dobrý film. Divák musí dostat prostor s hrdinou se ztotožnit.

3.4. Právní pohled

Obecně vzato není samozřejmě zakázáno o reálných osobách natáčet filmy, avšak je nutné ošetřit, aby nebylo neoprávněně zasaženo do jejich osobnostních práv. Osobnostní práva jsou platná bez časového omezení, není tedy z právního hlediska možné zacházet s těmito osobami volně či bez omezení a je třeba mít práva ošetřená. Nejjednodušší variantou je získání souhlasu buď od dané osobnosti nebo od jejích dědiců, což však není vždy možné. Pokud osobnost, která se má stát předobrazem filmové postavy, nebo její potomci nesouhlasí se zobrazením v AVD, je nutné zjistit, jestli zobrazované informace zasahují do jejich osobnostních práv. Ne každé vyjádření o osobnosti ve filmu lze posuzovat jako zásah do osobnostních práv. Pokud AVD zobrazuje veřejně známé informace o veřejně známých osobách, není jejich svolení nutné, což se však mění, pokud začne zobrazovat také jejich soukromí. Advokát Ondřej Vykoukal z právní kanceláře Vyskočil, Krošlák a partneři doporučuje souhlas vždy získat. Nelze totiž jednoznačně určit paušální hranici veřejných a soukromých záležitostí dané osobnosti, vždy je třeba posuzovat konkrétní situaci a okolnosti. Osobnostní práva má každý stejná, avšak Ústavní soud dle Vykoukala opakovaně uvedl, že veřejně známé osobnosti musí strpět větší míru zásahu do osobnosti. Zpravidla jsou tímto míněni politici, či lidé ze showbyznysu (jako například herci), kteří dobrovolně vstoupili do veřejné sféry. Neznamená to však, že je možné tyto osobnosti zobrazovat jakkoliv. Producent nemá právo bez povolení zveřejňovat takové informace, které mohou poškodit dobrou pověst osobnosti, a to ani pokud by byly pravdivé. Tato ochrana se netýká veřejných činů, ale věcí soukromých (např. zobrazovaná osoba by byla skutečně alkoholikem). Ani informace známé z bulváru nelze považovat za veřejně známé informace. Šíření neoprávněně zveřejněné nepravdivé či poškozující informace je také zásahem do osobnostních práv.

Producent by měl vždy předcházet protiprávnímu jednání, nikoliv čelit následkům. Při výrobě biografických AVD však může stát před rozhodnutím, zda projekt realizovat i bez svolení od zobrazované osobnosti či jejích potomků a vystavit se tak určitému riziku. Pokud AVD narušuje osobnostní práva, jejich držitelé v první řadě mohou uplatnit zdržovací nárok, tedy zabránit vzniku či distribuci daného díla

nebo požadovat odstranění scén s danou osobou z finálního sestřihu AVD. Posléze se mohou dožadovat omluvy, případné náhrady škody a přiměřeného finančního zadostiučinění. Toto je řešeno právní cestou, kdy soud určí přiměřenou kompenzaci. Soudní procesy zpravidla trvají několik let, protože prochází více instancemi soudů, avšak držitelé práv mohou podat návrh na institut předběžného opatření, což je zpravidla vyřešeno v řádu dnů. Pokud by soud uznal pádné důvody k tomuto opatření, bylo by producentovi filmu zakázáno dílo šířit, než bude soud uzavřen, čímž mu mohou vzniknout obrovské škody.

Jednou z variant zobrazení osobnosti ve filmu bez svolení držitelů osobnostních práv je změna jejích atributů a celkové odlišení osobnosti od své předlohy, jako v první řadě změna jména, může tím být také například změna pohlaví, jiný původ osoby, zaměstnání atd. S tím se vypořádával producent Tomáš Hrubý v případě Hořícího keře, kde se některé osobnosti či potomci již nechtěli k dané době vracet. Například z reálné postavy studenta Lubomíra Holečka se díky nesouhlasu jeho manželky v minisérii stal Ondřej Trávníček (hraný Vojtou Kotkem), který byl nakonec kompilátem několika reálných osob. Je však zajímavé, že producent neměl žádné problémy s řešením osobnostních práv negativně vnímaného poslance Nového, kde svolení poskytla jeho dcera, hlasatelka a disidentka, která měla s otcem velmi vypjaté vztahy.

Zájmem producenta by mělo být, aby byl film z právního hlediska co nejjistější a nejbezpečnější, jinak by se mohlo stát, že bude ovlivněna jeho distribuce. Dle Vykoukala je české prostředí mírně benevolentnější, avšak problémy mohou nastat při zahraniční distribuci. Stává se, že zahraniční distributor či sales agent odmítne distribuci snímku, který nemá zcela ošetřena všechna práva, aby sám nebyl vystaven riziku. To je častěji případem dokumentárních filmů, avšak může se dotknout i filmů hraných.

K právní problematice přistupuje každý producent jinak. Například u filmu Masaryk producent Biermann osobnostní práva neřešil vůbec a dodržení autorských práv mu garantoval scénárista. Stejně k problematice přistoupil také Ondřej Trojan u projektu Toman, kde je hlavní postava značně kontroverzní. Trojan nechtěl jednáním s potomky projekt komplikovat a má dle svých slov dostatek materiálů, které

podkládají věrnost příběhu. Případných nařčení se producent sice nebojí, nicméně je si vědom případných možných následků. Osobnostní práva se nesnažil ošetřit ani producent Gangstera KA, zvolil cestu přejmenování postav a uvádí, že se jedná o fabulovaný příběh.

V případě využití literárních předloh, jakými jsou biografické či autobiografické knihy, je samozřejmě nutné vypořádání také autorských práv dle Autorského zákona. Vždy samozřejmě záleží na dohodě s autory, kterým bývá poskytnuta finanční kompenzace, často se posléze stávají také odbornými poradci. Producenti také vždy uzavírají smlouvy se scénáristy, kteří zaručují, že se jedná o jejich výlučné autorské dílo (nebo je-li tomu jinak, práva jsou ošetřena).

V praxi je ošetření autorských i osobnostních práv velmi zásadní dle Terezy Polachové pro HBO, vzhledem k tomu, že stanice je mezinárodně působícím subjektem. S producentem daných děl jsou vždy uzavírány dohody o tom, že producenti vypořádají veškeré závazky. Avšak pokud by případní poškození někoho chtěli žalovat, dle Polachové by zcela jistě žalovali HBO, ne lokálního producenta. S tím by to samozřejmě řešila posléze HBO, avšak právní problémy by vznikly samotné stanici. Nelze vyloučit, že by to nenabývalo globálního rozměru, díky čemuž je pro stanici vypořádání se se všemi zúčastněnými stěžejní. U příkladu Hořícího keře byla osobnostní práva ošetřována velmi důsledně, vysoko nad lokálním standardem. Producenti dohledali všechny zobrazované osobnosti či jejich potomky a ti potom schvalovali scénář. Polachová má pocit, že určité případy běžné v české kinematografii by byly mezinárodně velmi sporné a měly pro producenty či televizní stanice obrovské právní a finanční následky. Domnívá se, že tato benevolentnost se však během následujících let změní a stane se i na našem území normou dodržování určitých principů.

Pro HBO je také běžné uzavírání pojistek, konkrétně v zahraničí často využívaného pojištění „errors and omissions“ (chyby a opomenutí). U českých AVD nebylo toto za doby vzniku Hořícího keře dle Polachové vůbec využíváno, což se však nyní začíná měnit.

Na právní obhajitelnosti AVD trvá také Jan Maxa v České televizi, nicméně neřídí se tak striktními pravidly jako nadnárodní HBO. Pokud by však ČT potřebovala k biografickému AVD souhlas dané osobnosti či potomka a nezískala by ho, k následné realizaci by dle Maxy nepřistoupila. Největší problémy měla doposud ČT s minisérií Bohéma, a to ačkoliv práva vypořádávala a s potomky zobrazovaných osob sepisovala smlouvy, některým dávala ke schválení scénář. Dle advokáta Vykoukala je jedním z největších rizik obecné pravidlo, že souhlas s užitím osobnostních atributů je vždy odvolatelný, a této odvolatelnosti není možné se vzdát. Kdo by toto odvolal, musí dle občanského zákoníku nahradit vzniklou škodu, avšak producentovi by i tak vznikly velké problémy, kterým nelze právně předejít.

Ačkoliv osobnostní práva platí bez časového omezení, v praxi se dá říct, že s uplynulou dobou ochrana slábne, jelikož kde není žalobce, není ani soudce. Producenti tedy mají daleko volnější ruku při zobrazování příběhů například z dob Jana Husa či Marie Terezie než z minulého století.

3.5. Hledání kreativních partnerů

Během výzkumu jsem zjistila, že hledání kreativních partnerů zpravidla nebývá ovlivněno tím, jestli se jedná o biografický snímek či nikoliv, a to ani pozitivně, ani negativně. Našlo se však pár výjimek.

Konkrétním případem je minisérie Hořící keř, ke které začínajícímu producentovi a scénáristovi přislíbila účast uznávaná polská režisérka Agnieszka Holland. Velkou roli zde hrála osobní rovina, jelikož zobrazovaná doba je pro ni podle producenta Hrubého zásadní životní etapou. Holland v dané době byla zatčená, posléze vyhoštěná a váže se k ní začátek její kariéry, mládí, uvědomění si politické angažovanosti, která ji provází celý život – tady se jí formovala identita. Zároveň se však, jak vyzdvihla Tereza Polachová, jednalo o kvalitní scénář s vysokým potenciálem a jistou zárukou pro režisérku byl i zájem HBO.

Producentka Monika Kristl vidí u biografických snímků snazší jednání s dalšími tvůrci, když už je k projektu přiřazen režisér. Tyto projekty jsou podle ní zpravidla nákladnými historickými filmy, což poskytuje větší kreativní prostor jednotlivým filmovým departmentům. Kameramani, filmoví architekti nebo například kostýmní výtvarníci rádi využijí možnosti většího rozpočtu a budou hledět na projekt jako na větší příležitost. Podle Ondřeje Trojana však zůstane vždy tím nejdůležitějším osoba režiséra a kreativní štáb se rozhodne, zda do projektu vstoupit či nikoliv právě na základě režiséra.

Časné propojení kreativních partnerů se vznikajícím AVD může zásadně ovlivnit celý vznik projektu. Obzvlášť u nákladných děl je pro potenciální financéry důležitý fakt, že projektu věří člověk s velkým uměleckým kreditem. Brzký vstup mezinárodně uznávaného režiséra Roberta Dornhelma do projektu Marie Terezie podle Jana Maxy byl pro projekt zásadní. Dornhelm projevil v raném stádiu projektu velký zájem, scénář mu přišel výborný. Řekl, že se mu líbí kombinace politického dramatu, vcelku moderního, slušného humoru, romantiky, že mu to připadá velmi originální a chtěl by to dělat. Maxa se domnívá, že kdyby takto brzo nevyjádřil náklonnost k projektu, měla by Česká televize s minisérií mnohem víc práce, bylo-li by vůbec možné dát projekt dohromady v takové podobě, v jaké se to nakonec podařilo.

3.6. Financování

Jak již bylo několikrát zmíněno, biografická AVD bývají zpravidla nákladnými uměleckými počiny, s čím se váže také náročnější proces financování. Tato kapitola se nejdříve zaměří na přístup Státního fondu kinematografie a v druhé části rozebere konkrétní zkušenosti jednotlivých producentů s financováním takovýchto snímků.

3.6.1 Státní fond kinematografie

Nejdůležitějším prvním partnerem bývá pro české filmaře obvykle Státní fond kinematografie, jehož podpora znamená důležitý bod v rámci jednání s dalšími partnery. Zaměříme se tedy na to, jakým způsobem a jaké konkrétní biografické snímky Fond podporuje, nejprve z veřejně dostupných faktických informací z webových stránek Fondu. Zajímavý je hned patrný rozdíl mezi způsobem podpory vývoje kinematografických děl a jejich výroby. Zatímco u okruhu vývoje rada Fondu zpravidla podpořila v posledních pěti letech renomované zkušené producenty vždy hned na první pokus, u okruhu výroby nepodpořila na první pokus jediný biografický film (nepočítáme-li koprodukční snímek o atentátu na Heydricha *Anthropoid* (2016, r. Seal Ellis), který se naší definici biografického filmu z kapitoly II.1 spíše vymyká). (42)

U okruhu vývoje lze z veřejně dostupných zdrojů, tedy z expertních analýz jednotlivých projektů, často vyčíst podporu biografických filmů, i když se ve výsledku Rada rozhodla projekt nedotovat. Experti u většiny děl hodnotí kladně záměr obrátit se zpět do naší historie, nicméně jako důvody slabého bodového hodnocení uvádí například nezkušený produkční tým pro tak velké projekty, slabé scénáře či absenci kreativních tvůrců jako jsou režisér a kameraman. Další výtkou býval u hodnocení rozpor mezi scénářem, autorskou explikací a rozpočtem. Expert Petr Szczepanik uvádí v analýze žádosti u filmu *První dáma*, který pojednává o Charlottě Masarykové: „Treatment připomíná spíše oslavný publicistický portrét než základ pro narativně a audiovizuálně působivé dílo. Chybí v něm totiž dostatečně přesvědčivá schopnost identifikovat v biografickém materiálu nosné dramatické konflikty, odhalit v postavách vnitřní rozpory a pojednat dramatické jednání vizuálně konkrétním způsobem. Struktura treatmentu chybí dramatická stavba, která je pro autora životopisné látky tou nejnáročnější výzvou: jednotlivé scény se za sebe řadí podle chronologického klíče, bez vnitřních kauzálních vztahů a bez gradace. Explikace sice tvrdí, že příběh bude zpracován „klasickou vyprávěcí metodou v moderním pojetí s důrazem na rychlý vývoj příběhu bez zdlouhavých hluchých vysvětlovacích míst“, ale treatment toto předsevzetí popírá. Je plný popisů vznešených morálních postojů Charlotty i Tomáše, velkých životních překážek a

činů na poli domácí i zahraniční politiky, významově jednoznačných poselství o odvaze a vlastenectví, to vše navíc v abstraktním, literárně popisném podání.”

Zajímavé také je, že ze všech projektů, které se o podporu vývoje hlásily a neobdržely ji, pouze jediný zažádal o podporu opakovaně, čímž byl Jáklův historický film Jan Žižka psanec. Tento projekt i přes negativní posudek podporu napotřetí získal. Nicméně z neopakovaných žádostí o podporu vývoje ostatních projektů lze vyčíst správné rozhodnutí Fondu ohledně zamítnutí podpory a dá se dedukovat nepřipravenost oněch projektů.

Všechny projekty, které podporu na základě výzvy „Kompletního vývoje celovečerního hraného českého kinematografického díla“ obdržely, za sebou měly silný tvůrčí tým i silné produkční zázemí, tedy s výjimkou projektu Masaryk, který v dané době vyvíjel producentsky sám režisér Ševčík a Fond ho nakonec podpořil pouhými 200 000 Kč, oproti žádaným 700 000 Kč. Ve většině ostatních podpořených biografických projektů dosáhla podpora požadované částky, a to v rozsahu 450 000 – 800 000 Kč. Je však nutné podotknout, že Masaryk žádal o dotaci hned v prvním kole v roce 2013 a požadovanou výši dotace neobdržel ani jeden z jedenácti podpořených projektů. Jako velmi pozitivní chápu podpoření vývoje projektu filmu Skokanka, kterému byla přidělena podpora v létě 2016 v rámci výzvy vývoje debutu. Film bude pojednávat o profesionální skokance Andree Absolonové, ze které se stane slavná pornoherečka, měl by vzniknout v režii Natálie Císařovské a produkováno Martinou Štruncovou. Vzhledem právě k finanční náročnosti životopisných, respektive historických filmů bývá tento žánr začínajícím tvůrcům odepírán, je dobře, že se Fond nebojí takový projekt podpořit. Z poměru podpořených a nepodpořených biografických filmů v rámci vývoje nelze najít specifičnost právě daného žánru a nijak se nevymyká ostatním hraným projektům.

(42)

Co se týče dotace výroby, zdá se být Fond přísnějším. Ani silné tvůrčí a producentské zázemí negarantuje udělení dotace, čehož je nejzářnějším příkladem projekt Zátopek, v režii Davida Ondříčka. Často i přes kladná expertní hodnocení není dotace udělena. Toto jistě pramení také z větší konkurence a rozhodnutí Fondu přidělovat více peněz méně projektům. Právě u dotovaných životopisných filmů se

toto projevuje nejvíce, tyto filmy dostávají nejvyšší finanční ohodnocení. Prvním příkladem je film Lída Baarová, který dostal v letní výzvě 2014 dotaci 15 milionů korun, a to i přes velmi nepříznivý obsahový posudek. Nicméně o dva roky později jej předčil opět životopisný snímek Il Boemo s přidělenými 23 miliony korun. Mluvčí tohoto projektu Simona Andělová uvedla: "Rada fondu projekt vyhodnotila jako nejlépe připravený po autorské i producentské stránce, s potenciálem českou kinematografii výrazně zviditelnit v zahraničí." (43)

Rada Fondu opakovaně rozhoduje v rozporu s expertními posudky, evidentně tedy poskytuje dostatečný prostor producentům své záměry vysvětlit písemně i na následném slyšení. To se mimo Lídy Baarové týká také projektů Zdeněk Toman – Rudá eminence či Anthropoid. (42)

Mezi nejčastější výtky hodnotitelů patří u životopisných projektů nedostatečně kvalitní scénář, který se příliš zabývá fakty, a to na úkor uměleckého díla. Tuto kritiku obdržel například snímek Il Boemo či film o Miladě Horákové s názvem Milada (2017, r. David Mrnka), u kterého expertka Marta Lamperová konstatovala: „Projekt připomíná spíše docudrama nežli silnou dramatickou biografii.“ Problémem může být také nedostatečně noblesní téma, jak tomu bylo například u projektu Gangster KA, který expert Petr Szczepanik rozebral takto: „Projekt má vysoké kvality ve smyslu faktografického pozadí příběhu a propracovaného hlavního hrdiny jako obrazu dobově podmíněného typu gangstera, nicméně z důvodu nedostatečných uměleckých ambicí a nízké originality ve zpracování žánru podle mého názoru nepatří do kategorie děl, která by si z uměleckých nebo kulturně-společenských důvodů zasloužila veřejnou podporu.“ S tímto při opětovném podání souhlasil i další expert Lukáš Skupa: „Podle scénáře tedy může vzniknout řemeslně zdatný žánrový film se sdělením „lidového charakteru“. Domnívám se, že pro získání podpory od Státního fondu je to poměrně málo.“ Zdá se, že Fond není příliš nakloněn žánrovým biografickým dílům, žánrovost sportovního filmu byla vyčítána i Zátopkovi při jeho prvním podání. (42)

U nákladných projektů je začínající tvůrce objektivním handicapem, což shrnul při analýze filmu Milada Ivo Mathé: “Avšak bylo by vhodnější, aby se tak náročného a ambiciózního úkolu ujal zkušenější producent (a režisér), neboť podobně rozsáhlý

a závažný projekt vyžaduje o poznání víc producentské pečlivosti, zkušenosti a profesionality. Podklady jsou neúplné, nepřiliš přehledné, vzbuzují příliš mnoho otázek, a byly dodány po etapách.” Neúplnost či nepřehlednost podkladů byla častější kritikou více projektů. Je pochopitelné, že rada Fondu bere v potaz neprofesionalitu již během podávání žádosti a zdráhá se udělit nemalé finanční prostředky takovýmto žadatelům. (42)

Kvantitativně je z prostudování dotací Fondu zřejmé, že žánr biografického filmu není protěžován, nicméně co se týče výše udělené podpory, nemají doposud životopisné snímky konkurenta. (42)

Mimo funkce selektivní podpory dotuje Fond AVD také formou filmových pobídek, která je nezanedbatelným zdrojem financování nákladných projektů. Z českých životopisných snímků nejvýše dosáhl Anthropoid (23 849 034 Kč), který je však na pomezí tohoto žánru, dále Hořící keř (13 900 600 Kč), Lída Baarová (12 573 376 Kč), Masaryk (9 137 544 Kč), Cyril a Metoděj - Apoštolové Slovanů (7 235 948 Kč), Gangster KA (5 956 800 Kč), Fotograf (4 640 229 Kč) a film Já, Olga Hepnarová (1 587 743 Kč). (44)

Zajímavé je například srovnání přístupu státního Fondu s Polskem. Dle ředitele polské státní produkční společnosti Documentary and Feature Film Studios a člena rady Polského filmového institutu* Włodzimiera Niderhause institut u přidělování státních peněz biografickým dílům přihlíží k jejich pravdivosti. Institut si nechává vypracovat expertní historické posudky a pokud nejsou historické reálie důsledně dodržovány, není podpora těmto filmům udělena.

3.6.2. Zkušenosti producentů s financováním biografických AVD

Společným jmenovatelem biografických filmů bývá dlouhá doba vývoje. Lídu Baarovou vyvíjel Filip Renč čtrnáct let (45), na právě dokončeném filmu Milada začal

* obdoba Státního fondu kinematografie v Polsku

David Mrnka pracovat v roce 2005 (46), dlouhou dobu pracoval také například Julius Ševčík na Masarykovi či Ondřej Trojan na filmu Zdeněk Toman. Oslovovaní producenti se vesměs shodli, že jim slavné jméno otevíralo při vývoji a financování dveře, lišila se však míra, kterou toto podle nich ovlivnilo finální rozhodnutí partnerů či financierů. Dle Daniela Severy je práce se známou postavou jednodušší v tom, že prvotní sdělení je jednoduché a daný partner se hned orientuje v problematice, i když o ní nemá hlubší znalosti. Skupina lidí, se kterou postupně o projektu producent mluví a kterou se snaží zainteresovat, reaguje různě, protože má vlastní subjektivní názor. Rychleji se však podle něj ukáže vhodný partner daného projektu – o někoho se producent rovnou připraví a někoho naopak navnadí.

Dle Tomáše Hrubého slavné Palachovo jméno u projektu Hořící keř pomohlo při jednání s partnery, především tedy s HBO, významně. Jednalo se podle něj o kombinaci faktorů, kde příběh vycházel z veřejně známých reálií, avšak nebyl předtím pořádně zfilmován. Zároveň jeho esem byl překvapivý úhel pohledu, tedy film o Palachovi bez Palacha.

Znamé jméno pomohlo u financování i Rudolfovi Biermannovi u projektu Masaryk při jednáních s Českou televizí, zde hrálo především velkou roli načasování, což je blíže vysvětleno v kapitole 3.1. Dle Biermanna má veřejnoprávní televize určitou povinnost o historických věcech informovat, takže biografický snímek pro ně může být atraktivnější než čirá fikce. Nicméně velkou roli v jednání hrála také společná historie producenta s ČT a nejdůležitější podle něj je, jestli partneři věří scénáři, režisérovi a celému tvůrčímu týmu, jenž má projekt na starosti. S ohledem na charakter projektu Biermann jednal pouze s ČT, nikoliv s komerčními televizemi.

Dle Ondřeje Trojana je Česká televize také ideální partnerem historických biografických snímků. „Investory a financieři nemáme, máme fondy televize, jak už to tak u historických látek bývá, zvlášť když je to politická látka, tam investoři moc zájem nemají.“ Podporu filmu Zdeněk Toman našel jak u českého, tak slovenského fondu kinematografie, velký zájem projevila a do projektu se zapojila také slovenská veřejnoprávní televize. Určitě podle něj pomohlo, že se jednalo o reálný příběh, ačkoliv uznává, že přesah na Slovensko pravděpodobně nesahal do tak velké míry. Rozčarování Trojan projevil nad přístupem grantové komise hlavního města Prahy.

Ačkoliv se celý příběh odehrává v Praze, dotace nebyla udělena z důvodu malého komerčního potenciálu. Trojan předpokládal, že bude komise zohledňovat také umělecké hledisko, jelikož fond je založený na podporu kultury, nicméně jediným zájmem komise byla v Trojanově případě propagace města Prahy. S fondem má po finanční stránce kladnější zkušenost Biermann, jehož Masaryka pražský fond podpořil 500 000 Kč, pravděpodobně předpokládal širší distribuci tohoto snímku.

Velký zájem zaznamenal ze strany partnerů i potenciálních koproducentů Kryštof Mucha při vývoji projektu Zátpek, ovšem bez přidělení dotace Státního fondu kinematografie zůstaly dohody o financování zatím pouze ve fázi příslibů. Mucha měl rozjednanou spolupráci například s RWE, s olympijským výborem a s Českou televizí (letter of intent), kde distribuce filmu měla být propojena s letními olympijskými hrami v Rio v roce 2016. Jednání se dostala tak daleko, že i při prozatímním pozdržení realizace filmu provázelo téma Zátopka prezentaci celého českého týmu na Olympiádě. Nepřidělením dotace Fondu byli tvůrci zaskočeni, protože dle Muchy předpokládali, že s takovým tématem, tvůrčím kreditem a stádiem vývoje pojme Fond podporu Zátopka jako prioritu.

U životopisných filmů jsou jisté způsoby financování znemožněny, už jen kvůli absenci možného product placementu, ale také kvůli nevoli komerčních subjektů svazovat se s minulostí. Značky se spíše snaží působit jako současné s výhledem do budoucnosti, spíše než s ohledem do minulosti. Existují však také specifické způsoby financování biografických AVD, které jsou individuální pro každý projekt a váží se se zobrazovanou osobností. Stejně jako Zátopka podpořil olympijský výbor, filmu pojednávajícímu o hudebním skladateli Myslivečkovi II Boemo přislíbili podporu různé osobní zdroje napojené na české operní prostředí. Podle producenta filmu Jana Macoly hudební tematika hrála nepostradatelnou roli, nicméně se domnívá, že samotná biografičnost nebyla rozhodujícím kritériem. Podle něj by tito invenoři podpořili i fiktivní příběh z operního prostředí. Vývoj projektu II Boemo prošel dlouhou cestou, právě tento projekt stál na počátku spolupráce Macoly a režiséra Petra Václava. Macola si byl vědom náročnosti projektu s ohledem na vlastní i režisérovy zkušenosti. Ačkoliv byl tento projekt cílem jeho spolupráce s Václavem, producent aktivně pracoval na vývoji režiséra na jednodušších projektech, což se ukázalo jako dobrá taktika. Režisér získal na kredibilitě, a to jak získáním 7 Českých

Ivů (47), tak přijmutím jeho projektů Cesta ven a Nikdy nejsme sami na mezinárodním poli v rámci festivalů. Tvůrci zvolili také zajímavou taktiku vzniku dokumentu Zpověď zapomenutého, který operního skladatele připomíná. Dokument vznikl motivován z důvodu rešerše a financování celovečerního filmu.

Ostatně strategii vzniku dokumentu zvolili také David Ondříček u Zátopka. Jak tvrdí Kryštof Mucha, tento krok významně pomohl při tvorbě scénáře, kde tvůrci mohli dělat rozsáhlé rešerše včetně obhlídek, jaké by si bez vzniku daného dokumentu nemohli dovolit. Dle Muchy je také významná také nabytá hloubková znalost problematiky Zátopka, která funguje jako konkurenční výhoda režiséra.

Producent Adam Dvořák se u financování projektu Gangster KA setkával s tím, že bylo velmi problematické se spojit s jakýmkoliv komerčním subjektem, kvůli obavě o poškození jejich image. Film byl nakonec financován z České televize, dále dostal minimální garanci a byl dotován prostřednictvím filmových pobídek.

Jan Maxa se rozhodl finančně nepodpořit projekt Kajínka, ještě za dob svého působení na Nově. Podle něj byl projekt příliš relativizující i pro komerční televizi, veřejnoprávní stanice je v tomto však ještě opatrnější. Jako instituce si nemůže dovolit, aby to vypadalo, že parazituje na negativní postavě jen proto, že se jedná o divácky atraktivní žánr. Akceptovatelný mu z tohoto hlediska nepřišel ani umělečtější pojatý snímek Já, Olga Hepnarová (2016, r. Tomáš Weinreb, Petr Kazda), u kterého by čekal složitější, funkčnější pohled na to, jak vznikne takové monstrum.

Významným zdrojem financování bývá minimální garance od distributora či sales agenta, případně předprodej práv. Producenti u svých projektů nemají vždy o MG zájem a snaží se tomuto způsobu financování vyhnout pro vyšší výnosy v budoucnosti. Tuto strategii i u nákladného životopisného snímku volí Jan Macola. Například u projektu Zdeněk Toman však producent musel MG zahrnout, a to mimo jiné kvůli cashflow, které u historických projektů obzvláště trpí. To je způsobeno také financováním projektu formou filmových pobídek, které jsou však alokovány až po auditu filmu. S výší MG byli oslovení producenti většinou spokojeni, i když zpravidla neuváděli její výši. Biermann podle svých slov u Masaryka dostal zhruba třicet tisíc euro od slovenského distributora a přibližně čtyři miliony korun od

českého distributora. Domnívá se, že MG se obecně snižují, což se váže s výkyvy na trhu, a tím, že důvěra v český film klesla.

Pro Severu bylo důležitým bodem získání mezinárodního sales agenta, který projektu Lída Baarová poskytl z producentova pohledu velkou MG. Již před realizací projektu dal předběžnou nefinanční záruku také Netflix ve formě deal mema, na základě čehož sales agent uvolnil větší MG. Netflix dle Severy podporuje projekty výhradně fixní částkou, producenti jsou však vázáni mlčenlivostí ohledně její výše. Částka to byla v rámci výroby však podstatná. V praxi financování Netflixem probíhalo tak, že část peněz dodá po prvním střihu, zbytek na konci po odevzdání finálního filmu. Jediným dalším veřejně známým českým filmem podpořeným Netflixem je opět biografický film Milada. Dle Severy právě základ na realitě pro mezinárodního partnera představuje jakousi záruku, dle snadno dohledatelných informací je možné zjistit reálné podklady i dopad dané osobnosti na společnost. Těžko lze však přístup Netflixu paušalizovat na základě dvou projektů. Dle Severy nákup práv na domácí tvorbu patří do marketingové strategie platformy, která má mít za důsledek více předplatitelů. Severa předpokládá, že tato strategie potrvá pár let, těžko však lze v tuto chvíli komentovat dlouhodobější výhled.

Z pohledu distributora Aleše Danielise není v České republice investice do biografických filmů menším rizikem. Obecně vzato je toto riziko spíše větší, protože životopisná díla se vymykají populárním žánrům. Zda jako distributor určitý projekt podpoří, se odvíjí od scénáře, který hraje hlavní roli. Zda je snímek podle skutečné události či osobnosti podle něj nehraje žádnou roli.

I pro ambiciózní televizní projekty je důležitý vstup sales agenta. Tím byl u projektu ČT Marie Terezie Beta Film, který projekt posunul do jiné úrovně. Dle Maxy by Česká televize při standardním financování eventového projektu těžko dosáhla požadovaného formátu výpravné minisérie dvě stě až dvě stě padesát minut. Beta Film byl významný především tím, že pomohl s vyjednáváním zahraničních koprodukčních partnerů.

Financování filmů a televizních formátů se pochopitelně významně liší, čehož se zde dotkneme alespoň okrajově. Z pohledu nezávislého producenta je velmi těžké

projekt zafinancovat, zpravidla je AVD tedy propojeno přímo s televizní stanicí. V současné době se diskutuje ohledně podpory nefilmových projektů také ze strany Fondu, doposud však žádná taková výzva vypsána nebyla. Vyvažovat toto může evropská podpora MEDIA, která dvakrát ročně vypisuje výzvu k dotaci televizních programů. (48) Podle Severy je toto velmi důležité k zachování nezávislosti producentů a jednání s televizemi o právech k projektu. Televizní stanice bezpochyby uvítají finanční pomoc odjinud, nicméně váže se s tím pro ně i omezení ohledně vlastnictví.

Česká televize financuje projekty buď interně, nebo v koprodukcí, čemuž se věnuje kapitola případové studie Marie Terezie. Co se týče HBO, vlastní tvorbu schvaluje nadnárodní management. Dle Polachové v rozhodování ohledně Hořícího keře nehrálo žádnou roli, že se jedná o biografický film, a to už jenom z toho důvodu, že se jedná o mezinárodně neznámou postavu. Hlavní roli sehrál opět kvalitní scénář.

Problematicky se jeví spolupráce současně s Českou televizí a s HBO. Dle Trojana je HBO pro Českou televizi stále větší konkurencí, v případě finančního vstupu HBO tedy po něm ČT požaduje u předprodeje práv vyšší částky než v minulosti. V současné době Trojan tedy spolupráci s HBO neuzavřel, ačkoliv je to stále v jednání.

Vývoj biografických snímků často určitým dílem dotovali sami filmoví producenti. Například u Lídy Baarové byla celá příprava zajištěna prostředky z filmové společnosti producenta Jiřího Jurtina NoGup. Dle delegovaného producenta Severy je toto značným luxusem u vývoje českého filmu, který si společnost může dovolit kvůli příjmům z jiných komerčních aktivit, jakými je například produkce muzikálů. S určitým riskem vlastního vkladu do projektu Masaryk šel i Rudolf Biermann, kde vklad vnímal jako investici a očekával její návratnost z návštěvnosti. Vlastní vklad se nemusí však vždy vyplatit, ztrátový je například doposud nerealizovaný projekt Zátopek.

Často se stalo, že producent, který film ve výsledku realizoval, nestál na počátku jeho vzniku. Producenti se tedy finálně musí vypořádat s původními producenty, a to jak finančně, tak případně i producentským kreditem. Jak již bylo zmíněno, finančně

se vypořádal s původními zadavateli snímku o Zdeňku Tomanovi Ondřej Trojan. Projekt od režiséra Ševčíka za určitých podmínek odkoupila i společnost Rudolfa Biermanna, režisér však trval na ponechání producentského kreditu. Po různých debatách na toto Biermann přistoupil, vidí v tom i určitou výhodu. Ačkoliv mu ujde část zisků z distribuce, režisér je na úspěšnosti zainteresovaný a zároveň zbytečně neplytvá prostředky.

Žádný z oslovených producentů nevyužil platformu crowdfundingu, která by však mohla být vhodným nástrojem jak financování, tak následně prostředkem marketingu. Právě u filmů o reálných osobnostech by se finance od veřejnosti mohly shánět jednodušeji kvůli zájmu publika o osud dané postavy, než finance na běžný hraný film. Pravděpodobné je, že se zaběhlým producentům, kteří zpravidla biografické filmy produkují, nechce zkoušet alternativní metody financování, s přihlédnutím k tomu, že crowdfundingová kampaň vyžaduje poměrně velké časové nasazení pro svoji úspěšnost. Je tedy otázkou, do jaké míry je čas vynaložený na získání peněz rentabilní. Také je možné, že producenti tento způsob mohou vnímat jako ponižující a nechtějí „žebrot“ o peníze. O kampaň se nicméně pokusil David Mrnka se svým producentským a režijním debutem Milada, nicméně kampaň byla neúspěšná, z požadovaného milionu korun dosáhla pouze na 61 600 Kč a byla zrušena. (49) Nicméně tato kampaň na platformě Hithit bohužel nebyla příliš zdařilá, nepůsobila dostatečně profesionálně ani atraktivně, což je pravděpodobně hlavní příčinou neúspěchu.

Jak lze vyčíst z předešlé podkapitoly, nejdůležitějším spouštěčem financování českých filmů je právě fond kinematografie. Jeho zamítnutí žádosti zpravidla projekt odepíše, i když záleží na přístupu producenta. Biermann se snaží být na Fondu nezávislý, protože Fond shledává nepředvídatelným, těžko se na něj lze u selektivní podpory spolehnout. Některým projektům se podaří realizace i bez jeho podpory, čehož je příkladem film Gangster KA. Nicméně příslibení podpory Fondu otevírá dveře spolupráci s dalšími partnery, důležitý je obzvláště u finančně náročných projektů a dává jakousi záruku domácí podpory při jednáních o mezinárodní spolupráci a koprodukcii, čemuž se věnuje následující kapitola.

3.7. Mezinárodní spolupráce

Mezinárodní koprodukce často otevírá projektům jinou dimenzi financování, nicméně ne pro všechny projekty je tato forma vhodná, nebo naopak ne všechny projekty jsou pro zahraniční koproducenty zajímavé. Koprodukce se zahraničními partnery s sebou v drtivé většině automaticky přináší navýšení nákladů, protože dotace přidělené z veřejných zdrojů obvykle vyžadují utracení vyšší než přidělené částky v dané lokalitě, což vzhledem k nízké finanční náročnosti realizace v České republice uměle navyšuje náklady. Koprodukce nemohou být motivované pouze z finančního hlediska, důležitým aspektem je také umělecký přínos a vhodnost daného partnera či koprodukční země, čímž běžně bývá propojení příběhu s danou lokalitou.

Samotný fakt, že se příběh odehrává v konkrétní zemi, nezaručí zájem koprodukčních partnerů. Zájem koprodukce předpokládali producenti Lídy Baarové, jejíž příběh se přímo pojí s předválečným Německem. Producenti se však střetli s tím, že Němci dle Daniela Severy neradi točí příběhy o nacistech, tím spíše takové, které je polidšťují. Goebbels i Hitler byli ve filmu vyobrazeni jako sice velmi špatní, ale stále lidé, nikoliv figurky křičící na pódiu. Jejich zobrazování emocí a lidské chování byl pro koprodukční partnery největší problém a českým producentům sdělili, že nemají jak to zafinancovat, nemohou dosáhnout na peníze z veřejných zdrojů. Zahraniční koproducenty nezajímalo ani projekt Gangster KA, který se příběhově pojil s exotickými lokacemi, pro dané země byl však dle Adama Dvořáka příběh příliš lokální, a to včetně Slovenska.

Možnost širší mezinárodní koprodukce zavrhl Ondřej Trojan u Tomana. Na projektu se v tuto chvíli podílí slovenská společnost PubRes a Rozhlas a televízia Slovenska, jejichž účast byla dle Trojana štědrá. Nicméně tvrdí, že látka filmu je pro širší koprodukci příliš komplikovaná a nevýhody této spolupráce by převýšily klady. Trojan se domnívá, že by mu koprodukce příliš svazovala ruce, celkově nemá příliš dobré zkušenosti s mezinárodní účastí. I přes to však probíhala jednání s polskou a rakouskou stranou, dohoda však nebyla uzavřena, protože případné finance by

nebyly pro film dostatečně zásadní na to, aby Trojanova společnost T.H.A. z partnerství benefitovala.

Kladnější zkušenost má Rudolf Biermann z projektu Masaryk, který rovněž podpořil slovenský Audiovizuální fond. Biermannovi se podařilo vyjednat velmi dobrou smlouvu od ZDF Arte, čímž se dostal na velmi dobrý stupeň financování, který mu dovoľoval podstupovat i jistá rizika. Nicméně slávu Masarykova jména považuje za relativní. Jistě sehrálo důležitou roli na Slovensku, avšak pro další země Masaryk již tak významný není a rozhodující byl opět scénář. Dalším podpůrným bodem bylo obsazení do role psychiatra velmi uznávaného herce, kterého si ZDF váží.

Cestou velké mezinárodní koprodukce se vydává projekt producenta Macoly Il Boemo, který je právě ve vývoji. Jako zásadní vidí pro uzavření jakýchkoliv partnerství silnou podporu od Fondu kinematografie. Významné byly pro uzavření koprodukcí také osobní vztahy režiséra, který dlouhodobě pobýval ve Francii a v Itálii. Francouzským koproducentem je Cinema Defacto, se kterým tvůrčí dvojice spolupracovala na všech projektech, v Itálii se jím pravděpodobně stane Paco Cinematografica a dále jedná producent také s potenciálními koproducenty v Německu. Skrze spolupráci s Českou televizí bylo také uzavřeno partnerství s Arte. Motivace koproducentů je dle Macoly různá, pro Francouze se jedná o pokračování dlouhodobé spolupráce, pro Italy je zajímavé silné propojení filmu s Itálií, kde se příběh odehrává, snímek bude také v italštině natáčen. Dalším důsledkem mezinárodní spolupráce je možnost žádosti o udělení dotace MEDIA, o což nyní producent žádá, a následně Eurimages.

Podporu MEDIA zpravidla na své projekty získává také Monika Kristl, nicméně nevidí v tom specifikum biografických filmů. Zajímavým případem je její koprodukční snímek Krycí jméno Holec (2016, r. Franz Novotny), který Kristl začala vyvíjet jako hlavní producentka pro režiséra Tomáše Mašína. Po jejím pracovním rozchodu s Mašínem a jeho odstoupení od projektu chtěla producentka od projektu ustoupit, ale zájem projekt převzít projevila rakouská strana, a tak se z české strany stala minoritní koprodukce s Rakouskem. Rakouský tvůrčí tým si potom scénář přepracoval k obrazu svému, protože vzhledem k rakouské majoritě musel příběh fungovat především v zemi, ze které byl financován.

Kladné zkušenosti producentů s mezinárodní účastí pramení často z uzavření předprodejů či partnerství s mezinárodními sales agenty, jak je uvedeno v předchozí kapitole. Tyto dohody mají často hlubší dopad, než spolupráci na konkrétním snímku, například díky široké distribuci Lídy Baarové především v rámci kanálu Netflixu navázali producenti snímku spoustu kontaktů do budoucna. Snímek zaujal zahraniční potenciální partnery vysokou produkční hodnotou i přes relativně nízký rozpočet.

U projektu Zátopenek projeví evropští producenti velký zájem o projekt, avšak vzhledem k absenci domácí podpory Fondu, zůstal tento zájem zatím pouze ve formě příslibů. Těžké financování ze zahraničí bez domácí podpory potvrdil také Jan Macola, kterému silná dotace Fondu pomáhá uzavírat lepší dohody se zahraničními partnery.

Při koprodukcí, ale i vzhledem k následné distribuci, je u mezinárodně ambiciózních snímků důležité myslet na pochopitelnost příběhu za našimi hranicemi. Na to narazil Kryštof Mucha při prezentaci Zátopenka v Americe, místní dobové realie by se dle tamních producentů potkaly u diváků s nepochopením. Stejný dojem mezinárodní nesdělitelnosti má producent Severa ohledně snímku Masaryk. Podle něj scénář podcenil zasazení do kontextu, protože mezinárodní publikum nemá povětšinou o vzniku Československé republiky či o Mnichovské dohodě silnější povědomí. Toto se dobře podařilo vyřešit HBO u Hořícího keře, kde Polachová problém předvídala a zasadila se o doplnění příběhu, který vysvětluje dění v zemi na počátku normalizace.

Mezinárodní koprodukce může snímkům výrazně pomoci, nehodí se však pro všechny projekty. Vklad často nebývá pouze finanční, ale dodává producentům i další pohled na věc také z dramaturgického hlediska, což bylo velmi cenné například pro producentu Moniku Kristl u projektu 3 sezóny v pekle (2009, r. Tomáš Mašín).

3.7.1. Případová studie koprodukčního televizního snímku Marie Terezie

Jan Maxa si při svém nástupu do funkce ředitele vývoje ČT v roce 2012 dle svých slov vytyčil cíl „vrátit ČT do mezinárodního koprodukčního světa, protože je jasné, pragmatické, že televizní poplatky nemají tendenci narůstat, aby pokryly inflaci, nárůst nákladů. (...) Chybí mechanismus reagující navyšující se náklady, respektive v současném financování neexistuje tak, jako v jiných zemích. Čili ČT se zmenšují příjmy, a přitom roste nákladová stránka profesí, technologií, ale roste i očekávání diváků. Sledují seriály kabelových a internetových televizí s desetinásobnými rozpočty oproti Marii Terezii nebo i západoevropské dramatice. Diváci očekávají od televize zážitek, který za malý peníze nelze udělat. Cíl, abychom mohli dělat štedřěji zafinancované projekty, než co si můžeme dovolit z vlastního rozpočtu, ten byl jasný od začátku. Ukázalo se, že tu panuje nedůvěra, což bylo řečeno z německé strany velmi jasně, po té velmi pozitivní zkušenosti ze 70. a 80. let, kdy celý televizní svět fungoval úplně jinak, bylo to na kavalírské bázi. (...) co Macourek s Vorlíčkem nebo Polák s Hoffmanem produkovali špičkové produkty s velkou reprízovatelností, délkou životnosti. Tři oříšky pro Popelku jsou součástí popkultury v mnoha zemích a nejen v Německu, ale i v Norsku si bez nich Vánoce nedovedou představit. Na to byli venku zvyklí. Avšak v 90. letech se s příchodem svobody a s rozpuštěním starých dramaturgických a cenzorských struktur cestou něco ztratilo, ztratila se spolehlivost, řemeslo, a to jak na Barrandově, tak v televizi. Němci po nějakých pokusech v 90. letech, kdy nedostali to, co očekávali, od koprodukcí ustoupili a přistupovali s nedůvěrou, opatrností, jestli umíme postavit příběh, udržet žánr. Dodnes to překonáváme a Marie Terezie by v tom mohla být významným krokem.“

V současné době se tedy dokončuje nejrozsáhlejší česká televizní koprodukční minisérie Marie Terezie, která je společným dílem České televize, Maya produkce a maďarské, slovenské a rakouské veřejnoprávní televize. Projekt vznikl z iniciace ČT. Důležité dle Maxy bylo nalezení příběhu, který rezonuje mezinárodně, jako důležitý faktor shledává také dřívější kladnou zkušenost s projektem Jan Hus (2015, r. Jiří Svoboda). K tomu se Jan Maxa vyjadřuje následovně: „Spolupráce s tak zkušeným producentem, kterým ARTE je, představuje ale i vstup zahraničního dramaturgického know-how do české audiovizuální tvorby. Navíc získáváme i

vítanou novou perspektivu pro hodnocení našich pořadů. Například Jan Hus byl v Německu odbornou kritikou hodnocen velmi příznivě jako 'didaktické drama', což bylo v německém prostředí jasnou pochvalou.“ (50)

Minisérie Marie Terezie měla rozpočet zhruba pět milionů euro, což je dle Maxy lehce pod západním standardem, který počítá jako dva až dva a půl milionu na hodinu vysílacího času. Nicméně díky vysoké produkční hodnotě natáčení v České republice byl tento rozdíl prakticky smazán.

Jak již je zmíněno v kapitole o kreativní spolupráci, velmi důležitým bodem bylo projevení zájmu režiséra Roberta Dornhelma, které pomohlo dostat mezinárodního sales agenta Beta film, jenž do projektu vstoupil jen několik měsíců po začátku vývoje v květnu 2015. Dle Beta Filmu byl snímek Marie Terezie vhodným projektem pro vstup ČT do mezinárodního koprodukčního světa, kde ČT může ukázat, že v Čechách se dá produkovat vysoce kvalitní dramatika za lepších podmínek. Záměr, na kterém se ČT s Beta Filmem dohodla, bylo natočení čtyř padesátiminutových dílů. Jak je zmíněno v kapitole 3.2., při ambicích mezinárodní televizní koprodukce je důležité dodržování standardizovaných formátů, protože nestandardní formáty, na které potenciální partnerské televize nemají okna, jsou neprodejné.

Dohody ohledně financování projektu trvaly od srpna 2015, kdy Česká televize začala jednat se Slovákou a Beta Film s Rakušany, a to až do Července 2016, kdy se potvrdila účast ORF, vstup rakouské strany byl podobný tomu českému, tedy zhruba třetinový. Slovenská televize projevila zájem velmi brzy, avšak její vstup nebyl dostatečný pro zafinancování projektu. Když byl projekt zafinancovaný, obnovily se debaty ohledně formátu a došlo ke změně na dva díly po sto minutách.

Následně nastaly debaty ohledně castingu a kreativního klíče, Rakušané trvali na svých hercích pro habsburskou rodinu, s čímž ČT souhlasila, a naopak bojovala o lotrinskou rodinu. Na základě toho se upravoval i scénář. Vzniklo mnoho verzí, finální dokonce až po předtáči v březnu 2017. Problematické bylo překládání scénáře, protože vzhledem k časovému presu vznikaly nové verze rychleji, než se vrátily připomínkové předchozí přeložené verze. U takto rozsáhlých koprodukcí je tedy nutné počítat s tím, že vše zabere více času.

U jednání ve scénáři bylo pro všechny zúčastněné důležité něco jiného, což je pochopitelně postaveno na rozdílné historii. Maxa se s tímto setkal i u jiných postav, například postava Karla IV. není zdaleka tak důležitá za našimi hranicemi, jak bychom si mohli představovat, stejně tak německé producenty nezajímá Rudolf II. či náš Golem, ba o těchto věcech často producenti, vzdělaní lidé ani nemají povědomí. Problému se také dotýká určitá národní hrdost, kde konkrétně u případu Marie Terezie byli zpočátku Rakušani zaskočeni, že Češi píšou o „jejich“ císařovně. Zároveň panovaly různé představy o žánru, míře romantiky, feminismu, míře historické věrnosti a dalšímu. Jednání o scénáři byla hodně náročná a zdlouhavá, nicméně sloužila dle Maxy kvalitnímu výsledku a posouvala jej dál.

Zajímavé u natáčení projektu bylo to, že všichni herci mluvili svým rodným jazykem a plánuje se dabování do všech řečí. To se také může ukázat být problematické, protože každá řeč vyjádří totéž jinak dlouhou větou. Nicméně na samotném natáčení to fungovalo dobře, herci byli právě díky tomuto extrémně dobře připraveni a měli velmi dobře nastudované role i s protidialogy. Drtivá většina natáčení probíhala v Čechách, kromě kosmopolitního režiséra Roberta Dornhelma a slovenského kameramana Tomáše Juříčka byl štáb prakticky český a rakouská strana s tímto neměla problém.

Nyní probíhají dokončovací práce a dvoudílná minisérie půjde do vysílání ve všech teritoriích kolem Vánoc tohoto roku.

4. Realizace biografických AVD

Výroba některých životopisných filmů byla ovlivněna pozitivně, některých negativně, některých vůbec, u žádného z projektů se však nejednalo o dramatické ovlivnění dané právě jeho biografičností. Projekty provázely standardní specifika historických filmů, tedy změna současného prostředí od zobrazovaného prostředí. Toto však v dnešní době není problémem, tak např. dráty elektrického vedení se již nesundávají a řeší se retušemi v postprodukci. Jisté omezení vzniká dodržováním historických přesností, závisí však na vizi daného tvůrčího týmu. Některé projekty vznikají více stylizované, jiné kladou důraz na věrnost.

Někteří tvůrci byli historickými fakty vyloženě inspirováni, například Ondřej Trojan hledal typologicky herce tak, aby byli podobní předloze. Herci u Masaryka zase podrobně studovali své předobrazy, poslouchali jejich nahrávky a hledali si sami materiály, aby jejich postava byla co nejvěrnější tím, jak vystupuje, jak hovoří, či jak se pohybuje. Historicky přesní se snažili být i tvůrci minisérie Marie Terezie, a to nad rámec standardního evropského postupu, což výrobu mírně komplikovalo. Spousta rekvizit se dovážela z celé Evropy, například dobové kočáry z Německa i Francie. Velmi nákladně se zde promítnul pronájem i výroba kostýmů, ušité kostýmy se posléze využívaly jako část odměny evropským kostýmním fundusům, aby se snížila cena pronájmů. Dle Maxy byl projekt kostýmovou náročností, parukami a celkově výrobou srovnatelný s Formanovým Amadeem.

Producent Masaryka tvrdí, že u tohoto projektu u realizace významně pomohlo to, že se jednalo o reálný příběh z české historie. Oslovovaní lidé často vycházeli vstříc, především co se týče lokací, Biermann má pocit, že dostával lepší podmínky, než by dostal u běžné fikce. Například sami historici z vojenského ústavu nabídli prostor, kde se natáčela celá mobilizace. Pomoc vojenského ústavu se projevovala i prostřednictvím konzultací, které napomohly větší historické věrohodnosti. Kupodivu jediný, kdo nevyšel co se týče lokací vstříc, byl Pražský hrad a Magistrát, ačkoliv Hlavní město projekt podpořilo finančně.

Podpora se však úzce váže na konkrétní osobou, tedy například Trojan u projektu Toman žádná specifika nevidí, spíše poukazuje na vysoké částky pronájmů a nákladnost dobového projektu. Negativní zkušeností prošli producenti u Lídy Baarové. Typickým problémem byl dle Severy sjezd NSDAP, kde se hledal prostor velmi obtížně a tvůrci nedostali povolení k natáčení v žádné z vybraných lokací. Nakonec se scéna samozřejmě natočila, avšak ne k úplné spokojenosti na pražské právnické fakultě. Adam Dvořák u natáčení Gangstera KA o antihrdinovi žádné překážky nezaznamenal.

5. Distribuce a marketing

Tato část práce se věnuje poslední fázi producentského konání, tedy marketingu a následné distribuci, a to jak v kinech, tak v televizi, okrajově také na festivalech. Kapitola mapuje specifika marketingové kampaně biografických AVD a zaměřuje se na divácké přijetí těchto děl.

5.1. Specifika marketingové kampaně

Producenti zpravidla využívají předobrazu filmové postavy pro vzbuzení zájmu potenciálních diváků v rámci své mediální prezentace a marketingové kampaně, avšak jsou i výjimky, které nastávají u filmů, jež se z nějakého důvodu od svého předobrazu distancují. To bylo případem 3 sezón v pekle, kde producentka filmu Monika Kristl z komerčních důvodů v marketingové kampani upozadila Egona Bondyho (předobraz filmového hrdiny), což se posléze s ohledem na návštěvnost ukázalo jako dobrý tah. Každopádně standardním postupem je v rámci kampaně zahrnutí reálné postavy.

Jisté mediální povědomí o projektu producenti iniciují v brzkém stádiu projektu, obzvláště když dlouhodobě pracují s PR agenturou, jako například Jan Macola. Ten má v plánu vzbudit velké povědomí o projektu již během natáčení a udělat z následné distribuce velkou událost, o které se bude mluvit dlouho dopředu. Naopak Uljana Donátová uvádí, že u filmů s dlouhou dobou mezi vývojem, natáčením a distribucí stačí během natáčení pouze základní informační kampaň, která vytvoří povědomí o projektu. Pokud se klíčová témata využijí příliš brzy, slouží to pouze následnému zapomení v době distribuce. Podle Donátové je to specifikum historických filmů, ale také filmů s dlouhou festivalovou distribucí, oproti filmům ze současnosti, kde k distribuci obvykle dochází poměrně rychle po natáčení.

Ondřej Trojan v průběhu vzniku projektu marketingově příliš nepřemýšlí, má pocit, že by ho to svazovalo jako tvůrce. Jeho vizí je však snímek propagovat prostřednictvím Tomana a prostřednictvím zájmu o historii, respektive o málo zmapované období třetí republiky. Jako důležitou zbraň marketingové kampaně považuje účast na mezinárodních festivalech a recenze ve významných mezinárodních denících, jako jsou Hollywood Reporter nebo Variety, což otevírá dveře také do mezinárodní distribuce. Recenze jsou podle něj také důležité kvůli okrajovému přijetí neanglicky mluvených filmů, které automaticky v USA spadají do ranku nezávislé kinematografie. Neví, jak vznik recenzí prakticky ovlivnit, ale vidí svou výhodu zaběhlého tvůrce s vysokým kreditem. U debutanta je podle něj nutnější jistý PR rozruch. Sám si nechává ohledně propagační strategie snímku zpravidla poradit od sales agenta či distributora dané země a jejich úsudku důvěřuje, skvělou zkušenost má s dánským sales agentem LevelK.

Dle Severy je u prezentace filmu o reálné osobě obrovskou výhodou již známá značka, brand projektu. Domnívá se, že lidé jsou obecně zvědavější na reálné příběhy a zajímá je, jak to ve skutečnosti bylo, což se producent snažil podnítit u propagace Lídy Baarové. Stejně tak byla dle Hrubého postavena propagace Hořícího keře, kde byla kampaň zaměřena na Palacha, na šedesátý osmý rok, a vše bylo odstartováno v Palachově týdnu.

Marketingovou kampaň k Masarykovi se rozhodl producent Biermann s PR specialistkou Uljanou Donátovou vést ve dvou fázích. Nejdřív byly prezentovány lehčí populárnější věci bez většího odkazu k politické situaci. Dle Biermanna bylo zajímavější film prve prezentovat skrze méně známé věci, tedy skrze Masarykův společenský život, jeho vztahy s ženami, užívání kokainu. Je však podle něj důležité diváky neklamát, protože to by se mohlo obrátit proti němu. V druhé fázi kampaně byla tedy přiznaná i politická rovina příběhu, ale s důrazem na osobní příběh člověka. Uvedení Masaryka do kin provázela také silná outdoorová kampaň, zhruba čtyřnásobná oproti obvyklému průměru, díky partnerství s JC Decaux. Hlavní vizuál kampaně byl založen na hlavním herci, tedy na tom, že Roden hrál Masaryka. Nicméně Karel Roden patří mezi herce, kteří se mediálně neradi prezentují. Uljana Donátová tvrdí, že to nebyl problém, je však třeba s tímto počítat. Zde vhodně

vynahradila mediální absenci herce postava Masaryka, kde celá kampaň stála ze dvou třetin právě na něm a na historičnosti celkově.

Dle Donátové v rámci marketingu skvěle fungovalo, že byl Masaryk tak kontroverzní postavou, což dokáže vzbudit velký zájem u lidí; jako další příklad fungující stejným způsobem uvádí film Lída Baarová. Film Masaryk s reáliemi zacházel volně, což na jednu stranu limitovalo využití reálné osobnosti, ale na druhou stranu právě toto poskytlo prostor pro doplnění informací v mediální kampani. Donátová přímo iniciovala srovnávání faktů s příběhem filmu, což by se z laického pohledu dalo brát jako kritika, v kampani to pak skvěle zafungovalo. V rámci propagace Masaryka figuroval i spisovatel a historik Pavel Kosatík, který napsal o politikovi monografii. Donátová jako vždy pracovala napříč typy médií, právě díky kontroverznosti hlavní postavy se podařilo partnerství s Bleskem, serióznější články pak vycházely například v Lidových novinách. Důležité je podle ní najít správný brand pro dané médium.

Nosný byl dle Donátové i akcent na dobovost snímku, samotná historičnost je zpravidla atraktivním tématem. Velkou pozornost podle ní vzbudily trikové záběry „před a po“, kde je vidět přeměna Prahy na Londýn.

Průměrnému divákovi podle ní nezáleží na historických faktech a je mu jedno, zda tvůrci tato fakta ctí, či je posunou uměleckou licencí. Diváka zaujme konflikt, příběh. To je ostatně vidět na velmi kvalitním a populárním snímku Amadeus, kde z historického hlediska není správně téměř nic.

„Důležité je z filmu udělat událost,“ tvrdí Donátové, což se týmu jistě povedlo. Na základě strategie distributora byl snímek uveden v předpremiéře jednoho týdne v prosinci 2016 za cílem zařazení snímku v soutěži o České lvy, i když hlavní distribuce proběhla až v březnu 2017, odstartována na výročí Masarykovy smrti. Filmu dle Donátové pomohla mouth-to-mouth kampaň, která vznikla očekáváním a dojmem exkluzivity předpremiérového promítání. Pomohlo i následné udělení rekordního počtu Lvů, vlna následné negativní kritiky filmu vzbudila zvědavost lidí, kteří si dle Donátové šli do kina udělat na snímek vlastní názor.

Uljana Donátová tvrdí, že propagace biografických snímků je jinou prací, ale není snazší než práce na fikci, vždy je třeba stavět kampaň individuálně. U historických postav se domnívá, že větší zájem vzbuzují kontroverzní osobnosti z nedávné minulosti, než osobnosti žijící před několika stoletími. Nelze se však spolehnout pouze na jeden faktor, je nutné dát dohromady jakousi skládačku. Někdy se chemie snímku nemusí střetnout s diváky, jak tomu bylo například u jistě kontroverzní osobnosti Olgy Hepnarové, porovnáváme-li návštěvnost tohoto filmu například s Kajínkem či Příběhem kmotra.

Producenti také musí vzít v potaz, že stejná marketingová kampaň nebude platit ve všech teritoriích. Tvůrci si toho většinou bývají vědomi a vytváří značku filmu za našimi hranicemi jinak, čehož jsou důkazem i pozměněná jména filmů. Masaryk se v zahraničí jmenuje Prominentní pacient, Lída Baarová zase Ďáblova milenka. Producent Severa však připustil, že se dopustili při prezentaci filmu chyby na Slovensku, kde byl film uveden jako Lída Baarová. To se ukázalo nešťastným, protože její jméno překvapivě na Slovensku vůbec nerezonovalo, na což producenty filmu neupozornil ani tamní distributor. Severa se domnívá, že kdyby byla zvolena na Slovensku cesta Ďáblovy milenky, měl by film nakonec větší úspěšnost.

5.2. Distribuce a dopad na návštěvnost

Dle filmového distributora ze společnosti Cinemart Aleše Danielise mají životopisné filmy již na počátku uvádění do kin hendikep toho, že díla většinou nespádají mezi komerčně nejúspěšnější žánry. Nejúspěšnější biografické filmy bývají o vrazích, což se opět pojí s populárním žánrem těchto filmů. Za obecný poznatek Danielis považuje, že kvalita a návštěvnost spolu nesouvisí – bohužel.

Jan Maxa a Ondřej Trojan sází u životopisných filmů na to, že dokáží vzbudit hlubší emoce než fiktivní příběhy, což se Maxovi potvrdilo například při promítání minisérie Jan Hus v Kostnici. Snímek byl přijat nad očekávání, a to i přes čtyřhodinovou délku a značnou edukativnost, respektive jistou těžkopádnost snímku.

Co se týče přijetí životopisných snímků publikem, dle Severy diváci příběhu většinou věří a berou jej jako pravdivý, a to i když je míra autorské licence větší. Podle Biermanna diváci nechodí do kina zjišťovat fakta, ale za zábavou a zda se jedná o životopisný film či o fikci je podle něj nakonec jedno. Stejně jako je však různý přístup producentů, i divák je každý jiný a jde do kina s jiným cílem a očekáváním.

5.2.1. Kino-distribuce v ČR

Ze zhruba třiceti českých životopisných filmů, které vznikly od roku 1991 se jich pouze pět dostalo mezi sto nejnavštěvovanějších filmů, a to konkrétně Bathory (930 526 diváků), Kajínek (792 993 diváků), Lída Baarová (415 435 diváků), Masaryk (325 141 diváků) a Příběh kmotra (312 189 diváků). (51) Nelze tedy než souhlasit s názory producentů a ostatních profesionálů, že úspěšné biografické filmy pojednávají o kontroverzních osobnostech. V centru tří z těchto filmů stojí vyložený antihrdina, u čtvrtého rozporuplná žena, která svoji kariéru spojila s milostným vztahem s jedním z nejvýše postavených nacistů a koneckonců i Masaryk je prezentován kontroverzně.

Dle Aleše Danielise masové publikum zajímá spíše bulvární téma než hrdinské činy reálné, potažmo filmové postavy. Jak již bylo zmíněno výše, v Čechách podle něj obecně platí, že nejpopulárnějším žánrem jsou rodinné filmy, potom komedie, fantasy a posléze thriller. Psychologická dramata, která nejčastěji reprezentují žánr životopisného filmu, v tomto žebříčku nefigurují. Nicméně v případě samotného žánru psychologického dramatu se Danielis domnívá, že životopisné filmy mohou mít o něco větší šanci, mají totiž více pro diváky atraktivních faktorů – vedle tvůrců a herců přibývá navíc další brand filmu. Nicméně záleží na okolnostech a na konkrétní postavě, jde především o to, že potenciální divák má předem více informací a lépe tuší, co od filmu může očekávat. Postava, která diváka motivuje k návštěvě kina, může motivovat i obráceně, může působit jak extrémně pozitivně, tak neutrálně či negativně.

Hlavní specifikum způsobu distribuce u životopisných filmů je publicita, jinak se toto příliš nevymezuje a záleží spíše na typu filmu a na žánru. Jednou z věcí, která může mít dopad na návštěvnost je také rozhodnutí ohledně názvu filmu. Danielis u ryze životopisných filmů doporučuje jít cestou názvu filmu dle jména hrdiny, což zpravidla přiláká více diváků – záleží však na tom, jak je osobnost slavná. Těžko říct, jaký toto bude mít dopad například na film o prakticky neznámém vedoucím odboru zahraniční rozvědky Zdeněk Toman – Rudá eminence, nicméně zde se může distribuční název ještě vyvíjet.

U rozhodování, zda film distribuovat či nikoliv jsou pro Danielise důležité dva faktory, z nichž alespoň jeden musí být naplněn. Jednak je to subjektivně vnímaná kvalita filmu a jednak komerční potenciál a očekávaná návštěvnost. Jestli se jedná o životopisný film je zcela nedůležité, záleží opravdu na daném filmu, v případě MG na scénáři a tvůrcích. Odhadování návštěvnosti není dle Danielise u životopisných filmů o nic snazší, záleží vždy na konkrétním filmu. Nejhorší se vždy odhadují filmy s nejasným žánrovým zasazením, byť by se mělo jednat o film o slavném člověku.

Zajímavá je distribuční cesta Masaryka, kde distributor, který měl snímek původně uvádět, očekával návštěvnost sedmdesát tisíc diváků. Film nakonec distribuoval Bioscop, jehož odhad návštěvnosti byl sto dvacet tisíc diváků, podle čehož byla vypočítána i minimální garance. Očekávání producenta filmu bylo čtvrt milionu diváků, což by mu umožnilo na filmu neprodělat. Distributor zvolil kontroverzní, avšak úspěšnou strategii, kdy film šel do předpremiéry o čtvrt roku dříve, což je popsáno stručně v kapitole marketingu. Film měl ke konci července tohoto roku 325 141 diváků.

Divácky neúspěšná byla distribuce snímku Krycí jméno Holec. Jedním z důvodů může být například koprodukční charakter snímku, kdy se z původního českého příběhu stal rakouský film. Dopad následných kreativních rozhodnutí mohl zapříčinit, že film neměl v Čechách dostatečně silnou odezvu. Nelichotivé vyobrazení Prahy ostatně kritizovali i domácí recenzenti. (52)

Jak již bylo zmíněno výše, divácky neúspěšnějšími jsou akční či kriminální filmy. S tím počítal také producent filmů Gangster KA a Gangster KA: Afričan Adam

Dvořák, nicméně tyto snímky nedosáhly takové návštěvnosti jako Kajínek či Příběh kmotra. Producent si to vysvětluje přílišnou aktuálností okolností, kdy byl Radovan Krejčíř v době uvedení snímků příliš negativně vnímanou osobností. Oproti němu byl Kajínek ve vězení a Mrázek (předobraz Příběhu kmotra) po smrti, tedy oba za své činy oproti Krejčířovi již byli potrestáni.

Odhad distributora ohledně návštěvnosti může finální divácký zájem velmi ovlivnit, protože tomuto číslu je i přizpůsobena kampaň. Například u projektu Anthropoid nastavil Falcon očekávanou návštěvnost na osmdesát tisíc diváků, kvůli čemuž dle producenta Muchy nemohl být snímek několikanásobně úspěšnější, přesto však dosáhl návštěvnosti téměř sto osmdesáti sedmi tisíc. Kdyby distributor více riskoval, návštěvnost by pravděpodobně mohla být vyšší. Vzhledem k řízení projektu sales agentem Buena Vista International (Walt Disney) ze zahraničí však toto český producent nemohl příliš ovlivnit.

5.2.2. Televizní distribuce v ČR

Co se týče distribuce biografických děl v televizi, Jan Maxa se domnívá, že AVD o osobnostech mají schopnost přitáhnout diváky a že je reálný hrdina sám o sobě promo. Nicméně tyto projekty bývají kontroverznější a vyvolávají kritiku, jako se tomu stalo například u Bohémy, v daném období vlajkové lodi ČT. Dle Maxy tato ohnivější diskuze sice podnítl sledovanost, ale veřejnoprávní televize musí vnímat riziko, kdy nařknutí z falzifikace historie může snižovat věrohodnost instituce.

Jak již bylo zmíněno výše, ČT obvykle pojí uvedení historických, respektive životopisných AVD s určitým datem, minimálně v rámci posledních let. V roce 2015 to byl Jan Hus, v roce 2016 Karel IV., tento rok jde do vysílání minisérie o Marii Terezii a eventově je plánován i výroční rok 2018, který dle Maxy ani jinak pojmout nelze. Uvedeno bude hned několik filmových projektů z naší historie, například Rašín (r. Jiří Svoboda), Dukla 68 (r. David Ondříček) či Defenestrace (r. Zdeněk Jiráský). (53) Ředitel vývoje toto však nevidí jako dlouhodobě platnou strategii, ale

spíše jako shodu okolností. Jestli budou eventové biografické filmy vznikat pravidelně ukáže teprve čas.

Dle Maxy má eventová tvorba co se týče sledovanosti v průměru o něco nižší popularitu než nejúspěšnější žánry televizní dramatiky, nicméně se s ní dá srovnávat. Hlas pro římského krále dosáhl v premiéře zhruba 1,3 milionu diváků, vysoká sledovanost byla i u reprízy. Čím víc je AVD složitá a vyžaduje historické povědomí, tím popularita klesá, nicméně dle Maxy se u eventové tvorby stále dostává k 500 – 600 tisícům diváků, což je nadprůměrné, nejedná-li se o mainstreamový produkt. Z výkazu ČT o úspěšnosti seriálu Bohéma vyplývá, že jej v průměru sledovalo 872 tisíc diváků a spokojenost byla hodnocena lehce podprůměrně, originalita a zaujetí byly hodnoceny průměrně. Vyhledáván byl o něco více ženským publikem. Obecně ženami staršími 30 let a muži nad 60 let. Výrazný byl podíl vysokoškolsky vzdělaných diváků.“ (54) Podobnou sledovanost měl i seriál Já, Mattoni, tedy v průměru 894 tisíc diváků. Hodnocen byl nadprůměrně, originalita i zaujetí byly hodnoceny dobře. Seriál byl nadprůměrně vyhledáván ženami, obzvláště ve věku nad 45 let, opět s výrazným podílem středoškolsky a vysokoškolsky vzdělaných diváků. (55) Nižší spokojenost u Bohémy je dle Maxy dána menší tolerancí publika ke kritickému nahlížení herců, jichž se seriál týkal, jelikož lidé mají velkou tendenci se s herci ztotožňovat.

Na závěr kapitoly se zaměříme na distribuci v síti HBO. Hořící keř byl vyroben přímo pro ni, první tedy proběhla distribuce právě tímto kanálem, u příležitosti 44. výročí Palachovy smrti v lednu 2013. Následně se film vydal na festivalovou cestu a v září 2013 jej z důvodu boje o Oscara ve filmovém sestřihu uvedl Falcon. Film byl uveden účelově v omezené distribuci, nicméně i tak dosáhl v kinech 34 442 diváků. (51) Oscarová distribuce byla nakonec akademií zamítnuta právě kvůli prvotní distribuci v televizi. Nicméně Tereza Polachová uvádí, že televizní distribuce by u vlastní tvorby HBO proběhla jako první v každém případě, vzhledem k charakteru výrobce – HBO. Jedním z hlavních cílů vlastní tvorby kanálu, a tedy i Hořícího keře, je marketingový dopad, respektive získávání nových předplatitelů. To se stanici daří, což vyplynulo i z dotazníků společnosti UPC ohledně důvodu hrazení si předplatného, přičemž Hořící keř měl velmi vysokou sledovanost, a to i při srovnání s další lokální produkcí HBO. Tomu dle Polachové napomohla mnohá ocenění,

mezinárodní dopad projektu a velmi pochvalné recenze, které nevycházely pouze ve filmových periodikách, ale také v běžných médiích po celém světě jako např. New York Times. Dílo mělo v Čechách jistě také takový přesah právě kvůli biografičnosti, a tedy větší emoční zainteresovanosti diváka. Obecně má Polachová dojem, že natočit filmové dílo o reálné osobnosti je těžké. Snadno je totiž možné spadnout do patosu a důležitá fakta z života slavné osobnosti jsou již zpravidla známá. Jako vhodný vidí klíč k příběhu slavné osobnosti skrze „normálního člověka“, což lépe zpřístupní příběh divákům a má potenciál na větší divácký úspěch. Tak tomu bylo právě v Hořícím keři, kde byl Palachův příběh vyprávěn úprstřednictvím právničky Burešové.

5.2.3. Mezinárodní distribuce

Producenti obvykle chtějí exportovat svá díla do zahraničí. Ideálním stavem je uvedení filmu na významném festivalu, kde snímek zaujme mezinárodního sales agenta, se kterým producent uzavře smlouvu a sales agent se postará o distribuci za hranice ČR. Některé projekty samozřejmě mají již v některých teritoriích distributora domluveného předem, obvykle v koprodukčních zemích. Dle distributora Aleše Danielise máme v ČR celou řadu výjimečných osobností, které by mohly být zajímavé i v zahraničí, nicméně si nemyslí, že by biografické filmy měly větší úspěšnost než fikce. Biografické příběhy jsou často vázány danou osobností lokálně a v zahraničí tedy již nemají takový význam. Producent Kryštof Mucha uvádí, že úspěšně distribuovat český snímek v zahraničí je velmi náročné a bez známého režiséra či slavných herců téměř nemožné. To, že je film kvalitně natočený a má dobrý scénář je totiž z mezinárodního hlediska samozřejmé. Adam Dvořák dodává, že zahraniční publikum je zvyklé na anglicky mluvené filmy a nechce si číst titulky, české filmy tedy na pole mezinárodní distribuce vstupují s hendikepem.

Producent Biermann vidí obecně mezinárodní distribuci vcelku problematicky, což je vidět i na absenci většího množství neanglicky mluvených filmů v českých kinech. Součástí jeho producentského záměru u filmu Masaryk byla širší zahraniční distribuce, což podpořil i výrobou filmu v angličtině, ale bohužel tento záměr nebyl

naplněn. Problém vidí Biermann ve složitosti zaškatulkování filmu, Masaryk totiž není ani velký komerční film, ani arthouseový. Podle producenta se zahraniční distributoři specializují vždy na jeden z typů projektu, kde Masaryk nespadá ani do jedné z definic, ani nemá mezinárodně uznávaného režiséra či slavné herce. Producentovi se sice podařilo domluvit premiéru filmu na Berlinale, avšak mimo soutěž a jeho uvedení provázely negativní recenze, což další distribuční cestu snímku neulehčilo. Film byl uveden na Slovensku a v zemích bývalé Jugoslávie, kde je jméno Masaryk pořád zvučné. Problémem zahraniční distribuce může být, jak již bylo zmíněno výše, komplikovaná sdělitelnost lokální problematiky zahraničnímu publiku bez znalostí historických reálií. Nicméně práce na snímku ještě neskončila, sales agent jedná o dalších prodejkách do kin, posléze se zaměří na další média jako jsou mezinárodní VOD či streamingové platformy či televize.

Spokojený byl s mezinárodní distribucí naopak Daniel Severa u filmu Lída Baarová. Kino-distribuce mimo ČR doposud proběhla na Slovensku a v Rakousku, prodané je Pobaltí a distribuce ještě dále pokračuje. Severa uvedl, že prodeje byly oproti očekávání úspěšnější a generovaly větší zisk. Obrovským úspěchem byl předprodej práv do Netflixu, což je popsáno v kapitole financování. Film byl do nabídky Netflixu zařazen ve formátu 4K, dostal se tím pádem mezi prémiový obsah. Projekt byl podpořen fixní částkou, nezáleží tedy, kolik diváků film shlédne. Producent se sledovanost dozvídá v půlročních intervalech, avšak je smluvně zavázán o své mlčenlivosti, jedná se tedy pouze o interní informace a Severa nemá ani šanci porovnat úspěšnost s jinými projekty. Mezinárodní distribuce skrze tuto platformu má výhodu širokého působení, producenta následně kontaktují partneři z celého světa, což pro něj může mít větší dopad co se týče budoucí produkce.

Úspěšným příkladem mezinárodní distribuce je také televizní projekt Hořící keř. Ačkoliv byl prvotně v televizi, prošel si také rozsáhlou festivalovou distribucí, která vedla k širšímu prodeji práv do televizí. Festivalová distribuce byla zčásti vedena také sales agentem Beta Film/ Beta Cinema. Kromě teritorií HBO Europe byla minisérie prodána do čtyřiceti dalších zemí, což byl obrovský úspěch. Podle Polachové jedním ze zásadních bodů prvotního mezinárodního zájmu bylo jméno uznávané režisérky, ale také univerzální příběh matky a syna, ženy bojující za pravdu a právo, a to i přes zasazení do lokálních reálií. Tento mimořádný úspěch

se zasadil o pozici HBO Europe, jejíž tvorba se díky němu dostala do mezinárodního povědomí.

Co se týče zkušeností Jana Maxy a ČT, biografické projekty se do zahraničí zpravidla dobře neprodávají. Největší zájem je v zahraničí o detektivky, pohádky, cestopisy či lifestylové programy. Eventové projekty podle něj mají lokální význam, českou tvorbu obvykle koupí několik sousedních zemí, či menší trhy, ale jedná se pro ně prakticky o výplňové pořady.

III. Závěr

V rámci práce se podařilo nalézt některé společné rysy biografických audiovizuálních děl, avšak ukázalo se, že obecná paušalizace není možná. Historická postava, která by zaručila úspěch filmu, neexistuje, ale samozřejmě jsou postavy, které přitáhnou více pozornosti. Záleží na mnoha faktorech a pakliže AVD není komplexně dobře zpracované, nezajistí to ani zafinancování projektu, ani návštěvnost.

Práce zprvu stručně zmapovala historii biografických AVD na našem území. Dá se konstatovat, že biografický žánr byl v československé historii až na pár výjimek zahalen ideologickou pachutí a kvalitních životopisných filmů vzniklo velmi málo. Nebyl tedy vytvořen pevný základ tradice, na kterou by se dalo v pozdějších letech navazovat. V dobách totality byly zpravidla historické postavy vyobrazovány černobíle – tedy zobrazovaly buď kladné hrdiny nebo zavrženíhodné zbabělce, což se dá považovat za ideologicky nebezpečné. Obecenstvu nebyl poskytnut prostor pro vlastní interpretaci, čímž pádem byly filmy daleko vlivnější. Z uměleckého hlediska vznikají lepší filmy o osobnostech, které mají rozpor samy v sobě a nechávají divákům prostor k zamyšlení. Československá historie tedy neposkytla dobré základy pro žánr životopisného filmu, ale na druhou stranu ponechala prostor pro nový začátek. Prvních dvacet let po pádu režimu příliš mnoho biografických AVD nevzniklo, což se však začalo měnit v posledních letech nástupem úspěšnějších zástupců tohoto žánru.

U transformace reálného příběhu na příběh filmový je důležité nalézt téma, protože žádná osobnost sama o sobě AVD nespasí. Pro vznik kvalitního díla je tedy nutné na pozadí reálné osobnosti najít obecně platný přesah do současnosti. Odchytky od historických reálií jsou akceptovatelné a jejich míra závisí na samotných tvůrcích, nicméně je třeba následně adekvátně příběh prezentovat, ať už během vývoje, či během distribuce. Kladným atributem u biografického AVD může být sdělování doposud nezfilmované kapitoly z dějin, ale nejdůležitější na příběhu nebývají konkrétní události z historie, ale jejich dnešní interpretace.

Je žádoucí, aby producent ošetřil všechna práva, což u biografických AVD bývají vždy osobnostní práva. Nejjistější cestou je zajištění svolení od portrétované osoby či jejích potomků, ale z právního hlediska to není nutné vždy, protože ne vždy je zveřejnění nějaké informace o dané osobě zásahem do jejích osobnostních práv. Ošetření práv nelze nahlížet paušálně, například veřejně známé osobnosti musí snést vyšší zásah do osobnosti, ale není možné nikoho dehonestovat. Nejlepším řešením bývá konzultace s právníkem.

Biografická AVD bývají zpravidla nákladná, proto je u výroby filmů stěžejní přidělení dotace od Státního fondu kinematografie, což posléze bývá garantem získání dalších možností financování. Nastavení fondu je v současné době ideální, protože ačkoliv rozdává peníze méně projektům, podpořené filmy obdrží vyšší částky. Životopisné filmy sice nejsou podporovány kvantitativně ve větší míře než ostatní fikce, ale tyto podpořené projekty získávají nejvyšší finanční podporu. Mohou existovat specifické zdroje financování biografických AVD, které se váží na konkrétní zobrazovanou osobu. Jiné zdroje financování (jako například product placement) u dobových snímků nejsou možné a většina zdrojů je stejná pro fiktivní i životopisná AVD. I zde platí, že téma reálné postavy zafinancování projektu nezaručí, důležitý je kvalitní scénář a tvůrci. Mezinárodní partnery zpravidla také nezajímá, jestli se jedná o životopisný film či nikoliv, chtějí vidět především dobrý příběh. Určitou kontinuitu jsem našla u podpory ze strany Netflixu, kde jsou oba české projekty z repertoáru platformy životopisné. Nicméně není to dostatečně vysoké číslo pro formulování obecně platných závěrů.

Stejně jako u financování, i u distribuce platí, že sama o sobě žádná osobnost film neprodá a je nutné, aby se sešlo více faktorů. Nejvíce jsou divácky populární AVD o kontroverzních osobnostech, což dokazují nejnavštěvovanější biografické filmy. Nicméně všichni oslovení producenti byli s návštěvností kromě jednoho případu spokojeni a jejich producerský záměr byl z většiny naplněn. Lehká nebývá distribuce do zahraničí, vzhledem k lokálně vázanému příběhu u biografických děl. Úspěšnými se díla stávají teprve tehdy při přesahu lokálního příběhu, kterého lze dosáhnout nalezením vyššího principu v příběhu. Nutné je také, aby AVD srozumitelně vyprávělo příběh publiku neseznámenému s dobovými reáliemi.

Oslovovaní filmoví profesionálové se shodli, že nejzajímavější jsou postavy, které mají rozpor samy v sobě, a o nich také vznikají ta nejlepší díla. Obecně platný klíč na filmové vyprávění reálných příběhů, který zajistí vznik dobrého scénáře, zafinancování, úspěšnou realizaci a distribuce však neexistuje.

Soupis zdrojů

1. **Kalandrová, Pavlína.** *Historický film v současné evropské kinematografii z producentského hlediska.* Praha : FAMU, 2011. F_KP 03596.
2. **Jedličková, Hana.** *Životopis jako literární útvar a jeho filmová podoba.* Praha : FAMU, 1973. F_KP 00402.
3. **Arnautovová, Ladislava.** *Životopis v českém filmu a televizi : náčrt problematiky.* Praha : FAMU, 1980. F_KP 01211.
4. **Šusterová, Kateřina.** *Životopis a jeho ztvárnění v literatuře a filmu.* Praha : FAMU, 1981. F_KP 01191.
5. **Hrabák, Josef.** *Poetika.* Praha : autor neznámý, 1973. str. 341. in: Kateřina Šusterová, *Životopis a jeho ztvárnění v literatuře a filmu,* FAMU 1981.
6. **Arnautovová, Ladislava.** *Životopis v českém filmu a televizi - náčrt problematiky.* Praha : FAMU, 1980. diplomová práce.
7. **Benediktová, Jana.** Česká televize. [Online] [Citace: 5. srpen 2017.] <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1314373-svaty-vaclav-na-ct-nemy-film-o-kterem-se-hodne-mluvilo>.
8. **Votruba, Martin.** University of Pittsburgh. [Online] [Citace: 5. srpen 2017.] <http://www.pitt.edu/~votruba/sstotpics/movieclips/janosik1921writeup.html>.
9. **Filippi Codaccioni, A-M a kol.** *Dějiny 20. století.* Praha : Mladá Fronta, 1994. 80-204-0403-1.
10. **Kašpar, Lukáš.** *Český hraný film a filmaři za protektorátu.* Praha : Libri, 2007. stránky 94-95. 978-80-7277-347-3.
11. **Webový portál Národního filmového archivu o české audiovizi.** [Online] 6. srpen 2017. <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/protektoratni-knize-vaclav>.
12. **Webový portál Národního filmového archivu.** *To byl český muzikant.* [Online] [Citace: 6. srpen 2017.] <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395909/to-byl-cesky-muzikant>.
13. **E15.** *Filmové žně Němce zaskočily.* [Online] [Citace: 6. srpen 2017.] <http://magazin.e15.cz/regiony/filmove-zne-nemce-zaskocily-846601>.
14. **Čornej, Petr.** *Film a dějiny, Husitská trilogie a její dobový odkaz.* Praha : Lidové noviny, 2005. stránky 84-98. 80-7106-667-2.
15. **ČSFD.** *Posel úsvitu (1950), Vstanou noví bojovníci (1950), Mikoláš Aleš (1951), Velké dobrodružství (1952), Mladá léta (1952), Tajemství krve (1953), Jan Hus (1954), Z mého života (1955), Jan Žižka (1955).*
16. **ČSFD.** *Mikoláš Aleš.* [Online] [Citace: 6. srpen 2017.] <https://www.csfd.cz/film/5371-mikolas-ales/prehled/>.
17. **ČSFD.** *Posel úsvitu.* [Online] [Citace: 6. srpen 2017.] <https://www.csfd.cz/film/5377-posel-uvitu/prehled/>.
18. **Zdeněk Štábla, Pavel Tausig, [editor].** *Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu - KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945-1980).* 1981. str. 69.
19. **Březovský, Bohuslav.** *Malá úvaha nad malým plátnem.* místo neznámé : FAD 2, 1956. str. 804.
20. **Kupková, Marika.** *Z mého života: když má film právo na všechny postavy dějin.* Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
21. **Kopal, Petr.** *Film a dějiny 4: Normalizace. Film a dějiny 4: Normalizace.* Praha : Casablanca, 2014.
22. **Jaroš, Jan.** *Obrazy dějin v normalizační filmové a televizní tvorbě. [autor knihy] Petr Kopal. Film a dějiny 4: Normalizace.* Praha : Casablanca, 2014, stránky 177-179.
23. **Lukeš, Jan.** *Muž na špinavou práci. Reflex Speciál: Tajemství Barrandova.* 26. červen 2017, 3, stránky 66-71.
24. **ČSFD.** *Větrné moře.* [Online] [Citace: 13. srpen 2017.] <https://www.csfd.cz/film/27980-vetrne-more/prehled/>.
25. **Cyroň, Milan.** *...a pozdravuji vlaštovky (zlomky ideologie s pozoruhodnými perutěmi). 25fps.* [Online] [Citace: 13. srpen 2017.] <http://25fps.cz/2011/a-pozdravuji-vlastovky2/>.
26. **Webový portál Národního filmového archivu.** *Božská Ema.* [Online] [Citace: 13. srpen 2017.] <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397240/bozska-ema>.
27. **Machalická, Jana.** *Závratná kariéra Emy Destinové skončila samotou. Lidové noviny.* 1. únor 2000, 26, str. 24.

- 28. Rohál, Robert.** Novinky.cz. *Film Božská Ema v době prvního uvedení cenzori raději stáhli z distribuce.* [Online] [Citace: 13. srpen 2017.] <https://www.novinky.cz/vase-zpravy/praha/3440-29034-film-bozska-ema-v-dobe-prvniho-uvadeni-cenzori-radeji-stahli-z-distribuce.html>.
- 29. Webový portál Národního filmového archivu.** *Koncert na konci léta.* [Online] [Citace: 13. srpen 2017.] <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397241/koncert-na-konci-leta>.
- 30. Mandová, Petra.** *Československá produkční historie Amadea.* Praha : Filmová věda FF UK, 2012. stránky 36-37.
- 31. Blažek, Petr.** Akce "Producent-1". Natáčení filmu Amadeus v dokumentaci státní bezpečnosti. [autor knihy] Petr Kopal. *Film a dějiny 4: Normalizace.* Praha : Casablanca, 2014.
- 32. Spáčilová, Tereza.** Americký šok: "Emigrant" Miloš Forman točí v Praze Amadea. *Reflex Speciál: Tajemství Barrandova.* 26. červen 2017, 3, stránky 77-81.
- 33. Příloha 1.**
- 34. Webový portál národního filmového archivu o české audiovizi.** *Podivný host.* [Online] [Citace: 15. srpen 2017.] <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397618/podivny-host>.
- 35. Webový portál národního filmového archivu.** *Vyžilý Boudník.* [Online] [Citace: 15. srpen 2017.] <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397679/vyzily-boudnik>.
- 36. Lidovky.cz.** *Jakubiskovi musí za Bathory zaplatit 54 milionů, rozhodl soud.* [Online] 6. září 2010. [Citace: 15. srpen 2017.] http://www.lidovky.cz/jakubiskovi-musi-za-bathory-zaplatit-54-milionu-rozhodl-soud-prh-/kultura.aspx?c=A100906_112945_In_kultura_mev.
- 37. Státní fond kinematografie.** *Výzva č. 2016-2-8-24 — Celovečerní hraný film.* Praha : autor neznámý, 2016. <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyroba-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>.
- 38. ČFTA.** *Do boje o Oscara půjde nakonec film Donšajni Jiřího Menzela.* [Online] [Citace: 25. srpen 2017.] <http://www.filmovaakademie.cz/cz/novinky/do-boje-o-oscara-pujde-nakonec-film-donsajni-jiriho-menzela>.
- 39. Bezr, Ondřej.** iDnes. *Hořící keř přepsal dějiny Českých lvů. Dostal jich jedenáct a je nejspěšnější.* [Online] 22. únor 2014. [Citace: 25. srpen 2017.] http://kultura.zpravy.idnes.cz/cesky-lev-2014-cha-/filmvideo.aspx?c=A140222_144755_filmvideo_ob.
- 40. Czech Film Center.** *Masaryk absolutním vítězem cen Český lev 2017.* [Online] 7. březen 2017. [Citace: 26. srpen 2017.] <http://www.filmcenter.cz/cs/novinky/1232-masaryk-absolutnim-vitezem-cen-cesky-lev-2017>.
- 41. EuroZprávy.cz.** *Kvůli němu padl Gross či Lánský. A Gangster Ka? Není to autobiografie Krejčíře. Je to příběh gangstera, který tu opravdu řádil, říká Kmenta.* [Online] 26. srpen 2015. [Citace: 26. srpen 2017.] <http://kultura.eurozpravy.cz/film-a-tv/129641-kvuli-nemu-padl-gross-ci-lansky-a-gangster-ka-neni-to-autobiografie-krejcirje-je-to-pribeh-gangstera-ktery-tu-opravdu-radil-rika-kmenta/>.
- 42. Státní fond kinematografie.** *Archiv - Uzavřené výzvy.* [Online] [Citace: 28. srpen 2017.] <http://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy.html>.
- 43. Limberk, Václav.** Filmserver.cz. *Petr Václav chystá il Boemo: film o Mozartově učiteli.* [Online] 3. leden 2017. [Citace: 29. srpen 2017.] <http://filmserver.cz/clanek/12107/petr-vaclav-chysta-il-boemo-film-o-mozartove-uciteli/>.
- 44. Fond kinematografie.** *Projekty s vyplacenou filmovou pobídkou (2010 - 2015).* [Online] [Citace: 28. srpen 2017.] <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/filmove%20pobidky/2016/aktualizovaneseznamy/Vyplacen%C3%A9%20pob%C3%ADdky%202010-2015%20total.pdf>.
- 45. ČTK.** Lidovky.cz. *Renčova Baarová se začne točit v březnu. Po 14 letech čekání Zdroj: http://www.lidovky.cz/rencova-baarova-se-zacne-tocit-v-breznu-po-14-letech-cekani-pz1-/kultura.aspx?c=A150203_154158_In_kultura_hep.* [Online] 3. únor 2015. [Citace: 29. srpen 2017.] http://www.lidovky.cz/rencova-baarova-se-zacne-tocit-v-breznu-po-14-letech-cekani-pz1-/kultura.aspx?c=A150203_154158_In_kultura_hep.
- 46. Hloušková, Lenka.** Novinky.cz. *Dámy jako Milada Horáková se rodí málokdy, říká režisér David Mrnka.* [Online] 27. červen 2017. [Citace: 29. srpen 2017.] <https://www.novinky.cz/mff-kv-2017/441846-damy-jako-milada-horakova-se-rod-malokdy-rika-reziser-david-mrnka.html>.
- 47. Kinobox.cz.** *Český lev 2014: Výsledky 22. ročníku ovládlo drama Cesta ven.* [Online] 21. únor 2015. [Citace: 29. srpen 2017.] <https://www.kinobox.cz/clanek/10098-cesky-lev-2015-vysledky>.
- 48. Kreativní Evropa MEDIA.** *Podpora televizních programů.* [Online] [Citace: 29. srpen 2017.] <http://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/320>.
- 49. Mrnka, David.** Hithit. *Milada.* [Online] [Citace: 30. srpen 2017.] <https://www.hithit.com/cs/project/289/milada>.

50. Po Husovi a Havlovi přichází strýček Archimedes. [Online] 23. květen 2016. [Citace: 29. srpen 2017.] <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=7730>.

51. Příloha 1.

52. Spáčilová, Mirka. iDnes.cz. *RECENZE: V mizerné kovbojce o StB ukázali Prahu jako balkánskou ves* Zdroj: http://kultura.zpravy.idnes.cz/kryci-jmeno-holec-recenze-0y3-/filmvideo.aspx?c=A160921_095309_filmvideo_ts. [Online] 21. září 2016. [Citace: 30. srpen 2017.] http://kultura.zpravy.idnes.cz/kryci-jmeno-holec-recenze-0y3-/filmvideo.aspx?c=A160921_095309_filmvideo_ts.

53. Aust, Ondřej. Mediář. *ČT připravuje sérii filmů o českých dějinách.* [Online] 20. březen 2017. [Citace: 30. srpen 2017.] <http://www.mediar.cz/ct-pripravuje-serii-filmu-o-ceskych-dejinach/>.

54. Příloha 2.

55. Příloha 3.

56. Rohál, Robert. Novinky.cz. *Seriál F. L. Věk, který běží znovu na obrazovkách, byl prvním "velkým televizním románem".* [Online] 12. leden 2014. [Citace: 20. srpen 2017.] <https://www.novinky.cz/vase-zpravy/praha/3440-22124-serial-f-l-vek-ktery-bezi-znovu-na-obrazovkach-byl-prvnim-velkym-televiznim-romanem.html>.

Příloha 1: Návštěvnost českých biografických filmů v českých kinech od roku 1991 do července 2017

	Titul	Distributor	Premiéra	Počet Předst.	Diváci	Tržby v Kč
1	Bathory	Bontonfilm	10/7/08	10 150	930 526	87 679 210
2	Kajinek	Hollywood	5/8/10	10 358	792 993	83 574 625
3	Lída Baarová	CinemArt	21/1/16	7 492	415 435	53 161 776
4	Masaryk	Bioscop/AQS	25/12/16	6 999	325 141	40 855 707
5	Příběh Kmotra	Bioscop/AQS	24/10/13	5 974	312 189	41 136 566
6	Fotograf	Bioscop/AQS	8/1/15	4 792	201 821	25 721 726
7	<i>(Anthropoid)*</i>	Falcon	28/9/16	3 879	186 765	22 080 132
8	Edith Piaf (La Môme)	Bioscop/AQS	14/6/07	3 371	180 256	15 725 008
9	Gangster Ka	Bioscop/AQS	10/9/15	5 962	160 284	21 570 545
10	Habermannův mlýn	Bontonfilm	7/10/10	4 861	155 827	14 929 024
11	<i>(Sametoví vrazi)*</i>	Bontonfilm	27/1/05	3 442	146 162	14 241 709
12	<i>(Ghoul)*</i>	Bioscop/AQS	26/2/15	4 161	128 763	18 052 891
13	3 sezóny v pekle	Falcon	26/11/09	4 199	124 771	10 331 059
14	Gangster Ka: Afričan	Bioscop/AQS	26/11/15	3 517	112 621	13 907 876
15	Jánošík. Pravdivá historie	Bioscop/AQS	10/9/09	3 696	99 898	8 879 960
16	<i>(Bolero)*</i>	Bontonfilm	11/3/04	2 639	72 432	6 786 203
17	Jménem krále	Bioscop/AQS	28/5/09	2 891	62 253	5 570 668
18	Normal	Bontonfilm	26/3/09	3 758	56 790	5 961 821
19	Já, Olga Hepnarová	Bontonfilm	24/3/16	1 606	52 591	6 144 925
20	V erbu lvíce	Bontonfilm	13/4/95	1 518	51 362	1 291 165
21	Silnější než já	ÚPF	1/6/91	884	41 849	383 712
22	Hořící keř	Falcon	12/9/13	603	34 442	2 110 463
23	Cyril a Metoděj - Apoštolové Slovanů	Hollywood	26/12/13	250	11 138	681 314
24	Toyen	AČFK	3/11/05	293	9 415	639 366
25	Mí Pražané mi rozumějí	Krátký film	4/12/91	77	7 839	94 160
26	Poslední motýl	ÚPF	1/1/91	269	5 420	44 903
27	Vlk z Královských Vinohrad	Artcam Films	15/9/16	266	4 733	290 228
28	Vyžilý Boudník	ÚPF	1/5/91	197	3 709	34 862
29	<i>(Babička aneb jak to bylo doopravdy)*</i>	Blues Film	17/11/10	57	3 604	341 620
30	Krycí jméno Holec	Falcon	22/9/16	654	3 095	404 637
31	Kněžna Libuše	Atypfilm	15/10/09	235	1 945	159 126
32	Svědék umírajícího času	NFA	1/2/91	42	1 938	8 643
33	Podivný host	ÚPF	1/7/91	14	1 370	8 065

* kurzívou jsou uvedeny filmy na pokraji životopisného žánru

ZDROJ: Výkaz návštěvnosti Unie filmových distributorů k 26.7.2017

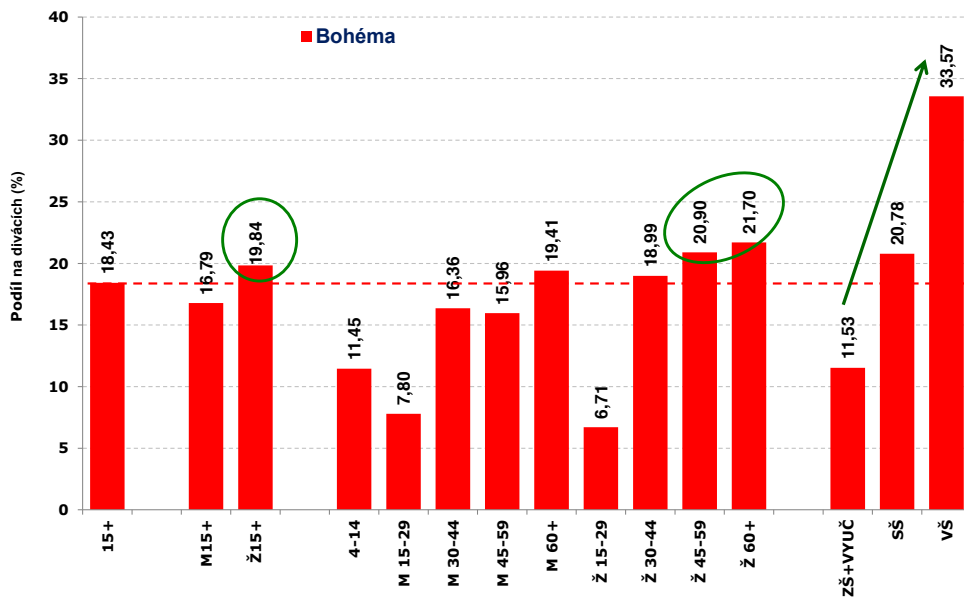
Příloha 2: Sledovanost minisérie Bohéma



Zastoupení diváckých cílových skupin

PRŮMĚR ZA VŠECHNY DÍLY

BOHÉMA



zdroj: ATO – Nielsen Admosphere



Sledovanost (15+)

BOHÉMA

DÍL	NÁZEV	DATUM	RATING (TIS.)	SHARE (%)	
1.	Snad to nebude tak hrozné	15.1.2017	1 107	22,85	
2.	Past na svědomí	22.1.2017	979	20,00	
3.	Krev, půda a strach	29.1.2017	809	17,25	
4.	A přeče se točí	5.2.2017	797	16,75	
5.	Vyhrát za každou cenu	12.2.2017	763	16,21	
6.	Dvoji tváře	19.2.2017	812	17,81	
CELKEM			872	18,43	
	REACH (TIS.)	SLEDOVANOST NA INTERNETU (7 dní po odvysílání) TIS., 4+, Zdroj: GemiusStream	SPOKOJENOST	ORIGINALITA	ZAUJETÍ
CELKEM	2 737	40	8,0	65 %	70 %

Rating tis. (sledovanost) - průměrný počet osob v tisících z cílové skupiny v populaci, které sledovaly daný pořad
 Share % (podíl na publiku) - podíl sledovanosti pořadu vůči vše kanálům.
 Reach tis. (zásah) - počet zasážených osob v tisících z cílové skupiny v populaci. Viděli alespoň 3 minuty z celkového objemu vysílání pořadu
 Spokojenost - průměr hodnocení spokojenosti s pořadem na škále 1 - 10 (1=nejméně spokojen, 10=nejvíce spokojen).
 Originalita: „Pořad byl neobvyklý, jiný než pořady stejného žánru.“ (odpověď- ano / ne)
 Zaujetí: „Pořad mne velmi zaujal, zapůsobil na mne.“ (odpověď- ano / ne)

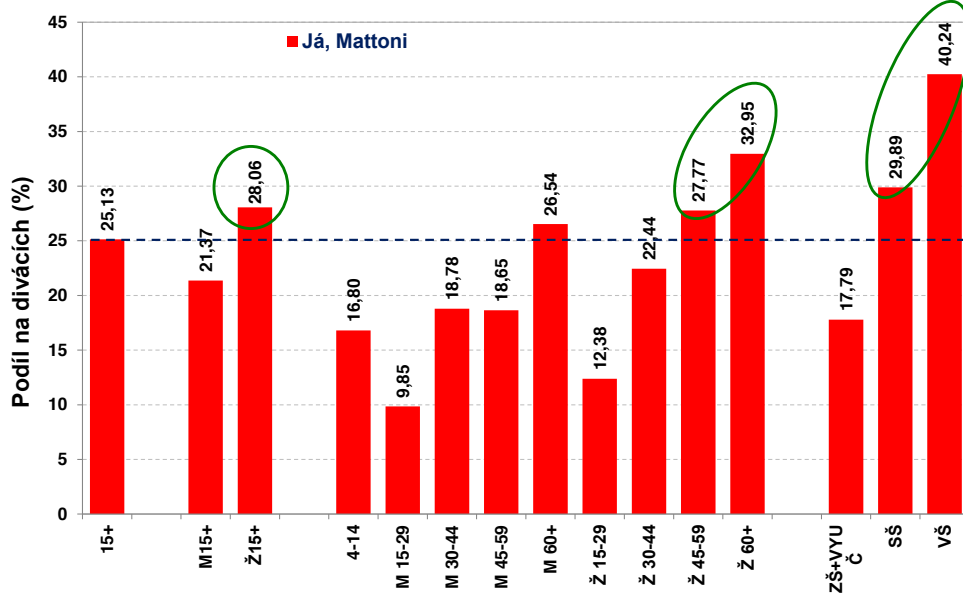
zdroj: ATO – Nielsen Admosphere

Příloha 3: Sledovanost seriálu Já, Mattoni



Zastoupení diváckých cílových skupin

PRŮMĚR ZA VŠECHNY DÍLY



zdroj: ATO – Nielsen Admosphere



Sledovanost (15+)



DÍL	NÁZEV	DATUM	RATING (TIS.)	SHARE (%)
1.	Láska a intriky	2.9.2016	999	30,90
2.	Videňské libánky	9.9.2016	867	27,76
3.	Dvorní dodavatel	16.9.2016	947	27,89
4.	Bahno	23.9.2016	960	27,24
5.	Nahý muž	30.9.2016	909	26,06
6.	Útěk	7.10.2016	839	23,05
7.	Americký sen	14.10.2016	917	24,43
8.	Císařovna	21.10.2016	932	24,82
9.	Cesta do Londýna	28.10.2016	799	22,04
10.	Hra na štěstí	4.11.2016	894	23,67
11.	Vlast a národ	11.11.2016	830	21,55
12.	Lokomotiva vládního rady	18.11.2016	784	21,24
CELKEM			894	25,13

	REACH (TIS.)	SLEDOVANOST NA INTERNETU (7 dní po odvysílání) TIS., 4+, Zdroj: GemiusStream	SPOKOJENOST	ORIGINALITA	ZAUIJETÍ
CELKEM	3 507	45	8,5	75 %	78 %

Rating tis. (sledovanost) - průměrný počet osob v tisících z cílové skupiny v populaci, které sledovaly daný pořad
 Share % (podíl na publiku) - podíl sledovanosti pořadu vůči vše kanálům.
 Reach tis. (zásah) - počet zasazených osob v tisících z cílové skupiny v populaci. Viděl alespoň 3 minuty z celkového objemu vysílání pořadu
 Spokojenost - průměr hodnocení spokojenosti s pořadem na škále 1 - 10 (1=nejméně spokojen, 10=nejvíce spokojen).
 Originalita: „Pořad byl neobvyklý, jiný než pořady stejného žánru.“ (odpověď - ano / ne)
 Zaujetí: „Pořad mne velmi zaujal, zapůsobil na mne.“ (odpověď - ano / ne)

zdroj: ATO – Nielsen Admosphere