

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

**Produkce**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DEBUTY V MEZINÁRODNÍCH KOPRODUKcích**

**BcA. Kristýna Michálek Květová**

Vedoucí práce: Mgr. Anna Kopecká

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, television and photographic art and new media

**Production**

MASTER THESIS

**INTERNATIONAL CO-PRODUCTION OF DEBUT FILMS**

**BcA. Kristýna Michálek Květová**

Supervisor: Mgr. Anna Kopecká

Reviewer:

Date of defense:

Academic degree: Master degree

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

### **Debuty v mezinárodních koprodukcích**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce  
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 21.7.2018

.....  
podpis diplomanta

## **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.

[illegible]

## **Abstrakt**

Cílem této práce je analyzovat současné evropské filmové prostředí z pohledu mezinárodních koprodukcí debutových filmů. Práce zkoumá vliv koprodukcí na podmínky pro vznik, ale i následnou exploataci debutů. Práce se zaměřuje na současné trendy, které se na evropském filmovém trhu objevují. Jedním z nich je fenomén „film industry“, tedy různých mezinárodních platform a workshopů určených pro filmové profesionály a zabývajících se vývojem scénářů či následnou prezentací projektů za účelem financování. Práce se zabývá také aspekty a pravidly financování filmů v případě mezinárodních koprodukcí.

Téma je nahlíženo optikou debutujícího producenta, a práce samotná je pak podložena především rozhovory s evropskými producenty úspěšných debutových filmů z několika posledních let.

## **Abstract**

The aim of the thesis is to analyse the European film industry, namely the sphere of the debut films in the international co-productions. The thesis examines the influence of co-productions on development but also on distribution of first features. The thesis points at the current trends which are arising at the European film market nowadays. One of them is the phenomena of the film industry and the networking activities designed for the film professionals. By this we mean various platforms: workshops which are created for the script development but also the consequent co-production markets and forums, which involves pitchings of the projects at the stage of financing. The rules and specifics of the co-production financing system are also one of the major topic.

The subject of the thesis is viewed from the point of view of a debut producer, and the base of the thesis are mostly interviews with several European producers of successful debut films from last several years.

## **Klíčová slova**

debut, koprodukce, vývoj, film industry, networking, workshopy pro vývoj scénářů, koprodukční trhy, financování

## **Key words**

debut, co-production, development, film industry, networking, script development workshops, co-production markets, financing

## Poděkování

Chtěla bych poděkovat své vedoucí práce Anně Kopecké za pomoc, konzultace a pravidlo deseti bodů. Mé díky patří i všem producentům, se kterými jsem za účelem této práce dělala rozhovory – jmenovitě Rossitse Valkanove, Julii W.Hansen, Jasmině Sirejić, Jeleně Mitrović a Vojtěchovi Fričovi. Jejich vhléd do mnou zvolené problematiky byl v mnoha ohledech velmi inspirativní. Chtěla bych také poděkovat panu Alešovi Danielisovi za poskytnutí dat týkajících se kinodistribuce v ČR.

Zároveň bych chtěla poděkovat všem svým pedagogům katedry produkce, za pomocnou ruku nejen v případě této práce, ale i v průběhu celého mého (ne vždy ukázkového) studia. Jmenovitě bych ráda poděkovala Petrovi Oukropcovi, který mě (mimo jiné) jednou svou kritikou inspiroval k názvu mé produkční firmy.

Ráda bych poděkovala i všem svým spolužákům a kamarádům, které jsem během svého studia na FAMU potkala a kteří mě formovali, pomáhali mi a často mi ukazovali správnou cestu. Jmenovitě bych chtěla poděkovat Juliáně Silvii Slivoňové, která mi byla věrnou rádkyní a pomocnicí od počátku našeho společného studia, a bez jejíž pomoci bych nejednou pohořela.

Děkuji tímto všem, kteří tvoří slovitnou instituci, kterou FAMU byla, je a věřím, že i bude, protože bych bez ní nebyla tím, kým dnes jsem, a také bych bez ní nepotkala svého životního partnera.

Chtěla bych proto poděkovat i svému manželovi, Tomášovi Michálkovi, za podporu, nikdy nekončící nadhled a dlouhodobou oporu, a třeba i za to, že se nerozčiluje, když s ním chci o půlnoci konzultovat koprodukční smlouvu, kterou se chystám druhý den podepsat.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat za podporu i ostatním členům mé rodiny, především své matce Heleně a otci Radovanovi. Za to, že mě vždycky ve všem podporovali a pomohli mi najít cestu k mému vysněnému studiu i povolání, třeba už jen tím, že mi od malička pouštěli filmy a vedli mě k lásce k umění.

## Obsah:

Úvod.....	8
1. Mezinárodní koprodukce v současné Evropě.....	14
1.1. Definice koprodukce, Evropská úmluva o filmové koprodukci a bilaterální smlouvy.....	14
1.2. Kreativní a finanční aspekt koprodukce.....	18
1.3. Statistiky o evropských koprodukcích.....	20
2. Postavení debutu na evropském filmovém trhu.....	25
2.1. Postavení režiséra debutu.....	26
2.2. Země původu debutu.....	27
2.3. Zkušenost producenta debutu.....	28
3. Specifika mezinárodních koprodukcí u debutových filmů.....	33
3.1. České debuty a koprodukce.....	34
3.2. Koprodukční evropské debuty .....	37
3.2.1. Winter Brothers.....	37
3.2.2. Godless.....	39
4. Film Industry – workshopy, markety a další platformy pro filmové profesionály.....	41
4.1. Workshopy – kreativní vývoj.....	46
4.1.1. Propojení workshopů a festivalů aneb workshop jako klíč k úspěchu.....	49
4.2. Koprodukční trhy a pitching fóra – financování.....	53
5. Financování debutů – státní fondy a veřejné instituce.....	56
5.1. Financování debutů v ČR.....	56
5.1.1. Producenti českých debutů.....	60
5.2. Financování debutů v Evropě.....	63
5.3. Nadnárodní evropské fondy.....	67
5.3.1. Creative Europe - Media.....	67
5.3.2. Eurimages.....	68

6. Distribuce debutů.....	69
6.1. Festivaly a sales – fenomény současného evropského trhu.....	70
6.1.1. Premiérový statut aneb tlak na první uvedení.....	75
6.1.2. Festivaly zaměřené na debuty.....	76
6.1.3. Vliv koprodukce na distribuci.....	78
6.2. Kinodistribuce – situace v ČR.....	81
6.3. Další formy distribuce debutů.....	82
 Závěr.....	 84
Seznam použitých zdrojů.....	88
Seznam příloh.....	91
Přílohy	

## Úvod

Debutový (tedy první celovečerní) film je pro každého režiséra zásadním vkročením do světa filmu. Zároveň však tento film může být i zásadní zkušeností i pro jeho producenta, protože v současnosti je u čerstvých absolventů filmových škol spojení debutant režisér – debutant producent velmi časté. Nezávisle produkováný první celovečerní film může být pro jeho producenta formujícím okamžikem, a proto považujeme analýzu současné situace v oblasti vývoje, výroby a distribuce debutových filmů za velmi přínosnou. Jejím cílem je připravit začínající producenty na jejich první velkou zkušenost, na realitu současného evropského filmového trhu.

Důvodem, proč tato práce vzniká není jen fakt, že většina začínajících producentů začne logicky spolupracovat i se začínajícími tvůrci, ale hlavně zjištění, že situace se za posledních deset či dvacet let radikálně proměňuje, a pro producenty, pokud mají úspěh, je klíčové s těmito změnami (ať už kulturními, technologickými či legislativními) držet krok. Cílem práce je proto podívat se na vznik celovečerních hraných debutů optikou poznávání trhu, jeho požadavků a specifik. Zamyslet se nad současnými fenomény a trendy, které se v evropské kinematografii, a tudíž i u debutů, objevují a porovnat idealistická očekávání s realitou.

V práci se soustředím výhradně na hrané debuty realizované v mezinárodních koprodukcích. Ačkoliv se v mnoha případech hranice mezi hraným a dokumentárním filmovým žánrem stírají (příkladem může být koprodukční film *Touch Me Not*, který vyhrál IFF Berlinale 2018), je toto rozhodnutí za účelem této práce čisté pragmatické. Hrané snímky totiž většinou spojuje potřeba vyššího rozpočtu, než tomu je u dokumentárních filmů a pro úvahy nad finančními aspekty výroby filmů je proto smysluplnější zvolit si toto kritérium. Z širší perspektivy je důvodem výběru tématu fakt, že pojem mezinárodní koprodukce je pro současný (i český) filmový průmysl stále běžnější a téma je tedy bezprostředně aktuální. Počet mezinárodních koprodukcí v ČR za

posledních deset let výrazně roste<sup>1</sup> – a to nejen v případě majoritních českých filmů, ale i těch, na nichž se ČR podílí jakožto minorita.

Tento fenomén vystihuje podtitul konference „Mezinárodní koprodukce – klíč k úspěchu evropských filmů?“ která se konala letos během MFF Cannes, a ten zní: „Mezinárodní koprodukce cestují a daří se jim lépe než čistě národním filmům. Koprodukce také mají přístup k financování, které jinak není dostupné pro národní filmy. Díky nim také mohou témata a kulturní identity překračovat hranice.“<sup>2</sup>

Z těchto vět však vyvstává řada otázek, na které se budu v této práci snažit hledat odpovědi, nebo se nad nimi alespoň zamýšlet. Je sama o sobě mezinárodní koprodukce klíčem k úspěchu nebo je to naopak? Že skvělý scénář přitáhne i zahraniční (nebo lépe řečeno, nejen národní) zájem? Cestují filmy a daří se jim v distribuci nebo na festivalech opravdu lépe v případech, že byly vyrobeny v mezinárodní koprodukci a hraje v tom mezinárodní koprodukce opravdu roli? Měla by být koprodukce primárním cílem producenta bez ohledu na danou látku nebo dokonce, měl by producent látku zvažovat pouze v případě, že by mohla zaujmout mezinárodní koprodukci a diváky? A má koprodukce smysl u debutových filmů a v čem se liší od ostatních filmů?

Zajímá mě také, zda je mezinárodní koprodukce pro film, ale i pro producenta vždy výhodou? Často se zmiňují pozitivní aspekty (lepší přístup k mezinárodnímu trhu, spolupráce se zahraničními profesionály), ale jaké jsou stinné stránky koprodukcí? Nejen ty, které se týkají financování (mnohdy náročná pravidla a podmínky zahraničních fondů), ale i realizace (mezinárodní štáb, popř. nákladnější výroba či postprodukce v zahraničí). Kdy je koprodukce výhodná a kdy ne?

Ačkoliv bude v mnoha případech nutné vycházet z poznatků týkajících se kinematografie jako celku, zajímá mě, zda se tento trend nějak projevuje i v případě prvních filmů.

---

<sup>1</sup> Více v tabulce č.3 na str.22

<sup>2</sup> International Co-productions - A success formula for European films?  
[https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/events/-/asset\\_publisher/R9nWEpW4D1LQ/content/international-co-productions-a-success-formula-for-european-films-european-audiovisual-observatory-announces-this-year-s-cannes-conference-?inheritRedirect=false](https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/events/-/asset_publisher/R9nWEpW4D1LQ/content/international-co-productions-a-success-formula-for-european-films-european-audiovisual-observatory-announces-this-year-s-cannes-conference-?inheritRedirect=false) [přeloženo a cit.dne 21.7. 2018].

Druhým důvodem této volby je to, že i pro mě je toto téma z profesního hlediska velmi blízké. Ještě před ukončení studia jsem se rozhodla založit si vlastní filmovou produkci, ve které v současné době produkuji dva filmy v mezinárodních koprodukcích – jeden dokumentárně hraný a druhý hraný – oba celovečerní debuty mladých režisérů. V obou případech bylo zásadní na film získat mezinárodní financování, a to jak s ohledem na téma či děj filmu, tak na celkový rozpočet projektů. První z nich vzniká v koprodukcii s Francií a Slovenskem a druhý se Švýcarskem.

Díky těmto cenným zkušenostem jsem si uvědomila, jak naivní byly v mnoha ohledech mé původní představy o mezinárodních koprodukcích, obzvlášť u debutových filmů neznámých tvůrců.

Výchozími předpoklady celé práce jsou pak dva poznatky.

K prvnímu z nich mě inspirovala Rossitsa Valkanova, úspěšná bulharská producentka, která od roku 1995, kdy založila svou produkci KLAS film vyprodukovala mimo jiné čtyři úspěšné debuty, z nich dva v mezinárodní koprodukcii: „Debuty produkuji ráda, z mnoha důvodů, ale především proto, že jsou odvážnější, upřímnější, a ačkoliv bývá jejich příprava mnohdy náročnější, postrádají rutinu. A pro lidi je nevyhnutelné, aby se dostali do jakési rutiny. Každý film je ale jiný. Nejsou dva filmy, které by byly stejné, ale určitou podobnost v práci na debutových filmech vidím v té nenapodobitelné energii, kterou mají.“<sup>3</sup>

Prvním poznatkem tedy je, že stejně jako ostatní filmy, ani debuty nelze nahlížet všechny stejně. Každý je jiný, každý vzniká za jiných podmínek, a jak se ukáže v této práci, tyto odlišnosti mohou být mnohdy ještě radikálnější než v případě ostatních filmů. Budu se však snažit hledat určitá kritéria debutových filmů, která jejich vznik, ale i výslednou podobu ovlivňují.

Druhé východisko je to, že se budu v práci věnovat výhradně evropskému filmovému prostředí s užším zaměřením na autorský či artový filmový debut.

I mezi debuty se totiž objevují komerčnější snímky (v českém prostředí např. debut Padesátka herce a režiséra Vojtěcha Kotka) nebo dokonce filmy tzv. na

---

<sup>3</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.2

objednávku (projekt Bastardi producenta Tomáše Magnuska, kdy každý ze tří dílů režíroval jiný debutující režisér, v jednom případě přímo sám Magnusek). Artové filmy však kromě jiného spojuje i způsob financování z veřejných zdrojů, nejčastěji se jedná o kombinaci zdrojů ze státních fondů, veřejnoprávních televizí a evropských fondů typu Eurimages nebo Creative Europe – Media. Proto je možné se na tuto kategorii filmů z producerského hlediska lépe zaměřit.

Pro upřesnění, autorský film můžeme definovat na základě tzv. „author's theory“, která přisuzuje režisérovi zásadní roli na výsledné podobě filmu: „režisér, který dohlíží na všechny zvukové a vizuální prvky filmu je považován za „autora“ filmu, spíše než autor scénáře.“<sup>4</sup> Artový film mohu pro naše účely definovat jako: „film vytvořený především z estetických důvodů spíše než za účelem komerčního zisku, často experimentální povahy nebo s nekonvenčním nebo vysoce symbolickým obsahem, který se obvykle zaměřuje na omezené publikum.“<sup>5</sup>

Cílem práce je také porovnat situaci českého a zahraničního debutového filmu. Podívat se na to, zda je pro některé státy či regiony mezinárodní koprodukce nutnější, například s ohledem na chybějící národní veřejné zdroje financování.

Smyslem je proto analyzovat, prozkoumat a popsat situaci na filmovém debutovém „trhu“ a to i s ohledem na to, že označení trh není vždy zcela vhodné. Slovo trh nám totiž evokuje průmysl, a ačkoliv se termín filmový průmysl (film industry) i s ohledem na debuty hojně využívá, debuty často klasické požadavky trhu nenaplňují. Zajímá mě proto, zda není právě tlak a normativnost „trhu“ něco, co se může negativně odrazit na dříve svobodnější debutové tvorbě. Nebo může tento tlak naopak vytvářet tvůrcům nové výzvy, které se na jejich tvorbě mohou úspěšně promítnout? A měl by se debut trhu přizpůsobovat nebo jít svou vlastní cestou?

Důležitou součástí dnešního film industry jsou i aktivity určené pro filmové profesionály, jako například tzv. development workshopy (workshopy pro vývoj

---

<sup>4</sup> <https://www.britannica.com/art/auteur-theory> [cit.dne 21.7. 2018].

<sup>5</sup> <http://www.dictionary.com/browse/art-film> [cit.dne 21.7. 2018].

scénářů) nebo v pozdější fázi vývoje i pitching fóra a koprodukční trhy či platformy (kterým budu věnovat speciální kapitolu). Některé z nich se zaměřují přímo na první a druhé filmy a často se na takových workshopech objevují právě projekty s mezinárodní účastí.

Zajímá mě proto, jakou hrají vývojové workshopy roli v kvalitě a úspěšnosti filmů, které takovými platformami prošly. A co v případě debutů znamená úspěch, tedy jaká jsou měřítka úspěchu? Je to účast na filmových festivalech, počet prodaných lístků nebo jistota a zázemí pro vznik druhého filmu režiséra? A vzniká za uplynulých pět let debutů více než v poslední dekádě? A mají větší divácké či kritické ohlasy?

Na některé z těchto otázek pravděpodobně nebude možné najít zcela přesné odpovědi, již proto, že tzv. success stories (jak bývají označovány úspěšné filmy), se nedají znovu napodobit. Ne ve všech aspektech výroby filmů je možné dohledat jakýsi podobný „vzorec chování“. I proto jsem si ale vybrala několik case studies, tedy konkrétních příkladů současných filmů, které mě z producentského hlediska zaujaly. Právě na nich se pokusím některé z těchto trendů pojmenovat.

Abych alespoň částečně zmapovala různé části Evropy, vybrala jsem si jeden český debut (Já, Olga Hepnarová režisérů Tomáš Weinreba a Petra Kazdy a producenta Vojtěcha Friče, který vznikl v koprodukci se Slovenskem a Polskem a měl světovou premiéru na MFF Berlinale 2016), jeden debut z východní Evropy (film Godless režisérky Ralitzy Petrove a producentky Rossitsy Valkanove, který vznikl v bulharsko-dánsko-francouzské koprodukci, a který vyhrál Pardo d'Oro na MFF Locarno 2016) a pak jednoho zástupce skandinávské kinematografie (snímek Winter Brothers režiséra Hlynur Palmason a producentky Julie W.Hansen, realizovaný v dánsko-islandské koprodukci, který byl vybrán na MFF Locarno 2017 a vyhrál tam čtyři ceny - Pardo for best Actor, Best European Film, Junior Jury Award – First Prize, Ecumenical Jury Special Mention). Právě rozhovory s producenty těchto filmů jsou pro práci zásadním zdrojem informací.

Práci jsem se rozhodla rozdělit do dvou hlavních částí: první je otázka vývoje a druhá otázka distribuce. Ačkoliv by se mohlo zdát, že s ohledem na rozsah práce by bylo vhodnější se soustředit pouze na jedno či druhé, není to tak úplně

možné. Právě otázka distribuce je naprosto zásadní již od počátečního vývoje projektu – producent je k tomu veden nejen z vlastního zájmu (musí vědět, jaký film vyvíjí a pro jaké publikum), ale i strukturou téměř většiny žádostí o veřejnou podporu (nejen státní, ale i panevropské, např. u fondu Creative Europe - Media, který podporuje vývoj filmových projektů, je výraznou kapitolou žádosti právě marketingová a distribuční strategie). Oddělit tyto kapitoly vzniku filmů tedy nelze. A ačkoliv se distribuci jako takové nebudu věnovat tak podrobně jako vývoji, velká část úvah se k ní bude vztahovat.

Prakticky je práce dělena do šesti kapitol, v první se věnuji fenoménu mezinárodní koprodukcí, v druhé již blíže zkoumám postavení debutů na filmovém trhu, ve třetí pak tyto poznatky spojuji při analýze specifík koprodukcí pro debutové filmy. Samostatnou kapitolu věnuji trendu film industry aktivit, stejně tak se odděleně věnuji financování debutů jak v ČR, tak v Evropě. V poslední kapitole se pak zabírám současnou situací v rámci distribuce debutů.

V rámci úvodu ještě vymezím dva termíny, které v češtině nemají zcela frekventovaný ekvivalent. Nastavím si je tedy jako pojmy za účelem této práce. První termín, který budu v práci zmiňovat jsou tzv. ostatní filmy – ačkoliv se nejedná o přesné označení, budu tímto termínem oddělovat debuty od filmů zavedených tvůrců. Pokud tedy budu mluvit o ne-debutech, budu užívat označení ostatní filmy, popř. spojení filmy zavedených tvůrců.

Druhý pojem se týká mezinárodních koprodukcí. European Audiovisual Observatory používá ve svých analýzách pojem „national film“, v češtině tedy v přesném překladu národní film. Odděluje tím filmy vyrobené v mezinárodních koprodukcích od těch lokálních, které vznikly čistě jako národní produkce. Ačkoliv se tento pojem v češtině běžně neužívá, v práci s ním budu pracovat.

## 1. Mezinárodní koprodukce v současné Evropě

Abych se mohla podívat konkrétněji na situaci debutů v mezinárodních koprodukcích, je potřeba si nejdříve ujasnit postavení mezinárodních koprodukcí v rámci evropské kinematografie a následně postavení debutů na evropském filmovém trhu. Následně je pak možné tyto poznatky spojit a zhodnotit tak situaci koprodukčních debutů.

### 1.1. Definice koprodukce, Evropská úmluva o filmové koprodukci a bilaterální smlouvy

Úvodem této podkapitoly je třeba si definovat pojem mezinárodní koprodukce. Podle Malého labyrintu filmu je koprodukce: „Společná výroba filmů, na níž se podílí několik partnerů: buď dvě či více produkčních firem (např. koprodukce některého filmového studia a televize) nebo dvě či více kinematografií různých států. Stále se zvyšující náklady filmů spolu s možností využití atraktivních exteriérů, technických kapacit nebo získání herce, režiséra či kameramana mezinárodního věhlasu, vedou ke spojení uměleckých sil, finančních prostředků i výrobních kapacit několika partnerů. ...“<sup>6</sup>

Tato definice správně pojmenovává dva aspekty či důvody, které ke koprodukci vedou: kreativní („spojení uměleckých sil“) a finanční („stále zvyšující se náklady filmů“). Než se na tyto dva aspekty podívám v samostatné kapitole, objasním historický vývoj a kontext existence filmových koprodukcí v Evropě.

Pro evropský film byl z tohoto hlediska zásadní rok 1992, kdy Rada Evropy přijala tzv. Evropskou úmluvu o filmové koprodukci (dále jen Úmluva).<sup>7</sup>

ČR tuto Úmluvu přijala v r.1997. Úmluva byl v loňském roce aktualizovaná a 30.ledna 2017 byla podepsaná Nová Úmluva o evropských koprodukcích (dále Nová Úmluva).

---

<sup>6</sup> Bernard, J., Frýdlová, P.: Malý labyrint filmu. Praha: Albatros, 1988, s. 249.

<sup>7</sup> Text v angličtině dostupný zde: <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/147> [cit.dne 21.7. 2018].

Pro lepší pochopení cílů této směrnice pro evropské koprodukce zde ocituji šest bodů preambule původní Úmluvy (které zůstaly nezměněny). Tyto body definují v obecném měřítku cíle koprodukcí:

„Členské státy Rady Evropy a ostatní státy, jež jsou stranami Evropské kulturní úmluvy, zde podepsané majíce na zřeteli, že cílem Rady Evropy je dosažení větší jednoty mezi jejími členy, aby se zejména zajistily a podpořily ideály a zásady, které tvoří jejich společné dědictví; (...) majíce na zřeteli, že obrana kulturní rozmanitosti různých evropských zemí je jedním z cílů Evropské kulturní úmluvy; (...) majíce na zřeteli, že filmová koprodukce jako nástroj tvorby a projevu kulturní rozmanitosti v evropském měřítku by se měla posílit; (...) uznávající, že vytvoření Evropského fondu na podporu koprodukce a distribuce filmových a audiovizuálních děl Eurimages odpovídá zájmu podpořit filmové koprodukce, a že rozvoji filmové koprodukce v Evropě byl tak dán nový podnět; rozhodnuty dosáhnout tohoto kulturního cíle společným úsilím zvýšit produkci a stanovit pravidla, která se přizpůsobí evropským mnohostranným filmovým koprodukcím jako celku; (...) majíce na paměti, že přijetí společných pravidel směřuje ke snížení omezení a k podpoře evropské spolupráce v oblasti filmové koprodukce.“<sup>8</sup>

Z prvního bodu jasně vyplývá tendence vyrovnávat rozdíly (většinou rozpočtové) jednotlivých členských zemí. Druhý bod nám říká, že cílem není nivelizace umění nebo jakási univerzalizace témat, ale naopak podpora kulturní rozmanitosti. Třetí jasně definuje, že je žádoucí, aby počet koprodukcí narůstal. Čtvrtý zmiňuje klíčový evropský fond pro filmové koprodukce Eurimages, více o něm v kapitole o financování. Z pátého a šestého bodu vyplývá, že tendence je zvýšit produkci, tedy počet audiovizuálních děl, a nastavit dílčí pravidla tak, aby byla redukována omezení pro producenty při evropské spolupráci.

Z většího, globálního, hlediska je pak možné tyto tendence chápat jako snahu podpořit evropskou kinematografii v její konkurenceschopnosti s jinými světovými kinematografiemi. A právě mezinárodní koprodukce mohou této konkurenceschopnosti pomoci, mj. proto, že díky nim mohou mít filmy mnohonásobně větší rozpočty a díky tomu i větší produkční hodnotu.

V obecném měřítku tedy Úmluva poskytuje legální a finanční základ pro producenty, kteří mají zájem o mezinárodní spolupráci při výrobě filmu.<sup>9</sup> Nová

<sup>8</sup> Ke stažení zde: [https://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Evropska\\_umluva\\_o\\_filmov\\_koprodukcich.doc](https://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Evropska_umluva_o_filmov_koprodukcich.doc) s. 1 a 2, [cit.dne 23.7. 2018].

<sup>9</sup> <https://rm.coe.int/168071d4b6> [cit.dne 21.7. 2018].

Úmluva tak staví na základech původní Úmluvy, nově ale reflektuje současný celosvětový stav na trhu, který se filmu dotýká stejně jako ostatních kreativních průmyslů.

Stejně jako dříve i Nová Úmluva se vztahuje na tři a vícestranné koprodukce členských států, popřípadě na koprodukce, v nichž participují tři členské státy a jeden nebo dva partneři mimo členské státy (v tomto případě ale jejich podíl nesmí přesáhnout 30% celkových nákladů). U dvoustranných koprodukcí se úmluva vztahuje pouze na ty, u jejichž členských států již neexistují tzv. bilaterální smlouvy.

Tyto bilaterální smlouvy (v angličtině užíváme pojem co-production treaties) specificky upravují podobu koprodukčního vztahu mezi dvěma zeměmi. To se však týká i koprodukcí mimo Evropu, mezi ně patří např. i Dohoda o filmové koprodukci mezi ČR a Izraelem, která byla uzavřena v roce 2017.<sup>10 11</sup> Jak popisuje bývalý ministr kultury Daniel Herman, princip koprodukce pak podle bilaterální smlouvy „spočívá ve sdružování finančních prostředků jednotlivých koproducentů z různých zemí. Podle výše vkladů koproducentů se pak dělí i práva k výslednému filmu a samozřejmě také výnosy z jeho užití. Dohoda stanovuje konkrétní podmínky, při jejichž splnění ze strany koproducentů se obě strany zaváží na svém území uznat film formálně schválený jako film národní (...). Uznání filmu jako národního je také důležité pro filmové a produkční společnosti, aby měly možnost ucházet se o finanční podporu z veřejných finančních zdrojů.“<sup>12</sup>

Česká republika má kromě Izraele bilaterální smlouvy také s Francií (od roku 1968), s Itálií (od roku 1972) a s Kanadou (od roku 1987). V ostatních koprodukcích se musí producenti řídit dle Úmluvy.

Jak jsem již naznačila, nová úprava Úmluvy navazuje především na dlouhé debaty o globalizovaném filmovém trhu, který se čím dál více orientuje na digitální obsah, stejně tak jako na způsob digitální distribuce filmů (SVOD, VOD

---

<sup>10</sup> <https://www.mkcr.cz/novinky-a-media/podepsana-dohoda-o-filmove-koprodukci-mezi-vladami-cr-a-statu-izrael-4-cs2375.html> - [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>11</sup> Seznam ostatních smluv, tzv.co-production treaties, zde: <https://www.olffi.com/coproduction-treaty/list-15.html> [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>12</sup> <https://www.vlada.cz/cz/media-centrum/tiskove-konference/tiskova-konference-po-jednani-vlady--6--listopadu-2017-161056/> Záznam tiskové konference s bývalým ministrem kultury Danielem Hermanem, který bilaterální smlouvu za ČR podepsal. [cit.dne 9.8. 2018].

atd.). Zároveň uvažuje o filmech více než jen z národního nebo dokonce evropského měřítka – snaží se na filmový průmysl dívat z celosvětového hlediska. Této tendenci rozumím tak, že díky novým formám distribuce může i evropský snímek dosáhnout celosvětového publika.

Nová Úmluva nastavuje flexibilnější pravidla v tom, že umožňuje producentům snazší legislativní přístup k filmovým koprodukcím. Nová Úmluva nemyslí přitom pouze na státy EU, ale i na nečlenské státy. Nastavuje tedy pravidla tak, aby i tyto země mohly profitovat ze systému, který v Evropě funguje, potažmo, aby z něj mohly profitovat členské země EU při spolupráci s mimoevropskými. Tento fakt navazuje na předchozí otevření se fondu Eurimages (který je spravován Radou Evropy) neevropským zemím – posledním takovým přijatým státem je Kanada. Dříve sice mohla být Kanada koproducentem evropských filmů také, ale nebylo možno jí uznat jako koproducenta právě při žádosti o financování z fondu Eurimages.

V Nové Úmluvě je také nově kinematografické dílo vnímáno jako dílo jakékoliv délky či média (je zde znatelná větší orientace na TV a alternativní, např. i webový, obsah). Zásadní (především pro menší filmové státy, mezi které se ČR řadí) je však nově definovaný minimální uznatelný podíl na celkovém rozpočtu filmu – místo dřívějších 10% je nově nastaveno pouze 5% (u vícestranných koprodukcí, tedy tří a více států). U dvoustranných koprodukcí je nově minimální podíl na rozpočtu snížen na 10%.

Tato změna je pro nezávislé nejen české producenty pravděpodobně nejzajímavější. Dříve totiž bylo náročnější vstoupit jako minoritní koproducent do vysokorozpočtového filmu. Vzhledem k tomu, že částky udělované na minoritní koprodukce ze strany Státního fondu kinematografie (dále SFK) pouze výjimečně přesáhnou čtyři milionů korun, bylo s takto omezenými zdroji velmi nejisté a riskantní do koprodukce vysokorozpočtových filmů vstupovat. Pro připomenutí uvádím, že zde přemýšlíme výhradně o artových filmech, které jsou z větší části financovány veřejnými prostředky.

Snížení procentuální minority tedy na jedné straně zaručuje flexibilitu. Co ale tento trend přinese na poli mezinárodních koprodukcí, je otázkou. Kromě flexibility a jiných pozitivních aspektů může také vytvářet „falešné“ finanční koprodukce.

## 1.2. Kreativní a finanční aspekt koprodukce

Právě v této souvislosti považuji za důležité zamyslet se nad dvěma aspekty, které vznik koprodukce provázejí. Tyto dva aspekty je od sebe mnohdy složité oddělit a vzájemně se mohou ovlivňovat, např. získání herce mezinárodního věhlasu může zvýšit náklady filmu. V rámci této práce je pro mě zajímavé se zamyslet nad tím, který ze dvou aspektů přichází jako první.

Z toho, jak výše uvedené definici koprodukce z Malého labyrintu filmu rozumím, by měl být průvodní motivací k mezinárodní spolupráci spíše kreativní aspekt projektu.

Pro vysvětlení uvedu několik příkladů. Jedním může být to, že se děj filmu odehrává v několika zemích (tedy pokud to vychází z původního námětu filmu, a lokace nejsou uměle přidávány právě za účelem koprodukce). Dalším důvodem může být to, že děj filmu vyžaduje mezinárodní herecké obsazení. V neposlední řadě pak může být příčinou koprodukce taková situace, kdy je složení štábu již z principu mezinárodní. Příkladem může být spolupráce českého producenta Jiřího Konečného se slovinským režisérem Olmem Omerzu – Omerzu studoval na české FAMU, je tedy logické, že v Česku i po absolvování školy zůstal a tvoří, ale díky svému původu je koprodukce mezi ČR a Slovinskem přirozená.

Z praktického hlediska pak financování u koprodukce probíhá tak, že filmový projekt má nárok nejen na veřejné financování své majoritní země výroby, ale i na prostředky z dalšího zahraničního fondu (nejčastěji v rámci výzev na tzv. minoritní koprodukce). Mimo to pak může po splnění dalších kritérií dosáhnout i na nadnárodní evropské fondy typu Eurimages.

Jak si ukážeme později, počet mezinárodních koprodukcí v Evropě roste. Znamená to snad, že roste i počet filmů, které mají kreativní potřebu spolupráce s dalšími zeměmi? Tento stav není možné vystopovat. Neexistuje totiž způsob, jak u jednotlivých filmů ověřit příčiny mezinárodní kooperace, například jestli spolupráce s polským kameramanem byla podmínkou režiséra od počátku vývoje filmu, nebo zda byl polský kameraman přizván k projektu až na základě producentského rozhodnutí – tedy za účelem splnění jedné z podmínek koprodukce, např. mezinárodního složení štábu.

V úvaze nad tím, že finanční aspekty nad kreativními převažují, mi může ale pomoci fakt, že se v rámci odborné veřejnosti objevují termíny jako finanční koprodukce (tedy koprodukce pouze za účelem financování) nebo dokonce hanlivé označení, slangový pojem „euro-pudding“ (v překladu evropský pudink). O tomto fenoménu píše Mary Harrod v jedné z kapitol knihy *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*:<sup>13</sup>

„(...) jedná o poměrně známý fenomén, počet koprodukcí mezi různými evropskými zeměmi se od devadesátých let značně zvýšil, částečně v důsledku celoevropských finančních iniciativ a částečně také v rámci globalizace filmové produkce. Zatímco nadnárodní kino je stále více schvalovaným kritickým pojmem, který označuje uvolnění "staromódních" národních hranic, některé evropské koprodukce jsou negativně označovány jako "evropské pudinky". Neexistuje sice žádná systematická studie o tom, co to evropský pudink znamená, přesto je to ale klíčový pojem v současné evropské kinematografii.“<sup>14</sup>

Jednu z možných definic tohoto pojmu nabízí kniha dále: „Aby bylo možné definovat evropský pudink, a pochopit, jak se ke koprodukcím vztahuje, je důležité rozlišovat mezi finančními a tvůrčími aspekty těchto filmů. Pro Dimitrise Eleftheriotise je evropský pudink „pojem používaný k popsání koprodukce, která je motivována spíše potřebami financování než touhou producentů spolupracovat.“<sup>15</sup>

Tento fenomén, svým způsobem projev globalizace, zde uvádím pro celkové pochopení stavu současné evropské kinematografie a trendů, které souvisí právě s koprodukčními vztahy. Mohlo by se totiž zdát, že artové či autorské debuty, na které se v práci soustředím, budou v koprodukcích vznikat spíše z důvodu kreativních.

Nemusí to tak však být. Bulharská producentka Rossitsa Valkanova na příkladech tří různých debutů, které produkovala, ukazuje, čím byla v těchto případech koprodukce motivována:

„V případě filmu *Shelter* (česky *Úkryt*, debut Dragomira Sholeva z roku 2010) jsme koprodukcí ani nehledali, protože jsme okamžitě dostali doma (na bulharském filmovém fondu, pozn.autorky) velmi výraznou – na debutový film – podporu, a to stačilo. (...) Ani jeden ze tří debutů, které

<sup>13</sup> Kniha vyšla pouze v anglickém originále, volný překlad názvu knihy by mohl být „Evropskost Evropské kinematografie: identita, význam, globalizace“.

<sup>14</sup> Mary Harrod, Mariana Liz, Alissa Timoshkina: *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*; London/Ney York, I.B.Tauris, 2015, s.73 – překlad citace Kristýna M.Kvěťová

<sup>15</sup> Mary Harrod, Mariana Liz, Alissa Timoshkina: *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*; London/Ney York, I.B.Tauris, 2015, s.74 – překlad citace Kristýna M.Kvěťová

jsem produkovala neměl žádný důvod ke koprodukcí z hlediska příběhu. Žádný. (...) Film Letter to America se odehrává v jedné vesnici, a postavy filmu jsou pouze lidé z této vesnice. V tomto případě jsme ani nemohli mít herce z jiné země, stejně tak v případě Godless. Takže svým způsobem tam ke koprodukcí nebyl žádný jiný důvod než finanční. Musím ale říci, že už na základě té první zkušenosti s Letter to America stále věřím v to, že koprodukce není jen od toho, aby přinesla peníze. To je samozřejmě velmi důležité, ale ta spolupráce přináší především jiný úhel pohledu, nové know-how. Obzvláště pro nás, kteří jsme přicházeli ze starého systému, kdy neexistoval vývoj filmu a filmový průmysl tak, jako ho známe dnes.“<sup>16</sup>

Na základě těchto poznatků je zřejmé, že koprodukce za cílem vyššího finančního rozpočtu se může týkat i artových debutových filmů. Za klíčovou však považuji část citátu o tom, že přínos či obohacující vliv koprodukce není čistě v otázce peněz, ale v nových znalostech a také v novém úhlu pohledu (nejen) na daný projekt. Právě tak je totiž možné vnímat „touhu producentů spolupracovat“.

Než se zaměřím na debuty, je pro mě zajímavé se podívat na celková data týkající se evropských koprodukcí.

### 1.3. Statistiky o evropských koprodukcí

Data, ze kterých můžeme vycházet nejlépe, shromažďuje European Audiovisual Observatory (dále Observatoř).<sup>17</sup> Tato Observatoř, založená v roce 1992 Radou Evropy a sídlící ve Štrasburku, je zásadní institucí pro sběr informací a statistik o evropských filmech. Ve svých analýzách pracuje se dvěma teritorií, tzv. EU28 (členské státy EU, dnes již 27 bez Spojeného království) a EUR36 (rozšířené o tyto státy: konkrétně Bosna a Hercegovina, Finsko, Island, Makedonie, Norsko, Švýcarsko, Turecko, Velká Británie, Rusko).

---

<sup>16</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.5

<sup>17</sup> [https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/2018-press-releases/-/asset\\_publisher/qCvKtWM6Klji/content/eu-gross-box-office-topped-eur-7-billion-in-2017-for-third-year-running?inheritRedirect=false&redirect=https%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Fen%2Fweb%2Fobservatoire%2F2018-press-releases%3Fp\\_id%3D101\\_INSTANCE\\_qCvKtWM6Klji%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3DNormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-4%26p\\_p\\_col\\_count%3D1](https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/2018-press-releases/-/asset_publisher/qCvKtWM6Klji/content/eu-gross-box-office-topped-eur-7-billion-in-2017-for-third-year-running?inheritRedirect=false&redirect=https%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Fen%2Fweb%2Fobservatoire%2F2018-press-releases%3Fp_id%3D101_INSTANCE_qCvKtWM6Klji%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3DNormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-4%26p_p_col_count%3D1)

Jako první uvádím přehled celkového počtu vyprodukovaných audiovizuálních děl.

Tabulka č.1 Počet filmů vyprodukovaných v zemích EU28 a EU36 v období 2012 až 2016.<sup>18</sup>

Year	2012	2013	2014	2015	2016
EU28	1 586	1 644	1 615	1 658	1 745
EUR36	1 873	1 996	1 994	2 090	2 167

Tato statistika však připouští jisté chyby, např. možnost dvojitého započítání některých filmů, konkrétně těch realizovaných v koprodukcích. Je totiž možné, že snímek byl započítán jako majorita za více zemí výroby. Stejně tak připouští další možné odchylky, protože data z některých států nejsou zcela přesná a státy mají odlišné metodologie (více detailů je možné najít v příloze č.1). I tak je ale z těchto čísel zřejmé, že počet evropských filmů roste.

Další tabulka už se týká pouze teritoria EUR36, a odděluje počty hraných a dokumentárních filmů.

Tabulka č.2 Počet hraných a dokumentárních filmů v teritoriu EUR36 v období 2012-2016.

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016
EUR36	Total fiction films	1 342	1 284	1 329	1 360	1 411	1 456
	Total feature documentaries	550	583	638	625	662	664
	Total feature films	1 892	1 867	1 967	1 985	2 073	2 120

Z dostupných dat pro toto teritorium jsem tedy vybrala některá relevantní data, a vytvořila následující tři tabulky.<sup>19</sup> Důležitou informací je, že statistika k roku 2016 ještě není zcela kompletní, neboť neobsahuje data ze všech států teritoria EUR36 (data z jednotlivých národních filmových center, která data sbírají, ještě nebyla dodána). Je proto možné, že čísla pro tento rok by byla po dopočítání všech států ještě vyšší.

<sup>18</sup> European Audiovisual Observatory, Yearbook Online 2017 – celý dokument jako příloha č.1

<sup>19</sup> Tyto tři tabulky jsem vytvořila z dat poskytnutých EAO. Celková tabulka, ze které jsem tato data čerpala, je přílohou č.1 této práce.

První tabulka nám ukazuje celkový počet filmů (dokumentárních i hraných) realizovaných v koprodukcích.

Tabulka č.3 Počet všech filmů (dokumentárních i hraných) v mezinárodních koprodukcích.

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016
AT	Total feature films - maj. co-prod.	9	13	9	10	3	4
BA	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	3	1	1	n/a
BE	Total feature films - maj. co-prod.	13	17	23	20	19	25
BG	Total feature films - maj. co-prod.	2	2	6	4	2	7
CH	Total feature films - maj. co-prod.	19	27	21	19	15	23
CY	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	0	1	n/a	n/a
CZ	Total feature films - maj. co-prod.	6	5	9	12	13	23
DE	Total feature films - maj. co-prod.	40	47	51	37	42	61
DK	Total feature films - maj. co-prod.	3	18	14	12	17	15
EE	Total feature films - maj. co-prod.	6	1	4	2	4	2
ES	Total feature films - maj. co-prod.	48	41	48	83	68	27
FI	Total feature films - maj. co-prod.	5	4	8	3	6	5
FR	Total feature films - maj. co-prod.	55	59	55	51	76	62
GB	Total feature films - maj. co-prod.	24	25	29	17	16	8
GR	Total feature films - maj. co-prod.	11	9	14	0	0	n/a
HR	Total feature films - maj. co-prod.	2	4	2	5	4	4
HU	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	3	1	2	4
IE	Total feature films - maj. co-prod.	12	11	12	7	15	n/a
IS	Total feature films - maj. co-prod.	3	n.c.	n.c.	n.c.	3	5
IT	Total feature films - maj. co-prod.	n.c.	21	18	14	22	26
LT	Total feature films - maj. co-prod.	0	1	1	4	2	4
LU	Total feature films - maj. co-prod.	3	1	2	3	n/a	n/a
LV	Total feature films - maj. co-prod.	1	4	1	6	6	2
ME	Total feature films - maj. co-prod.	5	1	0	2	0	1
MK	Total feature films - maj. co-prod.	1	3	2	1	5	n/a
MT	Total feature films - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a
NL	Total feature films - maj. co-prod.	14	20	19	26	22	14
NO	Total feature films - maj. co-prod.	7	7	9	12	12	14
PL	Total feature films - maj. co-prod.	4	5	3	5	6	3
PT	Total feature films - maj. co-prod.	9	6	3	3	14	10
RO	Total feature films - maj. co-prod.	4	11	8	6	10	9
RU	Total feature films - maj. co-prod.	14	6	13	14	18	16
SE	Total feature films - maj. co-prod.	13	8	4	7	16	12
SI	Total feature films - maj. co-prod.	4	2	2	1	1	4
SK	Total feature films - maj. co-prod.	4	3	8	6	7	9
TR	Total feature films - maj. co-prod.	7	5	8	10	6	9
TOTAL		354	390	412	405	453	408

I přes některá chybějící data z roku 2016 je zde jasně vidět vzrůstající počet mezinárodních koprodukcí (od roku 2011 do roku 2015 přibylo téměř 100 filmů realizovaných v koprodukcích, tedy za toto období vidíme nárůst téměř o 28%).

V další tabulce jsem vybrala již pouze počty hraných filmů, které vznikly jako národní produkce - tedy s jedinou zemí výroby. Tato bilance se mi pak bude hodit pro jejich porovnání s mezinárodními koprodukcemi.

Tabulka č.4 Počet hraných filmů vyprodukovaných čistě jako národní produkce.

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016
AT	Fiction - 100% national	14	9	16	10	15	13
BA	Fiction - 100% national	0	0	2	4	1	n/a
BE	Fiction - 100% national	5	1	7	12	14	16
BG	Fiction - 100% national	6	5	0	2	10	18
CH	Fiction - 100% national	14	16	15	20	20	17
CY	Fiction - 100% national	0	0	0	1	n/a	n/a
CZ	Fiction - 100% national	21	23	19	21	20	24
DE	Fiction - 100% national	63	86	79	84	76	82
DK	Fiction - 100% national	16	12	13	14	14	15
EE	Fiction - 100% national	4	5	4	3	1	7
ES	Fiction - 100% national	55	60	76	26	69	98
FI	Fiction - 100% national	15	20	14	18	14	16
FR	Fiction - 100% national	124	116	122	124	126	125
GB	Fiction - 100% national	217	210	194	177	136	107
GR	Fiction - 100% national	17	12	12	13	21	n/a
HR	Fiction - 100% national	8	9	14	7	5	6
HU	Fiction - 100% national	38	26	27	11	13	15
IE	Fiction - 100% national	4	4	4	6	4	n/a
IS	Fiction - 100% national	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	3	1
IT	Fiction - 100% national	132	109	114	150	126	142
LT	Fiction - 100% national	2	3	7	8	6	8
LU	Fiction - 100% national	0	2	0	0	n/a	n/a
LV	Fiction - 100% national	4	2	2	1	1	2
ME	Fiction - 100% national	0	2	0	1	4	3
MK	Fiction - 100% national	9	0	0	1	0	n/a
MT	Fiction - 100% national	0	0	2	2	n/a	n/a
NL	Fiction - 100% national	28	26	19	22	24	19
NO	Fiction - 100% national	22	16	13	18	9	3
PL	Fiction - 100% national	24	28	19	30	28	39
PT	Fiction - 100% national	9	3	2	2	6	5
RO	Fiction - 100% national	9	19	22	27	27	27
RU	Fiction - 100% national	94	82	81	97	109	108
SE	Fiction - 100% national	16	27	34	26	21	16
SI	Fiction - 100% national	2	2	9	5	9	4
SK	Fiction - 100% national	2	7	3	4	5	2
TR	Fiction - 100% national	65	51	75	95	127	129
TOTAL	Fiction - 100% national	1039	993	1020	1042	1064	1067

Z této tabulky také vidíme to, že počet čistě národních produkcí se v průběhu let nijak dramaticky nezvyšuje.

Poslední tabulka je pro účel této práce nejzajímavější, týká se totiž hraných filmů, které byly realizovány v koprodukcích.

Tabulka č.5 Počet hraných filmů vyprodukovaných v mezinárodních koprodukcích (uvedené za majoritní země výroby).

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016
AT	Fiction - maj. co-prod.	6	6	5	6	1	3
BA	Fiction - maj. co-prod.	2	1	3	1	1	n/a
BE	Fiction - maj. co-prod.	12	14	15	20	16	21
BG	Fiction - maj. co-prod.	2	1	4	1	2	6
CH	Fiction - maj. co-prod.	11	8	12	12	7	10
CY	Fiction - maj. co-prod.	2	1	0	1	n/a	n/a
CZ	Fiction - maj. co-prod.	4	5	8	8	7	17
DE	Fiction - maj. co-prod.	29	32	38	22	24	41
DK	Fiction - maj. co-prod.	3	6	9	7	9	8
EE	Fiction - maj. co-prod.	3	0	3	1	3	2
ES	Fiction - maj. co-prod.	42	33	37	68	58	23
FI	Fiction - maj. co-prod.	5	4	5	1	5	3
FR	Fiction - maj. co-prod.	53	55	50	44	66	55
GB	Fiction - maj. co-prod.	15	14	17	10	12	7
GR	Fiction - maj. co-prod.	10	7	3	0	0	n/a
HR	Fiction - maj. co-prod.	2	4	2	4	4	4
HU	Fiction - maj. co-prod.	2	0	2	1	2	3
IE	Fiction - maj. co-prod.	9	9	9	6	7	n/a
IS	Fiction - maj. co-prod.	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	2	4
IT	Fiction - maj. co-prod.	14	19	14	14	22	23
LT	Fiction - maj. co-prod.	0	1	1	3	2	2
LU	Fiction - maj. co-prod.	3	1	1	3	n/a	n/a
LV	Fiction - maj. co-prod.	0	4	1	5	2	2
ME	Fiction - maj. co-prod.	5	1	0	2	0	1
MK	Fiction - maj. co-prod.	1	3	2	1	5	n/a
MT	Fiction - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a
NL	Fiction - maj. co-prod.	11	17	18	21	19	10
NO	Fiction - maj. co-prod.	7	7	7	11	9	12
PL	Fiction - maj. co-prod.	3	4	3	4	4	1
PT	Fiction - maj. co-prod.	5	4	1	1	9	8
RO	Fiction - maj. co-prod.	2	9	7	3	8	7
RU	Fiction - maj. co-prod.	14	6	13	14	15	15
SE	Fiction - maj. co-prod.	7	3	1	4	7	6
SI	Fiction - maj. co-prod.	4	2	1	1	1	4
SK	Fiction - maj. co-prod.	3	1	4	3	5	4
TR	Fiction - maj. co-prod.	7	4	8	10	6	9
TOTAL	Fiction - maj. co-prod.	298	286	304	313	340	311

Z této tabulky je tedy jasně vidět nárůst počtu koprodukčních hraných filmů. V roce 2011 jich bylo 298 a v roce 2015 již 340 (rok 2016 pravděpodobně bude po dopočtení všech dat na podobné, ne-li vyšší, úrovni). O to dramatičtější nárůst je vidět v případě České republiky – filmy v koprodukcii vznikly v roce 2011 pouze čtyři, zatímco v roce 2016 to již bylo 17 snímků. Zde je tedy nárůst za toto časové období o 325%. Více se na tento fenomén podíváme v samostatné kapitole financování filmů v ČR.

## 2. Postavení debutů na evropském filmovém trhu

Jak jsem již naznačila v úvodu této práce, je potřeba si hned zpočátku uvědomit, že každý filmový projekt je jiný a tudíž i potřeby každého filmového projektu jsou velmi odlišné. A tento fakt platí v kategorii debutů dvojnásobně, neboť často vznikají ve velmi odlišných podmínkách. A ačkoliv se v této práci pohybují především v kategorii artových či autorských filmů i v nich mohou být podmínky různé.

Postavení debutů v rámci trhu se navíc radikálně proměnilo. Zmiňuje to i producent Vojtěch Frič, který kromě několika úspěšných komerčních filmů produkoval také festivalově velmi úspěšný debut Já, Olga Hepnarová, který vznikl ve čtyřstranné mezinárodní koprodukcí: „Dřív platilo, že kdo neudělal debut do třiceti, tak se o to neměl ani pokoušet. Do těch třiceti mohl točit jinak, nebyl ovlivněný, neměl zodpovědnost za rodinu, mohl experimentovat, být svobodnější, důraznější, dělat chyby. Ale zároveň víc rozvinout nějaký talent, protože si to opravdu mohl dělat, jak chce. To už dneska není.“<sup>20</sup>

Tomáš Weinreb, režisér a scénárista filmu Já, Olga Hepnarová (spolu s ním psal a režíroval film Petr Kazda) dodává: „Debut byl dřív výchozí bod. Dneska už to je jednoduše normální film, už se to bere jinak. Možná se to teď u nás mění, protože hodně lidí dělá debuty ještě v rámci FAMU – tam se to bere trochu jinak. Ale jinde jsou už debuty naprosto hotové filmy, dost často to jsou i nejlepší filmy těch lidí. Třeba v Polsku není vnímán debut jako levný film, je to plnohodnotná věc. Dřív to byl výkop, dnes už to tak není.“<sup>21</sup> Postavení debutu z hlediska filmového trhu se tedy proměňuje.

Co se týče vnímání debutu jako samostatného žánru, Rossitsa Valkanova mi situaci vysvětluje následovně: „Z producerského hlediska si nemyslím, že na tom tolik záleží – každý debut, na kterém jsem pracovala, byl odlišný. (...) A někdy je práce na druhém, třetím nebo čtvrtém filmu dokonce složitější než na tom prvním. Opravdu záleží na povaze projektu.“<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.12

<sup>21</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.12

<sup>22</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 3

Z toho tedy usuzuji, že není možné zcela jednoznačně debut jako jednotící žánr uchopit. Na základě rozhovorů s producenty se mi však podařilo vysledovat určitá kritéria, podle kterých můžeme debuty rozlišovat. Prvním kritériem je postavení režiséra, druhým kritériem je země původu, kde debut vzniká a dalším je zkušenost producenta. Samostatným kritériem je pak samozřejmě i žánr a s tím související rozpočet debutu – tento aspekt je však naprosto totožný s ostatními filmy, které nevznikají jako režijní debuty, proto ho ve výčtu nebudu zohledňovat.

## 2.1. Postavení režiséra debutu

To, že debut není možné vnímat bezvýhradně jako jednotící „žánr“ potvrzuje i Studie vývoje českého hraného kinematografického díla (dále Studie). Tu si nechal v roce 2015 vypracovat SFK. Vstupní předpoklad byl, že „za jednu z klíčových příčin neuspokojivé kvality a konkurenceschopnosti českých filmů lze považovat nedostatečné standardy ve fázi vývoje scénáře a projektu.“<sup>23</sup> Tato Studie navazovala na podobné zahraniční studie, které vznikly také na zakázku veřejných institucí v Dánsku, Velké Británii nebo Austrálii. Věnuje se obecněji stavu filmového vývoje, v některých kapitolách se však i konkrétně zabývá i debutovými filmy: „Debuty lze rozlišit do 3 skupin: debutující amatéři, mladí absolventi středních a vyšších odborných filmových škol (tj. ne-FAMU) a „celebritní film“. Pojmem celebritní rozumíme snímky, které nenatočili profesionální filmaři, ale tvůrci, kteří svou slávu (symbolický kapitál, jenž k jejich projektu přitáhl producenty a financéry) získali v jiném oboru – a na sklonku či na vrcholu této jiné kariéry, někdy i ve zralém věku, se rozhodli splnit si sen a natočit film, aniž by v této nové profesi trvale zakotvili (srov. Odcházení (rež. Václav Havel, 2011) nebo Díra u Hanušovic (rež. Miroslav Krob, 2014)).“<sup>24</sup>

<sup>23</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf), s.5, [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>24</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf), s.32, [cit.dne 22.7. 2018].

Toto dělení by bylo možné ještě dále rozšiřovat, částečně jsem však tato kritéria převzala i ve vlastním přehledu českých debutových filmů za posledních deset let.<sup>25</sup>

Rossitsa Valkanova svou zkušenost s rozdílným postavením debutujícího režiséra popisuje takto: „Ralitza (Petrova, režisérka filmu *Godless*, pozn.autorky) nebyla úplně mladá, takže udělala svým způsobem pozdní debut. Další debut, který teď připravuji, je s velmi úspěšným kameramanem, který chce udělat svůj režijní debut.“<sup>26</sup>

## 2.2. Země původu debutu

Region, ve kterém debutový film vzniká, hraje velkou roli. Souvisí to mimo jiné s tím, jak se k debutům staví instituce, které debuty spolufinancují a podporují. Více se různým přístupům na podporu debutů budu věnovat v samostatné kapitole financování. Zde však jen stručně zmíním základní odlišnosti.

Bosenská producentka Jasmina Sijerčić, která však působí ve Francii, komentuje tamější systém následovně: „Debuty jsou většinou filmy s menším rozpočtem, a tudíž není potřeba koprodukce. Často je však Francie minoritním koproducentem debutů zahraničních.“<sup>27</sup> Ve Francii, kde je možné dostatečně zafinancovat debut z veřejných prostředků, není nutné hledat další zdroje financování v zahraničí. Není zde tedy tak velká potřeba realizovat debuty v koprodukcích. Druhá část citace pak poukazuje právě na fakt, že země mimo Francii vyhledávají francouzské producenty jako minoritní koproducenty debutových filmů – menší státy totiž mají větší problém najít dostatečné vícezdrojové financování pro debuty „doma“, a obrací se proto na další partnery.

To potvrzuje na konkrétním příkladu i český producent Vojtěch Frič: „Měl jsem debutový film, sci-fi (projekt *Overview*, pozn.autorky), na který jsem financování z fondu (SFK, pozn.autorky) dostal. Ale žádal jsem šest milionů a dostal jsem jeden a půl. V Polsku jsme byli docela daleko (v rámci koprodukčních jednání,

---

<sup>25</sup> Samostatná příloha č.2.

<sup>26</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 3

<sup>27</sup> Písemný rozhovor s Jasminou Sijerčić, producentkou z firmy Bocalupo Films sídlící ve Francii, ze dne 10.7.2018

pozn.autorky), ale Poláci nám řekli, že máme málo českých peněz.“ (...) Je to velká odvaha a energie pro producenta do toho vůbec jít. Dělal jsem dva režijní debuty, Olgu a Krásno (režiséra a herce Ondřeje Sokola, pozn.autorky). A v obou případech tam byl naprosto jasný svébytný směr, kterým to má jít a přesto od některých institucí totální pochybnosti. Osobně si myslím, i když vím, že dělat film je drahá záležitost, že je nesmysl dělat kategorii debuty do 35 let a dávat na ně malé peníze. (...) Vznikají z toho pak nedotaženosti a stojí to spoustu času a práce. Ačkoliv to vydupání ze země (ve smyslu objevení talentu, pozn.autorky) má své výhody. <sup>28</sup>

Konkrétně se na situaci na SFK v souvislosti s debuty podívám v samostatné kapitole o financování v ČR.

### **2.3. Zkušenost producenta debutu**

Role producenta je pro audiovizuální dílo klíčová, proto i jeho zkušenosti hrají při realizaci filmu velkou roli. A to obzvlášť v případě náročnějšího procesu vzniku filmu, kterou mezinárodní koprodukce nepochybně je.

Z tohoto hlediska je tedy možné rozdělit debuty do dvou kategorií. Ty, které vznikají současně jako producentský debut (nejčastěji v případě absolventů filmových škol, kteří se na škole seznámili a pracují na svém prvním, poškočním, filmu společně) a ty, které produkuje se začínajícím režisérem již zkušený producent. Se zkušeností producenta pak také souvisí jeho odvaha či motivace realizovat debutový film v koprodukci.

Rossitsa Valkanova popisuje realitu koprodukčních vztahů takto: „Co se týká produkce z pohledu harmonogramu, plánu, financování nebo procent, tak samozřejmě – pokud nejste v koprodukci, tak jste svobodnější. Jste svým vlastním pánem, rozhodujete si o všem sám – na rozdíl od toho, pokud koprodukuje s dvěma, třemi nebo čtyřmi dalšími lidmi. Koordinace, sdílení informací – o to všechno se pak v koprodukci musíte starat, což samozřejmě dělá váš život trochu komplikovanější. Na druhou stranu je to však otázka porozumění mezi partnery, a toho, že každá loď má jen jednoho kapitána, jinak

---

<sup>28</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.13

se potopí. Není možné mít dobré partnerství, pokud jsou na pořadu dne neustále konflikty.“<sup>29</sup>

U mezinárodních koprodukcí je proces financování náročnější a zdlouhavější. Je nutné nastavit si producentskou strategii, dodržet celou řadu podmínek a mj. nastavit i harmonogram financování tak, aby seděl s jednotlivými výzvami různých zahraničních nebo panevropských fondů. Tento proces pak má také celou řadu dalších praktických nároků, se kterými se producent čistě národního filmu nemusí zabývat.

Pokud považujeme debut za riskantnější projekt (tedy proto, že se není možné opřít o předchozí celovečerní tvorbu režiséra a tedy odhadnout tak lépe jeho potenciální úspěch), je možné usuzovat, že ne vždy je producent ochoten strávit stejně dlouhý a náročný (a ve výsledku také nejistý) proces mezinárodního financování v případě debutového filmu.

Naprosto zásadní je také vliv a přínos koproducenta. V ideálním koprodukčním vztahu jsou si koproducenti navzájem partnery. Podobně o spolupráci s koproducentem mluví i Vojtěch Frič – ačkoliv ne v případě debutu, ale při navazující spolupráci na druhém filmu. Tím mj. ukazuje, jak se může právě spolupráce na prvním a druhém filmu lišit: „Ten, kdo na to (debut Já, Olga Hepnarová, pozn.autorky) zareaguje, tak už je jasné, že nebude ten další film chtít tlačit jinam. I když bude jako minorita, tak víme, že nebudeme mít jinou představu, a on si to nějakým způsobem obhájí v tom svém teritoriu. Protože i ten koproducent pak musí jít třeba do německé televize a bude to tam obhajovat, musí ten film tedy nějakým způsobem cítit.“<sup>30</sup> V obecné rovině tedy zmiňuje podobnou vizi, kterou musí producent se svým koproducentem sdílet, aby bylo možné film úspěšně zafinancovat i realizovat.

Situace pak může být v mnoha ohledech jednodušší pro zkušeného producenta, který je již v mezinárodních koprodukcích zběhlý a má již potřebné znalosti a zkušenosti. Může také navázat na spolupráci s konkrétními koproducenty, se kterými si již vybudoval vztah a důvěru při práci na

---

<sup>29</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.4

<sup>30</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.14

předchozích filmech. Může pak být tedy snazší je „přesvědčit“ ke spolupráci nad debutovým filmem, která může být riskantnější, mj. proto, že v minoritních výzvách evropských fondů na podporu kinematografie samostatné sekce pro minoritní debuty neexistují a debuty tam tak musí soutěžit s ostatními minoritními filmy zkušenějších tvůrců.

V případě mezinárodních spoluprací totiž funguje jakási nepsaná reciprocita: pokud je nějaký český snímek kofinancovaný z dalšího zahraničního zdroje, je časté, že se pak český producent bude podílet minoritně i na snímku svého zahraničního kolegy. Jiří Konečný, jeden z nejúspěšnějších současných producentů na poli minoritních i majoritních koprodukcí v rozhovoru o filmu *Out* režiséra György Kristófa (jedná se o maďarského režiséra a absolventa FAMU, jeho debut *Out* vznikl v slovensko-maďarsko-české koprodukci) říká: „Po dlouhé době je tedy v hlavním soutěžním programu festivalu v Cannes film s výraznou účastí českých tvůrců, která by nebyla možná bez podpory Státního fondu kinematografie. Díky jeho koncepčnímu přístupu k financování minoritních koprodukcí zaznamenala Česká republika v poslední době řadu významných mezinárodních úspěchů a dostala se takřkajíc do první ligy.“<sup>31</sup>

Jeho slova potvrzuje i ředitelka SFK Helena Bezděk Fraňková: „Ukazuje se, že zájem o minoritní koprodukce s ČR soustavně roste a navíc se vrací producenti, kteří už spolu dříve úspěšně koprodukovali. Jako například právě Jiří Konečný s projekty rumunského režiséra Radua Judeho. Systematická podpora minoritních koprodukcí tak pomáhá českým filmařům podílet se na mezinárodních projektech, které se následně objevují na těch nejvýznamnějších festivalech jako je Cannes.“<sup>32</sup>

Tuto reciprocitu pak potvrzuje i Rossitsa Valkanova, když mluví o své holandské koproducentce Petře Goedings: „Od té doby jsem s ní dělala čtyři filmy, je to tedy velmi dlouhodobý vztah – ona koprodukovala tři mé bulharské filmy a já jeden její holandský film.“<sup>33</sup>

Pro zkušené producenty je tak v případě debutů, které chtějí realizovat v koprodukci, možné navázat na předchozí koprodukční zázemí, které si již

---

<sup>31</sup> <http://www.filmcenter.cz/cs/novinky/1267-czech-film-center-a-ceske-filmy-v-cannes-2017> [cit.dne 23.7. 2018].

<sup>32</sup> <http://www.filmcenter.cz/cs/novinky/1267-czech-film-center-a-ceske-filmy-v-cannes-2017> [cit.dne 23.7. 2018].

<sup>33</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 5

vytvořili. Na to, zda je i u producentských prvotin běžné, že vznikají v koprodukcích, se podívám blíže v kapitole o českých debutech.

Předchozí tři kapitoly tedy ukazují, že není zcela možné označit režijní debut za samostatný žánr a řadit všechny debuty do jedné kategorie. Svým názorem to potvrzuje i dánská producentka Julie W.Hansen, která jako svůj první film produkovala výše zmiňovaný debutový snímek *Winter Brothers* (více se mu budu věnovat jako case study v kapitole evropských debutů). Položila jsem ji otázku, zda jí přijde toto dělení správné: „Myslím si, že film je film. Nezáleží na tom, jestli to je debut nebo ne. Buď je dobrý nebo není dobrý. Tohle dělení se mi nelíbí – kdybychom byli v Locarnu v soutěži debutů, nikdy bychom nemohli vyhrát ty ceny, které jsme vyhráli (film získal čtyři různá ocenění, pozn.autorky).“<sup>34</sup> Tento pohled se však týká především oddělování debutů v rámci festivalových sekcí. Rossitsa Valkanova k tomu přikládá jiný úhel pohledu:

„Myslím si, že v rámci financování musí mít debuty speciální pozornost. Je však pravda, že si tím dělením stát nebo ta instituce (filmový fond, pozn.autorky) myje ruce. Když pak uděláte první film, klidně i úspěšný debut, jste přerazen do té druhé kategorie se všemi ostatními. A tam už ti zkušenější režiséři, co za sebou mají tři, čtyři nebo pět filmů, dostanou více bodů než ten, co udělal jen ten jeden. Je to svým způsobem směšné, tohle porovnávání podle zkušeností.“<sup>35</sup>

Tím však pouze potvrzuje slova Julia W.Hansen, že by měl být film vnímán z hlediska kvality a ne podle zkušeností režiséra. Představit si podle scénáře film bez předchozího (referenčního) filmu, však bývá mnohdy komplikované. To zmiňuje i Vojtěch Frič: „Mám teď zkušenost s jedním filmem, je to sice druhý film, ale ten první neměl ještě ani premiéru. A když jsem poprvé řešil ten scénář, tak jsem ten první film ještě neviděl. A z toho scénáře jsem byl trochu zmatený a že bych z něho skákal metr, dva vysoko, to rozhodně ne, spíš naopak. (...) Po několika debatách s tou autorkou a poté, co jsem viděl v nějaké hrubé verzi

---

<sup>34</sup> Telefonický rozhovor s Julii W.Hansen dne 10.května 2018.

Záznam nebyl pořízen, citace jsou z odposlechu a následně zpětně autorizovány producentkou Julii W.Hansen.

<sup>35</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 14

ten její debut, jsem začal ten scénář číst úplně jinak. (...) A tohle prokouknout, to je první věc, ta odvaha a energie toho producenta, do toho vůbec jít.“<sup>36</sup>

Frič tak shrnuje jeden ze zásadních důvodů, proč pro debuty vznikají speciální sekce: ačkoliv je to větší risk, právě určité výsostné postavení debutů z hlediska různých institucí umožňuje producentům tento risk kompenzovat.

A ačkoliv tedy někteří dělení na debuty a ostatní nepovažují za správné či přesné, toto dělení existuje a je velmi časté či dokonce běžné. Pokud vezmeme vznik filmu chronologicky, tedy od vývoje po distribuci, pro debuty existují samostatné vývojové workshopy, samostatné žádosti na fondech a v neposlední řadě i samostatné sekce na festivalech. Debuty tedy mají specifické postavení – někdy to může být polehčující okolnost, protože nemusí soutěžit na fondech a festivalech se zavedenými tvůrci (tak jako tomu je v případě druhých a třetích filmů) nebo také proto, že pro ně je vytvořeno spoustu aktivit a příležitostí. Na druhou stranu je zde z hlediska očekávání vyvíjen určitý tlak a na debuty jsou tak kladeny větší nároky.

---

<sup>36</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.13

### 3. Specifika mezinárodních koprodukcí u debutových filmů

Abych mohla posoudit, jak si debuty v koprodukcích stojí ve srovnání s filmy ostatních filmařů, bylo by zapotřebí pracovat s podobnými daty pro debutové filmy jako v první kapitole. Bohužel však žádná taková data specificky pro debutové filmy neexistují – sběrem těchto dat se v rámci Observatoře nikdo nezabývá a proto mi taková data nemohli poskytnout. Tato data jsem se snažila dohledat alespoň pro český trh – především skrze Czech Film Center (dále CFC), tedy organizaci spadající nově pod Státní fond kinematografie, která se zabývá nejen prezentací českého filmu v zahraničí, ale také sběrem dat. Ani tato organizace však data týkající se specificky debutů nemá (v rámci svých katalogů tuto kategorii rozlišuje až od roku 2014). Rozhodla jsem se proto, že tuto analýzu vypracuji sama pro účely této práce (tedy pouze pro české debuty) a budu se jí věnovat v samostatné podkapitole.

Nejdříve se však podívám na to, pokud a jak se liší koprodukce u debutů a ostatních filmů.

Z dosavadních poznatků o mezinárodních koprodukcích je možné vyčíst celou řadu výhod, mezi jinými vyšší rozpočet nebo spolupráci více partnerů.

Zajímalo mě však, zda je možné vysledovat nějaký negativní vliv koprodukcí, a to konkrétně pro debutové režiséry. Jestli se například objevuje nějaký tlak z hlediska koprodukce na režiséry nebo zda musí čelit nějakým specifickým podmínkám, které mohou mít nepříznivý vliv na výsledek filmu.

Rossitsa Valkanova mi situaci vysvětlila následovně: „Já věřím v to, že režisér je hlavní postavou i z hlediska produkce, co se týče rozhodování a jeho zodpovědnosti za projekt. Což neznamená, že se nedohadujeme nebo že spolu ve všem souhlasíme nebo nemáme běžné denní problémy. Svým způsobem ale nevěřím v teorii, že je dobré držet režiséra stranou těchto otázek, protože to nevytváří dobré výsledky. Takže z hlediska pravidel: ano, je jich v případě koprodukcí více, ale věřím v to, že pokud pracujete s lidmi, se kterými si rozumíte a máte podobný vkus, tak můžete dosáhnout normální atmosféry a normálního pracovního procesu, který se nijak neliší ve smyslu toho, že by byl

režisér debutu pod větším tlakem z hlediska koprodukce, než kdyby se o koprodukcí nejednalo.“<sup>37</sup>

Zajímavým aspektem jsou právě pravidla, která s sebou koprodukce přináší. Větší část z nich se týká spíše producenta, například nastavení rozpočtu a finančního plánu (mohu zmínit třeba podmínky regionálních francouzských nebo německých fondů, které požadují, aby v daném regionu utratil producent 150% získaných peněz).

Část z nich se dotýká právě i kreativních aspektů, jako je třeba nutnost mezinárodního sestavení štábu. V případě některých zemí je například nutné dodržovat podíl zastoupení štábu přesně podle procentuálních podílů na finančním plánu, např. ve Švýcarsku. V praxi to znamená, že pokud zajišťuje švýcarský producent 40 % rozpočtu, musí být i 40 % štábu ze Švýcarska. Pokud to je, či není omezení pro režiséra, komentuje Rossitsa takto: „Myslím, že v dnešní době je každý zvyklý na smíšené složení štábu. V případě filmu *Letter to America* jsme měli třeba maďarského fotografa na natáčení, který nerozuměl ani slovo anglicky, ani slovo bulharsky. A stejně si myslím, že to jsou nejkrásnější fotky z natáčení jakéhokoliv filmu, který jsem kdy dělala. (...) Myslím, že jsou situace nebo filmy nebo režiséři, u kterých je to složitější, ale pokud by to bylo již moc komplikované, tak v takovém případě bych do mezinárodní koprodukce nešla.“<sup>38</sup>

Z obecného hlediska je tedy důležité si uvědomit, že koprodukce mohou přinést celou řadu výhod, ale nastolují i pravidla a podmínky, které je nutné dodržovat. Část z nich tak může ovlivnit i kreativní proces výroby filmu, který se dotkne i režiséra. Klíčový je však fakt, který Rossitsa zmiňuje a tím je právě zvážení možných komplikací předem a vyhodnocení situace – pak nemůže nastat, že by koprodukce komplikovala již tak složitý proces vzniku prvního filmu.

Na to, jak se s nimi vypořádávají čeští producenti v případě debutových filmů, se podívám v další kapitole.

---

<sup>37</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.3 a 4

<sup>38</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.5

### 3.1. České debuty a koprodukce

Tato kapitola má za cíl podívat se na statistiky o debutech v ČR. Financování a distribuci českých debutů se budu věnovat v samostatných kapitolách.

Abych mohla situaci debutů v českém prostředí zhodnotit, je potřeba se seznámit s počty vyprodukovaných debutů a zjistit, kolik z nich vzniklo v koprodukcích. Aby byla analýza přínosná, soustředím se na posledních deset let, tedy na období v letech 2008 až 2018.

Z dostupných dat (převážně katalogy Czech Film Center, katalogy MFF Karlovy Vary, webové stránky SFK a ČSFD) bylo tedy možné zjistit, že za posledních deset let vzniklo v České republice celkem 92 hraných debutových celovečerních filmů.<sup>39 40</sup>

Tabulka č. 6 Přehled českých debutů za roky 2008 až 2018.

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018 (do 07/2018)	CELKEM
počet debutů	6	10	3	9	7	2	12	13	18	8	4	92
počet debutů v kopr.	0	2	0	0	3	0	0	3	2	1	2	13

55 debutů (tedy 59%) z nich vzniklo za posledních pět let, tedy od roku 2014 do současnosti. Rok 2018 je však započítáván pouze do července, není tedy zcela kompletní. Z tabulky je však zřejmé, že počet debutových filmů v ČR postupně roste a v posledních letech se také více objevují debuty v koprodukci.

V uvedeném přehledu jsou však zahrnuty i snímky, které nespádají do kategorie, která mě v práci primárně zajímá, tedy artový či autorský film.

Je však zajímavé se podívat i na složení režisérů těchto filmů (právě postavení režiséra je jedním z kritérií, které jsem uvedla výše v této práci).

<sup>39</sup> Tuto statistiku jsem vypracovala samostatně. Je proto možné, že mnou vytvořený průzkum není zcela kompletní, neboť ne všechny debuty byly uvedeny v kinech. Tabulka všech těchto debutů za toto období je přílohou této práce č.2.

<sup>40</sup> <https://www.filmovaakademie.cz/cz/2013/statut> - celovečerní stopáž se podle statutu počítá od 60minut, [cit.dne 23.7. 2018].

Z těchto 90 debutů tedy 25 filmů režírovali absolventi FAMU, 8 z nich vzniklo jako absolventský film přímo na FAMU, 10 z nich režírovali absolventi jiných českých nebo zahraničních filmových škol. 25 z nich realizovali již zaběhlí filmoví či divadelní profesionálové (podobná kategorie jako tzv. celebritní film) a 24 z těchto filmů natočili režiséři bez filmového vzdělání. Bude mě zajímat, pokud postavení režiséra nějak ovlivnilo právě výskyt koprodukcí nebo i následně distribuci filmu. Z posledního čísla tedy vyčteme, že se kinematografie otvírá i pro širší veřejnost a není již výhradně určená absolventům filmových škol (počet debutů absolventů FAMU je stejný jako počet těchto režisérů bez předchozího filmového vzdělání).

Co se týče koprodukcí, které nás za účelem této práce zajímají nejvíce, bilance filmů je následující: 79 debutů vzniklo pouze v české produkci, tedy pouze 13 z nich (14%) vzniklo v koprodukcí.

Ze souhrnné tabulky (která je přílohou č.2 této práce) vyčteme, že osm z těchto debutů vzniklo ve dvoustranné koprodukcí. Čtyři z nich v koprodukcí československé: DONT STOP (R. Řeřicha, 2012), Špína (T.Nvotová, 2017), Domestik (A.Sedlák, 2018), Chvilky (B.Parkanová, 2018) a čtyři v jiné dvoustranné koprodukcí: Příliš mladá noc (O.Omerzu, ČR, Slovensko, 2012), Schmitke (Š. Altrichter, ČR, Německo, 2014), Menandros&Thais (A.Šilar a O.Cikán, ČR, Rakousko 2015) a Cesta do Říma (T.Mielnik, ČR a Polsko, 2015).

Další čtyři filmy pak vznikly ve třístranné koprodukcí Lištičky (M.Fornay, ČR, Slovensko, Irsko, 2009), Tři sezony v pekle (T.Mašín, ČR, SK, DE, 2009), , Modrý tygr (P.Oukropec, ČR, SK, DE, 2012), Rudý kapitán (M.Kollár, ČR, Slovensko a Polsko, 2016). Výjimku tvoří čtyřstranná koprodukce u snímku Já, Olga Hepnarová (T.Weinreb, P.Kazda, ČR, Polsko, Francie, Slovensko, 2016). Nejčastěji se objevuje koprodukce se Slovenskem, na druhém místě pak s Německem (ve třech případech) a na třetím s Polskem (ve dvou případech). V případě vliv postavení režiséra na koprodukcí: v sedmi případech byl debut v koprodukcí vyroben v případě toho, že byl režisér absolvent nebo student na FAMU. Ve dvou případech se to týkalo absolventů jiné filmové školy a taktéž ve dvou případech jiného uměleckého profesionála. Pouze jeden debut v koprodukcí vznikl v případě režisérů bez filmového vzdělání.

Pokud postavení režiséra a vliv koprodukce ovlivňuje distribuci filmu se podíváme v samostatné kapitole o distribuci.

Ačkoliv podobnou statistiku není možné vytvořit pro celé evropské prostředí, vybrala jsem si dva konkrétní filmové debuty, které vznikly v koprodukci.

### **3.2. Koprodukční evropské debuty**

Situace a podmínky pro debuty se v různých evropských zemích velmi liší. Pro tuto práci jsou však zajímavé především příklady těch zemí nebo teritorií, kde jsou svým způsobem napřed a mají tedy pro debuty vytvořené specifické podmínky. Tato kapitola proto zmiňuje dvě konkrétní case studies z těchto teritorií.

#### **3.2.1. Winter Brothers**

Ukázkovým příkladem přístupu k mladým talentům může být např. Skandinávie, konkrétně Dánsko. Zde jsem si jako case study zvolila film *Winter Brothers* producentky Julie W.Hansen. Pro ni byl totiž tento film zároveň producerským debutem, a vznikl v koprodukci s Islandem.

Proces tvorby tohoto filmu shrnuje následujícím způsobem: „To, jak dělám filmy je velmi jednoduché. S režisérem *Winter Brothers* jsem se seznámila jak jinak než na škole (National Film School in Denmark, pozn.autorky). Jeho absolventským filmem byl krátký film *Seven Boats* (Sedm lodí z roku 2014, pozn.autorky). Již ten jsme dělali společně a to v koprodukci s Islandem, protože Hlynur Pálmason (režisér film, pozn.autorky) je původem z Islandu. Ten krátký film jsme na žádných koprodukčních marketech ani jinde neprezentovali, ale měl úspěch, byl vybrán na Toronto Film Festival.“<sup>41</sup>

Ačkoliv kapitole financování debutů v Evropě budu věnovat samostatnou kapitolu, v případě této case study proces financování zmíním již zde. Julie popisuje fungování financování jejich filmu (a debutů v Dánsku obecně) takto:

---

<sup>41</sup> Telefonický rozhovor s Julii W.Hansen dne 10.května 2018.  
Záznam nebyl pořízen, citace jsou z odposlechu a následně zpětně autorizovány producentkou Julii W.Hansen.

„V Dánsku máme podobně jako v jiných zemích tzv. talent scheme (schéma financování určené pro nové talenty, pozn.autorky). Původně byl zaměřen jen na krátké filmy – fond se nejdříve rozhodl, že bude podporovat spoustu krátkých nízkorozpočtových snímků. Bohužel se ale ukázalo, že se to příliš nelíbilo politikům – krátké filmy totiž nejsou tolik vidět, a efekt tohoto fondu byl zpochybňován, protože o těch krátkých filmech se nikde nepsalo ani nemluvalo. Dle mého názoru je sice pravda, že na krátké filmy nikdo moc nekouká, ale zároveň je to pro režiséry i producenty skvělá možnost, jak vstoupit do filmového průmyslu, a pro štáb je to ideální příležitost se naučit spolupracovat před prací na debutovém celovečerním filmu. Postupně tedy fond (Danish Film Institute) přešel na tzv. New Danish Screen<sup>42</sup>. Tedy systém, který podporuje nízkorozpočtové filmy a celovečerní debuty. Mají jasně nastavenou politiku – dají na film 80% celkového rozpočtu, nesmí to být méně – to znamená, že nesmíte nikde jinde shánět více než těch zbývajících 20% rozpočtu. V praxi to znamená, že se filmař nedostává do žádného konfliktu zájmu, nemusí shánět velké peníze z dalších zdrojů, nemusí omezovat svojí vizi kvůli dalším partnerům – třeba kvůli koproducentům nebo televizním stanicím. Dokonce je v podmínkách fondu zakázáno mít před dokončením filmu distributora, aby výslednou podobu filmu neovlivňoval. To mi přijde skvělé. V našem případě bylo 80% rozpočtu 560.000 EUR (14.000.000 CZK pozn.autorky), zbývajících 20% jsme dofinancovali na Islandu (ze zdrojů Icelandic Film Center, pozn.autorky).“

Zajímala mě také situace ohledně distribuce filmu a zda jim k tomu pomohli nějaké prezentace projektu na filmových platformách: „V roce 2013 jsme film prezentovali na Copenhagen's Nordic Talent a vyhráli jsme tam Special Mention Award (Zvláštní cena poroty, pozn.autorky). Když byl film hotový, ozvala jsem se Toronto Film Festivalu, protože tam byl předtím uveden režisérův krátký film. Tam jsme také potom měli severoamerickou premiéru. Také jsem ve fázi hrubého střihu kontaktovala New Europe Film Sales. Ačkoliv jsem s nimi předtím nepracovala, věděla jsem, že se zabývají debutovými filmy. Ti ale film vzali ještě předtím, než jsme se dozvěděli, že bude světová premiéra v Locarnu. Po premiéře jsme ho také prezentovali na Haugesund's New Nordic Films Market. Film se pak prodal do několika teritorií, kromě Finska a na Island pak také do Řecka, Francie, Polska, Maďarska a také do Ameriky.“<sup>43</sup>

Julie je tak příklad debutující producentky, které se podařilo film vyrobit v koprodukcii. Navázala tak již na existující spolupráci s Islandem, odkud režisér

---

<sup>42</sup> Více o DFI v kapitole financování debutů v Evropě 3.2. (s.63)

<sup>43</sup> Telefonický rozhovor s Julii W.Hansen dne 10.května 2018.

Záznam nebyl pořízen, citace jsou z odposlechu a následně zpětně autorizovány producentkou Julii W.Hansen.

pochází a v jejíž koprodukcí vznikl i jeho krátký film, který produkovala také. V jejich případě se neúčastnil žádných koprodukčních trhů ani vývojových workshopů, účastnili se jen národní platformy Copenhagen's Nordic Talent. Film se jim podařilo zafinancovat díky skvěle fungujícímu systému veřejného financování v Dánsku, tzv. New Danish Screen.

### 3.2.2. Godless

Jako zástupce východní Evropy jsem si vybrala jako příklad snímek Godless, o kterém jsem již zmínila celou řadu detailů v předchozích kapitolách.

Protože to pro Rossitsu Valkanovou nebyl na rozdíl od Julie W.Hansen první film, zajímalo mě, jak se jako již etablovaná producentka ke snímku dostala:

„Na projekt jsem narazila v roce 2012, když jsem byla v radě našeho filmového fondu. Četla jsem treatment, projekt byl předložen jiným producentem. Ten treatment se mi hrozně moc líbil a podpořila jsem ho, ale bohužel ostatní v Radě ne. A asi o měsíc později se mi Ralitz (Petrova, scénáristka a režisérka filmu, pozn.autorky), kterou jsem do té doby neznala, protože studovala ve Velké Británii, sama ozvala. (...) Hledala nového producenta, ale vůbec netušila, že jsem o tom projektu už slyšela, doporučil jí ke mně někdo ze zahraničí.“<sup>44</sup>

K tomu, proč Rossitsa v tomto případě debutu volila koprodukcí, se vyjádřila takto:

„Hned v brzké fázi vývoje jsme tedy věděli, že nemáme dostatek peněz. Také proto, že Ralitz studovala ve Velké Británii, měla zahraniční kontakty, a také měla již v té době dobrý track record – její krátké filmy měly úspěch na Berlinale nebo v Cannes, a bylo tedy normální, že budeme hledat koproducenty. Ale pravdou je, že nás kontaktovali dříve, než my je. Ta situace byla taková, že se sama přihlásila na fórum, které se jmenuje Le Groupe Ouest – to jsou lidé, kteří dnes dělají Less is More<sup>45</sup>. (...) V té době jsem tam byla v komisi, a jim se ten projekt velmi líbil, takže mi zavolali a okamžitě jsme se sešli. Plánovala jsem hledat partnery v zahraničí tak jako tak, kvůli vyššímu rozpočtu, točili jsme na 35mm film, což je v dnešní době svým způsobem luxus.“<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 1

<sup>45</sup> Le Groupe Ouest is a partner of the TorinoFilmLab, co-founder of the Cross Channel Film Lab and created LIM | Less is More, the European development programme for limited budget feature films. In 2014, Le Groupe Ouest created the first French endowment fund dedicated to supporting independent cinema: the Breizh Film Fund. - <http://www.legroupeouest.com/en/le-groupe-ouest/> [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>46</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 5

Právě zmínka o workshopu mě zaujala. Zajímalo mě proto, jakými workshopy si s projektem prošli a jaký byl jejich největší efekt.

„Ralitza se pak taky účastnila Script&Pitch v Torinu<sup>47</sup>, kam se také přihlásila sama. Pro tenhle program není nutné mít producenta, až pro ten další, který také pořádají. Ten se jmenuje Framework, a tam už dokonce soutěžíte o nějaké finance. Tam už je nutné mít u projektu producenta a zaměřuje se to spíše na proces vývoje projektu jako takového, tedy jak z pohledu scénáře, tak i finančního a toho, jak projekt prezentovat. A celý tenhle program byl pro nás právě skvělý. Byli jsme totiž na workshopu ve Frankfurtu, a toho se účastnil i jeden sound designer. Byl to Dán, velmi velmi prominentní a slavný zvukový mistr, Peter Albrechtsen. A když jsme se tam s ním potkali, řekl nám, že chce být součástí toho filmu. Že četl scénář, a že byl fascinovaný tím, že ještě nikdy nečetl scénář, který by tak důmyslně přemýšlel nad zvukem již ve fázi psaní. Byl hodně nadšený a řekl mi, že na tom filmu chce pracovat.“<sup>48</sup>

Rossitsa pak popisuje bodový systém, jednu z podmínek koprodukcí:

„Ale v té době jsme měli francouzského koproducenta a abychom dodrželi bodový systém, museli jsme mít francouzského zvukaře. Ten bodový systém je pro mě mimochodem jeden z nejhorších věcí na principu koprodukcí. Ale museli jsme to dodržet, abychom mohli žádat o financování, takže jsem mu musela říci, že nemáme peníze, protože je zvuk ve francouzské části rozpočtu, a ten je vyhrazený pro francouzské sound designery.“<sup>49</sup>

A pak už Rossitsa popisuje velmi unikátní způsob, jakým našli dalšího koproducenta.

„On řekl, že mu to nevadí, že bude klidně pracovat zadarmo a ať mu dáme vědět. No a pak se stalo, že jsme ve Francii nedostali podporu, byla to velmi náročná situace, protože už jsme začínali natáčet. A když jsme film dotočili a udělali první střih, tak jsem se ozvala Peterovi a řekla jsem mu, že teď je jeho příležitost, protože jsme nedostali peníze ve Francii, ale že bychom možná mohli nějaké najít v Dánsku. No a Dánsko je jedna z těch zemí, kde můžete žádat na minoritní koprodukcii i poté, co je film natočený. No a co se nestalo, Peter sám dokonce našel našeho koproducenta. Takže to dopadlo tak, že ten mistr zvuku, kterého jsme předtím potkali na Torino Film Labu nám našel dánského koproducenta! A ten zažádal na fond a získali jsme podporu. Mimochodem, přiložil tam k té žádosti i motivační dopis napsaný zvukařem – myslím, že to bylo velice ojedinělé, a byl to jeden z těch případů, kdy to i komise respektovala. A díky tomu jsme ten film dokončili. A z toho plyne, že nikdy nevíte, jestli takového skvělého chlapíka potkáte na jednom ze všech těch workshopů. Člověk by od toho neměl očekávat zázraky, ale jsou tam pro tebe, a můžeš si vybrat, jaké spojení tam navážeš.“<sup>50</sup>

<sup>47</sup> <http://www.torinofilmlab.it/programmes/62-scriptlab-original-2017>

<sup>48</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 7

<sup>49</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 7

<sup>50</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 8

Právě protože trend a fungování různých film industry aktivit je v současné kinematografii natolik výrazný, bude se jich týkat samostatná kapitola.

#### **4. Film Industry – workshopy, markety a další platformy pro filmové profesionály**

Úvodem této kapitoly je zásadní oddělit dva možné výklady pojmu film industry. Obecně toto slovní spojení znamená filmový průmysl jako takový. V přeneseném významu jsou tím ale také označovány aktivity určené pro filmové profesionály. A to je význam, který mě v rámci této kapitoly zajímá.

Tyto aktivity se dělí do dvou hlavních kategorií, kterým budu věnovat i samostatné podkapitoly: workshopy (tedy aktivity zaměřené kreativní vývoj) a koprodukční trhy a fóra (tedy aktivity zaměřené na financování).

Kromě přehledu takovýchto aktivit bych v rámci této kapitoly dále také ráda zkoumala, pokud a jaký je jejich vliv na realizaci a úspěšnost filmů.

Obecně se dá říci, že veškeré tyto aktivity svým způsobem suplují dřívější zázemí velkých studií. Pro nezávislou kinematografii tak zajišťují příliv odborníků, kterými běžné menší filmové produkce samy nedisponují.

V českém prostředí to podobným způsobem hodnotí i výše zmiňovaná Studie SFK, kde je současný producentův systém popsán takto: „Vývoj a výrobu filmů řídí nezávislé produkční firmy. Pole, které tvoří, je extrémně fragmentarizované a podkapitalizované: v českém filmovém průmyslu neexistují ekonomicky silné produkční společnosti typu malého evropského studia, které by vyvíjely a vyráběly diferencované portfolio projektů a zaměstnávaly personál zabývající se systematickým vývojem.“<sup>51</sup>

V právě chybějící přítomnost „personálu zabývajícího se systematickým vývojem“ (který byl v minulosti součástí větší českých i evropských studií) by měla svým způsobem suplovat účast na profesionálních vývojových

---

<sup>51</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf), s.10 [cit.dne 22.7. 2018].

workshopech. Odborníky, kteří takové workshopy vedou, pak označujeme jako script consultants nebo script doctors.

V případě koprodukčních trhů tyto platformy zajišťují propojení mezinárodních producentů, ale i dalších profesionálů pohybujících se ve filmovém světě.

Než se podíváme na konkrétní platformy a jejich cíle, ráda bych pozadí tohoto celosvětového trendu krátce uvedla. Tento fenomén započal v Evropě již před více než třiceti lety vznikem nejrůznějších mezinárodních asociací, které měly za cíl propojit různé skupiny filmových profesionálů.

Jedním z prvních takových byl i program EAVE, který byl založen již v roce 1988. Ten je určen konkrétně pro producenty „a jeho cílem je poskytnout příležitosti k odbornému vzdělávání a přivést producenty z různých oblastí světa dohromady, s cílem usnadnit koprodukční vztahy. Věříme, že podpora nezávislých hlasů, tvůrčí fantazie a kulturně řízených společností v globálním mediálním průmyslu je naléhavou nutností v 21. století. Cílem naší práce je přispět k vytvoření silných obchodních kontaktů mezi producenty a podpořit výměnu znalostí a dovedností, které posílí nezávislou tvorbu na celém světě.“

Různá odvětví a zájmové skupiny filmového průmyslu si postupem času vytvořili nejrůznější asociace a následně pro ně vytvořili i vzdělávací programy. Tyto programy pak poskytují vzdělání filmovým profesionálům, ale mají za cíl je vzájemně propojovat.

Abych se mohla v nabídce workshopů, „labů“ či filmových trhů zorientovat, je dobré si určit klíč k jejich dělení. Mnoho organizací totiž nabízí celou řadu programů, od scénáristických workshopů po pitching (veřejná prezentace před filmovými profesionály). Některé nabízí pouze výukové workshopy, a některé mohou poskytovat i formu finanční podpory – většinou skrze ocenění pro nejlepší projekt. Některé workshopy mají za cíl propojit nejen kreativní profese (jako např. scénáristy s dramaturgy), ale i další filmové profesionály, kteří hledají obsah. Může se jednat o sales agenty, distributory, selektory filmových festivalů nebo zástupce televizních stanic (ty označujeme jako commissioning editors, v překladu pověřený redaktor).

Na takových workshopech pak probíhají prezentace (pro ty se používá označení pitching) vybraných projektů, ale i jednotlivých společností, které pak následně s filmovým obsahem pracují.

V případě některých iniciativ probíhá nejen školení pro tvůrce obsahu, ale i pro ty, kteří obsah hledají nebo s ním pracují, tedy profesionály z řad sales agentů, distributorů, ale i filmových novinářů nebo zástupci televizních stanic. Mají tak za cíl vzdělávat i tuto část filmových odborníků.

Kritérií dělení aktivit filmového průmyslu může být celá řada – velmi rychle se proměňují a objevují se další. Zároveň se také jednotlivá kritéria prolínají. Pokusím se zde určit alespoň některá:

**1) podle primární nabídky aktivity:**

1. workshop (výukový program)
  - 1.1. s projektem – pro rozvoj projektu
  - 1.2. bez projektu – pro osobní rozvoj
2. market (trh)
  - 2.1. koprodukční market – za účelem hledání financování a partnerů (např. Berlinale Co-Production Market, CineMart, CineLink)
  - 2.2. film market – za účelem nabízení již hotového filmu (např. Marché du Film v Cannes)

**2) podle zaměření na mezinárodní či regionální trh:**

1. mezinárodní (např. CineMart, Berlinale Co-Production Market)
2. regionální (např. CineLink, Crossroads Co-Production Market)

**3) podle fáze projektu:**

1. vývoj projektu
  - 1.1. script development lab/workshop, ve fázi scénáře (Torino Film Lab, Midpoint)
  - 1.2. project development lab/workshop, ve pozdější fázi vývoje projektu (Feature Lab na Torino Film Lab)
2. financování projektu
  - 2.1. pitching (East European Forum&Pitch)
  - 2.2. co-production market/fórum(např. Berlinale Co-Production Forum, CineMart, Connecting Cottbus)
  - 2.3. gap-financing (v poslední fázi financování) (např. Venice Gap-Financing Market)
3. dokončování projektu
  - 3.1. střihová fáze (např. Rough-Cut Lab, DOK.Incubator)
  - 3.2. distribuční a marketingová fáze (např. TFL Audience Design Consultancy & Fund)

#### **4) podle žánru:**

1. pro televizní tvorbu (např. Midpoint TV Launch, Series Lab na Torino Film Lab)
2. pro krátké filmy (např. European Short Pitch, Clermont-Ferrand Short Film Market and Pitch)
3. pro celovečerní filmy
  - 3.1. pro hrané filmy (např. ScriptLab na Torino Film Lab, Midpoint, MFI)
  - 3.2. specifické: pro nízkorozpočtové filmy (např. Bienalle College Cinema, LIM – Less is More)
  - 3.3. pro žánrové filmy (např. European Genre Forum, CineKid)
  - 3.4. pro debutové filmy (např. European Genre Forum, Feature Lab v rámci Torino Film Labu)
  - 3.5. pro dokumentární filmy (např. Ex Oriente, DOK.Incubator)
  - 3.6. pro animované filmy (např. Visegrad Animation Forum, Cartoon Media)

#### **5) podle cílové skupiny**

(pozn.: zde již nerozdělují výše uvedené podkategorie jako je žánr či fáze vývoje projektu)

1. pro scénáristy a režiséry (např. Torino Film Lab, Ex Oriente, IDFAcademy)
2. pro producenty (např. EAVE, Producer's on the Move, Eurodoc, Emergin Producers)
3. pro TV vysílatele (broadcasters & commissioning editors) (např. European TV Drama Series Lab)
4. pro sales agenty a distributory (např. aktivity Erich Pommer Institut, Inside Pictures)
5. pro filmové novináře (např. Talent Press, které spadá pod Berlinale Talents)
6. new media – pro tvůrce a poskytovatele nového obsahu

#### **6) podle délky trvání akce:**

1. jednorázová akce (pitching, market)
2. více týdenní intenzivní workshop s možnými následujícími konzultacemi (follow-up)

Mnoho z těchto programů se koná pod záštitou větších eventů nebo dokonce přímo filmových festivalů. Např. během Berlinale probíhá celá řada aktivit, které jsou přímo či nepřímo zaštiťovány samotným festivalem (oficiální je třeba Berlinale Co-Production Market), v rámci IFF Rotterdam probíhá podobný typ marketu s názvem CineMart. Regionálním příkladem je třeba i Visegrad Film Forum, na kterém paralelně probíhají různé aktivity (networking, pitching nebo master classes) nebo filmový trh CineLink v rámci IFF Sarajevo, který se zaměřuje na země (jiho)východní Evropy.

Velká část menších či regionálních festivalů pak tyto aktivity pořádá i proto, aby přitáhla zájem odborné veřejnosti – na festival tak pozvou nejen mentory, kteří dané workshopy vedou, ale také filmaře, jejichž projekty se těchto aktivit účastní.

Počet filmových profesionálů, kteří se daného festivalu účastní se tím zvětšuje – neúčastní se ho jen ti, kteří mají již hotový film v soutěži nebo v programu festivalu, ale i ti, kteří tam přijedou se svým filmem ve vývoji a prezentují ho tam.

Jak je z výše uvedeného rozdělení znát, film industry aktivit je velké množství a rok od roku jich přibývá. Ne všechny se však mohou pochlubit stejnou kvalitou. Jedním měřítkem kvality může být výčet dobrých a úspěšných filmů, které danou platformou prošly (tzv. succes stories). Druhým měřítkem může být to, že jsou finančně podpořeny významnou nadnárodní evropskou organizací či fondem. Část rozpočtu těchto platforem je samozřejmě složena z účastnických poplatků (fee) jednotlivých projektů, které za účast v takovýchto platformách platí. V mnoha případech jsou ale financovány i ze státních či evropských veřejných zdrojů (tedy stejně jako filmy mohou žádat o dotace na státní fondy či mezinárodní fondy).

Jedním z takových evropských fondů, který se podporou workshopů zabývá, je i Creative Europe - Media. Obecně se tento program zabývá „finanční podporou vývoje, distribuce a propagace filmů EU a audiovizuálních průmyslů.“<sup>52</sup> Dohromady má 16 dílčích podprogramů. Kromě podpory vývoje samotných filmů (více o něm v kapitole 5.3.1) se samostatně zabývá právě i podporou filmového vzdělávání neboli tréninku („Creative Europe - MEDIA - Training“). Právě těm se budu věnovat v následující podkapitole.

---

<sup>52</sup> [https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media_en) [cit.dne 22.7. 2018].

#### 4.1. Workshopy – kreativní vývoj

Zmiňovaný podprogram Creative Europe - Media je pro mapování situace v rámci film industry zajímavý. Definici toho, co takový trénink (či workshop) znamená, si proto můžeme půjčit přímo z legislativního ukotvení tohoto fondu. Jedná se o „vzdělávací zařízení podporující získávání dovedností a kompetencí pro audiovizuálními profesionály.“<sup>53</sup>

Co je cílem takových aktivit a jaké aktivity mohou o podporu žádat se dočteme dále ve směrnicih této výzvy: „Cílem Podpory vzdělávání je usnadnit získávání a zdokonalování dovedností a kompetencí audiovizuálních odborníků a získávání kontaktů. Důraz je kladen na využívání digitálních technologií k zajištění přizpůsobení se nejnovějšímu vývoji trhu, testování nových způsobů vyprávění příběhů ve všech formátech a pro všechny platformy, testování nových přístupů k rozvoji publika včetně oslovení mladého publika, testování nových obchodních modelů a zvýšení kapacity přístupu financování.“<sup>54</sup>

Očekávaným výsledkem takových aktivit je snaha „zlepšit schopnost audiovizuálního odvětví fungovat na nadnárodní a mezinárodní úrovni včetně sdílení znalostí, schopností vytvářet si nové kontakty, rozvíjet talenty, marketing, propagaci a inovaci; zlepšit konkurenceschopnost audiovizuálního odvětví na evropských a mezinárodních trzích a mít strukturální účinek na evropskou společnost, včetně testování nových obchodních modelů a zvýšení kapacity přístupu k financování, jakož i prostřednictvím propojení s finančními nástroji; zlepšit pohyb audiovizuálních evropských děl na mezinárodních trzích, včetně rozvoje publika a nových distribučních modelů, zejména s cílem oslovit nové a mladé publikum; zlepšit schopnost audiovizuálního sektoru integrovat digitální a nové technologie a to i v oblasti animace.“<sup>55</sup>

Jinými slovy je kladen důraz na propojování nejen evropské, ale i celosvětové sítě (network), producentů a dalších filmových profesionálů.

---

<sup>53</sup> [https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media/training\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media/training_en) [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>54</sup> [https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en\\_guidelines\\_training\\_09-2018.pdf](https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en_guidelines_training_09-2018.pdf), s.3

<sup>55</sup> [https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en\\_guidelines\\_training\\_09-2018.pdf](https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en_guidelines_training_09-2018.pdf), s.4

Tyto platformy pak v mnohých případech svým způsobem doplňují (či dokonce nahrazují) klasické filmové vzdělání.

Ačkoliv v omezeném počtu, i na tuzemské audiovizuální scéně je příklon k organizovanější film industry znát. Z českých programů je programem Creative Europe – Media podporován v rámci hrané tvorby pouze workshop Midpoint a následně čistě dokumentární platformy Ex Oriente Film Workshop (zabývající se vývojem dokumentárních filmů) a DOK.Incubator (který se zaměřuje na dokumentární filmy ve fázi střihu).

Pro lepší orientaci na tuzemské scéně bych proto jen stručně zmínila dva důležité milníky. V roce 2010 vznikl výše zmiňovaný program Midpoint, v současnosti tuzemský největší workshop se zaměřením na mezinárodní projekty. „MIDPOINT byl založen na FAMU v Praze v roce 2010 s cílem posílit kreativní spolupráci mezi scénáristou, režisérem a producentem v procesu vývoje. Během let své existence se MIDPOINT rozrostl na platformu, která poskytuje několik typů workshopů určených k pokrytí oblasti jak filmové, tak televizní dramaturgie a systematicky pomáhá filmařům během celého procesu vývoje.“<sup>56</sup>

Druhým milníkem byla výše zmiňovaná Studie SFK (respektive reakce na výsledky této Studie). Ta se totiž dobrala při zkoumání „naší“ kategorie A2 k následujícímu závěru:

„Mezinárodní podpůrné programy Eurimages a MEDIA producenti A2 příliš nevyužívají, pokládají je za vhodnější pro větší, mainstreamověji zaměřené projekty. Výjimkou je velmi zkušený producent A2, který úspěšně žádal o slate funding v programu MEDIA (slate funding je způsob financování několik projektu zároveň, pozn. autorky). Stejně tak téměř nevyužívají ani mezinárodní scenáristické či producentské workshopy a nevěří v jejich užitečnost (projekty, které se změní na základě workshopů, jsou podle nich průměrné). Konkurenční prostředí pitching fór pokládají za nedůstojné, zvláště pro etablované domácí autory bez silného mezinárodního renomé, kteří se na nich musejí konfrontovat se začátečníky. Nejmladší generace tento postoj mění, ale zatím spíše z pragmatických důvodů: jako rozšíření obzorů a jako pomůcka PR při shánění dalšího financování, ale nikoli jako cestu ke konkrétnímu zlepšení scénářů. Bez grantové podpory by se drahých workshopů neúčastnili.“<sup>57</sup>

<sup>56</sup> <https://www.midpoint-center.eu/about> [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>57</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf), s.163, [cit.dne 22.7. 2018].

A právě i v reakci na výsledky této studie vznikl Dramaturgický inkubátor, „vzdělávací projekt pro filmové dramaturgy a podpůrný program pro vývoj scénářů v jednom. Vznikl jako iniciativa Státního fondu kinematografie s cílem pomoci nastartovat změnu vývojové praxe a řešit problém chybějících kvalifikovaných dramaturgů v českém filmu. Vybraní dramaturgové se zde učí od těch nejlepších mezinárodních expertů, kteří zároveň konzultují scénáře podpořených projektů.“<sup>58</sup>

Je zajímavé se zamyslet nad skutečností, do jaké míry je dobré, aby byly podobné (jakkoliv smysluplné) aktivity organizovány přímo veřejnou institucí, která zároveň poskytuje projektům financování. A to i přesto, že zásadně vylučuje „protekcí“ filmů, které inkubátorem projdou: „Rada podporuje projekty vždy především podle kvality scénáře a připravenosti projektu. Samotný fakt účasti v Inkubátoru automaticky neznamena podporu na výrobu – jednak mohou mimo Inkubátor vzniknout další kvalitně připravené projekty, jednak mohou být projekty z Inkubátoru naopak posuzovány přísnějším pohledem.“<sup>59</sup>

Zajímavé také je, že inkubátor ve svých materiálech vyvrací i již zmiňovanou obavu o „průměrnost“ či nivelizaci scénářů, které podobnými workshopy projdou. V textech, které náplň inkubátoru popisují je položena i tato otázka „Není Inkubátor jen dalším z workshopů, které unifikují produkci a vytvářejí „eurofilmy“?“<sup>60</sup> Odpověď zní takto:

“Inkubátor je program orientovaný čistě na domácí prostředí. Jeho absolvování může pomoci pouze samotnému scénáři a tvůrcům – neplyne z něj žádná propagační výhoda, která může usnadnit např. přijetí na festival či financování, jako je tomu v případě renomovaných mezinárodních workshopů. Účast v Inkubátoru by tak ze strany tvůrců neměla být motivována ničím jiným než snahou získat ke svému projektu kvalifikovanou zpětnou vazbu. Dalším specifikem je více času a prostoru věnovaného každému projektu. Primární jsou individuální konzultace, ve skupinách jsou pak vždy jen dva projekty. Lektori se tak mohou každému projektu věnovat důkladněji, více mluvit s autory a přistupovat k nim individuálně. Hlavním cílem Inkubátoru je pak vyškolení dramaturgů, což žádný mezinárodní workshop v takové míře, délce a systematickosti nenabízí.“<sup>61</sup>

<sup>58</sup> <http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/o-inkubatoru/> [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>59</sup> Tamtéž [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>60</sup> <http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/mozna-rizika/> [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>61</sup> <http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/mozna-rizika/> [cit.dne 22.7. 2018].

#### **4.1.1. Propojení workshopů, trhů a festivalů aneb workshop jako klíč k úspěchu**

Ve dvou výše uvedených citacích se mimo jiné odráží ještě jeden aspekt účasti na workshopech obecně – a to je možné propojení účasti na workshopu s následným financováním nebo dokonce přijetím filmu na festivaly. Tento aspekt se týká film industry aktivit obecně, jak workshopů, tak i následných trhů.

Producent Vojtěch Frič je k jejich existenci právě z tohoto hlediska poněkud skeptický:

„Takhle to dneska funguje. Je to napojené i na fondy. Já to na jednu stranu chápu, oni to myslí všichni dobře. Když máte Berlinale Co-Pro Market, a k tomu byste měli ještě Torino (Torino Film Lab, tedy workshop pro vývoj scénářů, pozn.autorky), tak pak bude asi jednodušší shánět peníze. Ale to je přece jako vyrábět jídlo v laboratořích. Pak přemýšlím, jestli je to filmový školství tak nefunkční, že nemá výstupy, a proto pak všichni musí ještě chodit do scenáristických laboratoří při festivalech. Všechny tyhle aktivity vnímám jako nabalenou věc, aby mohlo být v tom „industry“ více lidí. To, že bez toho se potom nedají najít peníze, protože to nemá to razítko, to mi přijde jak nějaké potvrzení kádrového profilu.“<sup>62</sup>

Režisér Tomáš Weinreb k tomuto fenoménu dodává: „Já bych to udělal tak, že by fungovalo obojí. Když si na to někdo chce chodit, tak ať chodí, ale když na to jdu jinou cestou, tak je to moje věc.“<sup>63</sup>

Oba tedy svým způsobem negativně hodnotí vzrůstající nutnost se takových aktivit účastnit. Frič také zmiňuje vzrůstající počet lidí, kteří se díky těmto přidruženým aktivitám ve filmovém průmyslu pohybují.

Kolonka „absolvované workshopy a markety“ je např. i součástí žádosti o podporu i na SFK, z čehož můžeme soudit, že i „razítko“ z prestižního workshopu, kam byl projekt vybrán, slouží jako jakýsi kredit.

Projekty, které se objeví na různých platformách se logicky objeví v zorném poli filmových profesionálů. Rossitsa Valkanova k tomu dodává: „Z většího hlediska je správně, že to existuje – vytváří to povědomí o filmech, jak pro filmové festivaly, tak pro další filmové profesionály. Je to svým způsobem taková pre-propagace. A pokaždé je to jakási kontrola toho, jak se projektu daří.“<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.11

<sup>63</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.12

<sup>64</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.6

I festivaloví dramaturgové totiž různé aktivity navštěvují a svým způsobem tak vyhlíží filmy již ve stádiu vývoje. Některé festivaly navíc v rámci svého doprovodného programu samy takové platformy pro filmy ve vývoji pořádají (nebo spolupořádají či podporují) a pokud je daný projekt ve vývoji na takovou platformu vybrán, je následně snazší na film po jeho dokončení daný festival upozornit.

Občas se také děje i to, že filmový festival de facto supluje veřejnou podporu filmovým projektům, například skrze ocenění. Takovým příkladem může být třeba cena, kterou udílí Eurimages nad rámec svého klasického financování v rámci tzv. Eurimages Lab. Ty se totiž konají na vybraných filmových festivalech. A ačkoliv se nejedná o prostředky přímo daného festivalu, výběrem poroty, která filmy oceňuje, se zabývá festival ve spolupráci s fondem Eurimages. Tím tak nepřímo ovlivňuje preference jejich výběru.

Jiným příkladem mohou být i finanční ocenění spojené s prezentacemi filmů ve fázi „works in progress“ (pro filmy ve stádiu střihu nebo postprodukce).

Tradičně je role filmových festivalů v rámci celé kinematografie chápána spíše jako poslední instance, tedy ta, který se zabývá až hotovými filmy. Dnes se již festivaly o filmech mohou dozvědět mnohem dříve a často se tak nepřímo podílí na jejich podpoře.

Samo o sobě nemusí být nic špatného – scénář, který projde workshopem může být připravenější a i jako projekt po producerské stránce vyvinutější.

Co ale může být problematickým aspektem tohoto trendu, je to, že existuje celá řada autorů, kteří zájem o účast na workshopech nemá. Takovou situaci zmiňuje kromě Tomáše Weinreba i Rossitsa Valkanova:

„Například v případě filmu Shelter - sám režisér, který byl i autorem námětu a treatmentu, řekl, že není schopen scénář napsat sám. Takže jsme k sobě přibrali scénáristu, slavného rumunského scénáristu Radvana Radzulesku, která se k nám přidal. A v tomhle případě pak nemělo smysl se účastnit žádného script labu, protože on je v současnosti script doktorem na většině těchto labů. (...) Obecně by to mělo být rozhodnutí producenta a režiséra, nebo scénáristy, pokud je potřeba na vývojový workshop jet, pokud potřebuje slyšet nějaké další rady ohledně scénáře. (...) Je to také otázka sebedůvěry v to, co děláte a otázka stability. Pokud slyšíte příliš mnoho názorů, můžete také ztratit

pevnou zem pod nohama a začnete brát názory všechny. Neměla by se z toho stát povinnost.“<sup>65</sup>

Poslední větu této citace považuji za klíčovou. To, že je v současnosti možné díky workshopům konzultovat scénář s předními evropskými dramaturgy, je nepochybně pozitivní aspekt této filmové globalizace. Ve spoustě případů může být taková mezinárodní spolupráce obohacující. Nemělo by však nastat to, že se z účasti na těchto platformách stane podmínka pro finanční podporu nebo že ti, kteří se jich neúčastní, budou jinak znevýhodněni.

Jak jsem již zmiňovala výše, nárůst počtu podobných workshopů logicky nevede ke stejné kvalitě jednotlivých platform. Zde už to záleží především na uvážení producenta, zda má smysl projekt vyvíjet na workshopu, který je spíše druhořadý. Rossitsa k tomu dodává:

„Záleží to na každém. Je dobré slyšet názory a ověřit si vlastní pochybnosti. (...) Ale když máte plný stůl jídla a vyberete si toho moc, může se vám z toho také udělat špatně. Pak to ale není problém toho jídla, ale váš, že si toho vyberete příliš moc. Souvisí to s vlastní sebedůvěrou a sebedůvěrou režiséra a jeho týmu. Každý by měl mít vždy na paměti, co by si měl na projektu chránit, a co je možné změnit – uvědomit si to, co je důležité, z toho, co máš v rukou. Nakonec je ta zodpovědnost v rukou producenta, stejně ty jako možnosti, které má. Někdy to může být velmi inspirující, setkání s ostatními lidmi v rámci filmového průmyslu a někdy to také může hodně hloupé a rutinní. Na trzích se vám může stát, že těm lidem je úplně jedno, o čem projekt je, nezajímají se o ten film jako takový. Ale občas to může být ta správná chemie. Když jsem byla mladší, měla jsem check list, seznam trhů a míst, kam pro mě byla povinnost jezdit. Dnes už si více vybírám. A ne každý projekt je vhodný k tomu, aby byl prezentován na nějakém trhu.“<sup>66</sup>

Vedlejším efektem těchto aktivit je i tzv. razítkování. Film, který byl na takový workshop či market vybrán, se může nebo dokonce musí následně takovým „úspěchem“ chlubit. V účastnické smlouvě s workshopem je dokonce často i podmínka, že film musí v závěrečných titulcích uvést poděkování dané iniciativě. Může to pak vést i k tomu, že producent chce takových „razítek“ sesbírat co nejvíce.

To však může mít dvojí efekt, jak uzavírá tuto problematiku Rossitsa:

---

<sup>65</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.7

<sup>66</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.6

„Když vidím projekt, který byl na více než dvou pitching forech, labech nebo co-production marketech, nemluví to o daném projektu dobře. Není to přece potřeba, naopak, je potřeba si vybírat. Na začátku kariéry je producent šťastný za každé místo, kam jeho film vyberou. Ale každý workshop přece požaduje jiné materiály, na jeden je potřeba mít treatment na deset stránek, na jiný zase na patnáct. To je přeci nesmysl, neustále přepisovat materiály a synopse za účelem takových labů a workshopů.“<sup>67</sup>

Tento trend workshopů se týká samozřejmě všech filmů bez rozdílu, nejen těch debutových. Co je ale pro debuty specifické? Že právě účast na takovýchto různých přípravných platformách (na rozdíl od zkušenějších režisérů, kteří už za sebou mají několik hraných filmů, které měly větší či menší úspěchy ať už u festivalového nebo běžného, kinového, publika) zlepšují reputaci a postavení debutového filmaře.

Rossitsa pak možný pozitivní přínos pro debutanty vyzdvihuje: „Pro režiséry prvních filmů je to obzvlášť důležité, být tam, zažít to, může to být neskutečně obohacující zkušenost. (...) Workshopy a markety, které jsou orientované na hledání nových koprodukčních partnerů jsou velmi důležité obzvlášť v případě debutových filmů. Protože později už režiséra lidé poznají podle rukopisu, bude mít nějaký track record (seznam filmů, který režisér udělal, pozn.autorky), budou ho znát.“<sup>68</sup>

Je tedy fakt, že debutantům účast na takovýchto platformách může pomoci výrazněji než zkušeným režisérům. Rossitsa však věří v to, že účast na workshopech festivalové přijetí nezaručuje:

„Vytváří to povědomí. Třeba v případě Godless – film byl na Torino Film Labu, který je propojený s festivalem v Torině a na CineLinku, což je market v rámci IFF Sarajevo. A Sarajevo je dobrý a důležitý festival, nejen pro náš region. A oba festivaly po dokončení ten film chtěli. Věřím ale, že to bylo proto, že ten film je dobrý nebo že se jim líbil. A ne proto, že tam byl ve vývoji prezentován, že tam byl na pitchingu. Samozřejmě, že to přitáhne pozornost festivalových selektorů. (...) V tom propojení bych to viděla spíše tak, že pokud se projekt líbí spoustě lidí, tedy těm, co vybírají projekty na koprodukční trhy a workshopy, dá se z toho usoudit, že ten projekt má buď kvality, které promlouvají k širšímu publiku

---

<sup>67</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.6 a 7

<sup>68</sup>

nebo je to festivalový film. Nechci generalizovat, ale svým způsobem mají tito lidé v hlavě nějaké vzorce, podle kterých vybírají.“<sup>69</sup>

Podobné selekce pak fungují nejen v případě workshopů. Jak jsem již ukázala výše v rámci dělení aktivit filmového průmyslu, druhou instancí v tomto řetězci film industry aktivit jsou po workshopech tzv. koprodukční trhy.

#### **4.2. Koprodukční trhy a pitching fóra - financování**

Jak již výše zmiňoval Vojtěch Frič, z hlediska různých institucí je ideální se účastnit obou dvou takových aktivit, tedy jak vývojového workshopu, tak pak následně i koprodukčního trhu. Tam už se projekt nevyvíjí, ale pouze prezentuje. Některé trhy pak mají dokonce podmínku již doloženého financování (mohou se na ně hlásit např. pouze projekty, které ji mají 50% rozpočtu zajištěno apod.). Chronologicky je to tedy druhá, pozdější etapa vývoje filmového projektu.

Nejrozšířenější formou těchto aktivit je tzv. pitching, tedy prezentace projektu před filmovými profesionály. Po takových prezentacích často následují tzv. one to one meetings, tedy setkání „jeden na jednoho“, kdy se producenti setkávají s dalšími zahraničními producenty, zástupci televizních stanic, sales agenty nebo přímo i zástupci filmových fondů.

K této formě Rossitsa dodává: „To je něco, co opravdu nemám ráda, veřejný pitch před spoustou lidí. Je to totiž jen pro někoho, někdo je v tom dobrý a někdo ne, a přitom tahle schopnost veřejné prezentace nereflektuje podstatu filmu a toho projektu. Pro většinu režisérů to je velmi bolestný proces.“<sup>70</sup>

Podobně to hodnotí i Vojtěch Frič:

„Určitě se nedá říct, že je pitching k ničemu. Už tam je výběr, to znamená pre-selekce. Takže záleží na tom, co a kde to je – třeba Berlinale Co-Production Market funkční je, přihlásí se tam dva tisíce scénářů a vyberou jich šestnáct, to má nějakou váhu. U těch velkých silných festivalů to má smysl. Druhá věc je, zda má umět režisér skvěle odpitchovat svůj film před auditoriem čtyř sta lidí – je tedy otázka, jestli chce dobrého prezentátora nebo režiséra. Ale co je podstatný, je ten networking – ale zas když si uděláte networking jednou a pak si to nějak

---

<sup>69</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.13

<sup>70</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.8

oživujte, tak to má větší logiku. Někde se ti producenti musí potkat. Ale má to logiku jen u těch největších festivalů, typu Berlína. Ale řešit to někde, a to se nechci dotknout třeba Cottbusu, nemá takový smysl. V Čechách jsme zase v českém rybníčku, zúčastnit se Plzně (prezentace Spring Board, spoluorganizovaná Czech Film Center, pozn.autorky) znamená spíš to, že člověk také pomáhá zpátky té své české industry.“<sup>71</sup>

Někdy jsou koprodukční trhy organizovány i bez pitchingu – v takovém případě pak jako podklady pro zájemce o schůzku postačí katalogy.

Ty se však připravují téměř ve všech případech industry aktivit. Mnohdy totiž slouží nejen pro zájemce o schůzku, ale fungují také jako interní podklady těchto institucí jako záznamy o aktivitách. Třeba v případě, že jsou financovány výše zmiňovaným programem Creative Europe - Media.

Výše jsem zmiňovala možné negativní aspekty účasti na těchto veřejných prezentacích. Najdeme však i jednoznačná pozitiva, na kterých se producenti shodují. Konkrétní příklad zmiňuje Rossitsa Valkanova:

„V případě Letter to America (režie: Iglíka Triffonova, debut režisérky i debut producentky Rossitsy Valkanove z roku 2002, koprodukce mezi Bulharskem, Maďarskem a Holandskem a zároveň podpořen fondem Eurimages, pozn. autorky), se to stalo (koprodukce, pozn.autorky) úplně náhodou. Tedy, stalo se to proto, že jsme nedostali podporu doma a neprošlo to naší komisí a tak jsem přihlásila projekt na filmový trh v Mannheimu a tam jsem potkala svou holandskou koproducentku (Petra Goedings, pozn.autorky). (...) A kromě ní jsem tam potkala i ZDF (německá televizní stanice, která bývá koproducentem filmů, pozn.autorky) a najednou se to stalo, ani jsem o tom nepřemýšlela. Nedostali jsme peníze, přihlásila jsem se na trh, stalo se to a pak jsme nakonec dostali i bulharské peníze.“<sup>72</sup>

To je tedy ukázkový příklad tzv.succes story, kde účast na koprodukčním trhu sehrál výraznou roli v úspěšném procesu financování filmu.

Na závěr této kapitoly zmíním ještě poslední fenomén, týkající se právě debutových filmařů. Tím je téměř magické slovo „talents“ (např. Berlinale Talents, tedy platforma pro začínající filmové profesionály na Berlinale). Jako v každém jiném kreativním průmyslu i v tom filmovém jde mnohdy o hledání

---

<sup>71</sup> Rozhovor s Vojtěchem Fričem a Tomášem Weinrebem, příloha č.4, s.14

<sup>72</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.4 a 5

nových talentů. Filmový průmysl se tedy zvětšuje nejen o počty filmů, ale i o počty nových talentů. A také o počty lidí, kteří tyto talenty hledají, jakýchsi headhunterů. Ať už se jedná o ty, kteří připravují workshopy nebo markety pro filmy ve vývoji nebo o ty, kteří pracují v rámci dokončovacích fází (rough-cut labs, tedy laboratoře konzultující stříhovou fází). V neposlední řadě i o ty, kteří se účastní filmové distribuce (festivalový dramaturgové, sales agenti, distributoři, novináři, PR manžeri a další).

Lze tedy říci, že zmiňované platformy totiž slouží k jakési pre-selekci zajímavých projektů a filmový profesionálové, kteří se těchto aktivit účastní, se mohou do projektů různými způsoby zapojit (anebo se o nich vůbec dozvědět).

Z toho, co mi k tomuto tématu řekli filmoví producenti, můžu shrnout následující: je důležité být selektivní, vybíraví a s účastí na workshopech či trzích to nepřehánět. Je však zřejmé, že v případě kvalitního trhu to může nejen pomoci producentovi sehnat finance na projekt, ale zároveň si rozšíří kontakty, které může využít i v případě dalších projektů. Účast na těchto aktivitách by se však neměla stát normou nebo nutností. Tedy aby projekty, které se podobných aktivit neúčastní, nebyly znevýhodňovány. Zásadním faktorem pro financování či výběr filmu na filmový festival by stále měla být kvalita projektu a ne to, kolika workshopů nebo trhů se projekt účastnil.

## 5. Financování debutů – státní fondy a veřejné instituce

Zásadním faktorem pro situaci debutů je samozřejmě i primární institucionální podpora. A to jak z hlediska samotného financování, tak z hlediska zázemí a stability daného filmového průmyslu. To znamená, že pokud producent ví, že z hlediska dlouhodobé koncepce má např. státní fond v jeho regionu za cíl debuty podporovat, může se práci na nich kontinuálně věnovat.

A právě díky zlepšujícím se strukturám jednotlivých (často státních) institucí, jako jsou fondy kinematografie nebo i veřejnoprávní televizní stanice, se podmínky pro výrobu debutových filmů začínajících režisérů postupně zlepšují. Jako první se podívám na tuzemskou scénu.

### 5.1. Financování debutů v ČR

V případě českého prostředí je nejzásadnější institucí pro podporu a vznik kinematografických děl a tím pádem také debutů, Státní fond kinematografie.

Ten v roce 2014 otevřel historicky první výzvu určenou debutům. Druhou institucí, které se na finanční podpoře filmů nejčastěji podílí, je Česká televize. Při úvahách nad situací financování českých debutů se tedy zaměřím především na tyto dvě instituce.

Do roku 2014 v rámci SFK tedy neexistovala samostatná výzva pro debutové filmy. Situaci je proto možné objektivněji hodnotit až od tohoto roku.

V roce 2014 tedy byla nová výzva otevřena a byla určena pouze režisérům do 35 let. Komentář Rady k výsledkům první takové žádosti, ve které udělil celkovou alokaci 12 milionu Kč, byl následující:

„Na historicky první výzvě na podporu debutů režisérů do 35 let se sešlo celkem osm projektů. Rada konstatovala, že většina projektů je velmi zajímavých. Některé nicméně nejsou ve stádiu, které by umožňovalo podporu ve výrobě. Nad 60 bodů bylo hodnoceno celkem 5 projektů. Podpořeny byly celkem 4 projekty s nejvyšším hodnocením. Z toho první tři plnou částkou. Pátý projekt nebyl podpořen z důvodu nedostatku finančních prostředků. Rada Fondu tímto rozhodnutím potvrzuje svou dlouhodobou snahu podpořit do výroby filmů méně projektů vyššími

částkami, které projektu skutečně pomohou k rychlejšímu a profesionálnějšímu vzniku.“<sup>73</sup>

Mezi prvními podpořenými projekty byly Všechno bude fajn producenta Čestmíra Kopeckého a režiséra Robina Kvapila (podpora 4 mil Kč), Polednice producenta Matěje Chlupáčka a režiséra Jiřího Sádka (2,9 mil Kč), Nenasytná Tiffany producenta Filipa Brouka a režiséra Andy Fehu (2,5 mil Kč) a á-B-C-D-é-F-G-H-CH-í-JONESTOWN producenta Radima Procházky a režiséra Jana Bušty (2,6 mil Kč). Pouze poslední zmiňovaný nebyl doposud realizován nebo uveden v kinech. Ani jeden z těchto projektů nevznikl nebo nevzniká za podpory ČT.<sup>74</sup>

V roce 2015 byla alokace 6 milionů korun a podpořeny byly tři projekty: snímek Špína producenta Miloše Lochmana a režisérky Terezy Nvotové (2,5 milionu Kč), Domestik producenta Jakuba Jíry a režiséra Adama Sedláka (2 miliony Kč) a Overview producenta Vojtěcha Friče (částka 1,5 milionu Kč.)<sup>75</sup> Pouze debut Domestik byl koprodukovaný Českou televizí. Poslední zmiňovaný film je jediný doposud nerealizovaný snímek z této výzvy. Částečné důvody jsem již popsala výše v rámci citace z rozhovoru s Vojtěchem Fričem – ten hovořil právě o problematičnosti nízkých finančních podpor pro debuty. Tento pohled se shoduje i s dlouhodobou snahou Rady podporovat méně filmů většími částkami – v tomto případě tomu tak ale nebylo, a projekt tedy ani nebylo možné realizovat.

Výše podpory debutů se však alespoň částečně postupně zvyšují, v roce 2016 byla již alokace této výzvy již ve výši 10 milionu korun, a podpořeny byly pouze dva projekty vyššími částkami: snímek Chvilky producenta Viktora Tauše a režisérky Beaty Parkanové (4 miliony Kč) a projekt Sněží producentky Jitky Kotrlové a režisérky Kristiny Nedvědové (2,5 milionu Kč). První jmenovaný byl

---

73

<https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/vysledky%20rozhodovani/zari%202014/rozhodnuti%20vyroba%20debut%202014-2-5-13.pdf> [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>74</sup> Data o koprodukčních snímcích ČT čerpám zde: <http://www.ceskatelevize.cz/filmy/>

75

<https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/vysledky%20rozhodovani/2015/zari%202015/rozhodnuti%20debut%20%202015-2-6-18.pdf> [cit.dne 9.8. 2018].

již uveden v premiéře letos na festivalu v Karlových Varech a byl koprodukován i Českou televizí. Druhý je stále ve výrobě a koprodukcí s ČT prozatím nemá.

V roce 2017 pak z výzvy zmizela podmínka věkové hranice 35 let pro režiséra snímku. Tuto změnu Rada Fondu komentovala takto:

„Výzva byla poprvé otevřena i pro debutující tvůrce nad 35 let věku, a přestože ji Rada i nadále vnímá hlavně jako příležitost pro nejmladší generaci tvůrců, mezi žadateli se kromě studentů a čerstvých absolventů filmových škol objevili i zkušení profesionálové z příbuzných oborů. Stejně rozmanité jako věkové složení žadatelů byl i žánrový rozptýl jejich projektů, sahající od existenciálního dramatu po romantickou komedii. (...) Rada si je vědoma specifík a obtíží, kterým začínající filmaři čelí při vstupu do profesionálního prostředí, proto se od roku 2016 vyhlašuje speciální výzvu na kompletní vývoj debutu. Počítá tedy i s větší nezkušeností tvůrců, kteří v několika případech žádali sami a producentské zajištění chtěli hledat až během vývoje. Jakkoli Rada tuto možnost v principu nevylučuje, musela hodnotit projekty jako celek a dala přednost těm, které mají v rukou zkušení producenti a je tedy větší záruka úspěšného průběhu a výsledku vývoje.“<sup>76</sup>

Alokace se v roce 2017 sice snížila na 8 milionu korun, ale částkami 4 miliony Kč byly podpořeny dva filmy, snímek *Ztraceni v Ráji* režisérky Fiony Ziegler, který vzniká v mé produkci a projekt Erhart producenta Marka Nováka a režiséra Jana Březiny. Na rok 2018 je už na výzvu výroby debutů opět alokováno 10 mil. Kč.

Fond podporoval debuty v letech 2016 a 2017 také v rámci samostatné výzvy na vývoj debutů a ačkoliv byla od roku 2018 nově tato samostatná výzva na vývoj debutů zrušena, SFK se k tomu vyjádřil ve své Krátkodobé koncepci 2018 následovně: „Projekty, které dosud žádaly ve výzvě na vývoj debutu, mohou o podporu vývoje žádat ve výzvě na kompletní vývoj celovečerního hraného filmu. Vzhledem k dostatečné alokaci v této výzvě mají začínající tvůrci možnost prosadit se vedle etablovaných filmařů. Rada bude navíc deklarovat podporu debutů jako jednu z priorit výzvy na kompletní vývoj.“<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>

[https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/Honza/Vysledky%20rozhodovani/web\\_hodnoceni2017-1-5-17%20Kompletni%20vyvoj%20celovecerniho%20hraneho%20debutu.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/Honza/Vysledky%20rozhodovani/web_hodnoceni2017-1-5-17%20Kompletni%20vyvoj%20celovecerniho%20hraneho%20debutu.pdf) [cit.dne 9.8. 2018].

<sup>77</sup> [http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Koncepce/KK\\_2018\\_12\\_1\\_18.pdf](http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Koncepce/KK_2018_12_1_18.pdf) [cit.dne 22.7. 2018].

Tento komentář tedy jednoznačně ukazuje, že je zde vůle pro cílenou podporu debutových filmů.

Pokud se tedy z hlediska financování v ČR dívám na situaci debutů, je nutné vzít v úvahu dva faktory. Jedním z nich byla netradiční situace výpadku financování Státního fondu kinematografie v roce 2013 (pro projekty podpořené v letech 2012 a 2013 je proto nutné informace dohledávat z různých, ne zcela přehledných, zdrojů)<sup>78 79 80</sup> a následná změna celkové situace na Fondu po tomto roce.

Druhým faktorem je to, že až od roku 2014 začal Fond debuty cíleně podporovat. Není možné proto objektivně situaci hodnotit před tímto rokem a proto se v rozšířenější statistice podívám pouze na filmy uvedené až po roce 2014 (včetně). Tato tabulka je součástí práce jako samostatná příloha č.2a.

A můžeme vyčíst následující informace:

Od roku 2014 vzniklo (a bylo uvedeno v kinech) v Česku celkem 51 debutů. Z toho šestnáct z nich bylo koprodukováno ČT (dva další debuty vznikly v koprodukci s HBO, Polednice a Špína).

SFK (buď v samostatné debutové výzvě nebo v rámci výzvy na hrané celovečerní filmy) podpořil 21 z nich (tedy téměř 42%). Filmů, které podpořila zároveň ČT a SFK bylo dohromady třináct.

Protože výše koprodukčního plnění ze strany ČT nejsou veřejnými informacemi, zaměřím se v další analýze pouze na data, která jsou k dispozici ze SFK.

Celková výše podpory debutů byla za toto období 75.599.999 Kč. Jednotlivé výše podpory se nejčastěji pohybovaly mezi dvěma až pěti miliony Kč, výjimkou byly snímky Domácí péče (6 mil Kč) a Hastrman (9,7 mil Kč).

Nejčastěji podporu získali studenti či absolventi FAMU, to v případě devíti snímků a profesionálové z jiných kulturních oborů (divadlo, reklama či dokumentární tvorba) – těch SFK podpořil sedm. Ve třech případech byl podpořen film režiséra z jiné filmové školy a pouze v jednom případě se jednalo o snímek autorů, kteří se kinematografií předtím nepohybovali a ani nestudovali

---

<sup>78</sup> <https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/tiskove%20zpravy/postoj-rady.pdf>

<sup>79</sup> <https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/tiskove%20zpravy/tz-navyseni-podpory-starsich-hranych-filmu.pdf>

<sup>80</sup> <https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/tiskove%20zpravy/novy-statni-fond040413.pdf>

filmovou školu (Menandros&Thais původně architekta Antonína Šilara a spisovatele Ondřeje Cikána).

### **5.1.1. Producenti českých debutů**

Pokud se zaměřím na producenty těchto debutů, které vznikaly s podporou SFK, je těžší kategorii „debutující“ producent určit – pro některé producenty se sice nejednalo o opravdu první filmový debut, ale například o první artový snímek po předchozích zkušenostech s komerčnější tvorbou, kde proces financování probíhá zcela odlišně. Někteří z nich také měli předchozí zkušenost s celovečerními dokumentárními filmy, ale ne s hranými.

Za jednoznačný producerský debut tedy mohu označit těchto osm snímků: Nenasytná Tiffany Filipa Brouka a Filipa Čermáka, Parádně pokecal producentů Tomáše Michálka a Jakuba Mahlera, snímek David Veroniky Kuhrové, Cesta do Říma Mikuláše Novotného, Schmitke Tomáše Vacha (film vznikl pod produkční společností Radima Procházky), Krásno Vojtěcha Friče, Domácí péče Slávka Horáka (producent i režisér) a Menandros&Thais producentky Anny Herzy Tydlitátové.

To znamená, že 8 z 21 debutů (tedy 38%), které SFK podpořil, produkovali debutující producenti – značí to tedy i jakousi odvahu ze strany Fondu nejen vůči začínajícím režisérům, ale i začínajícím producentům.

Pokud bych se dívala naopak na zkušenější producenty, můžeme z přehledu usoudit, že se na debutovou tvorbu orientují producenti Viktor Tauš (Chvilky, Rudý kapitán), Viktor Schwarz (Lištičky, Laputa), Čestmír Kopecký (Všechno bude fajn, Hastrman), Radim Procházka (Prach, Schmitke) a Vojtěch Frič (Já, Olga Hepnarová a Krásno).

Pokud se tedy podíváme na producerské složení koprodukčních filmů, z třinácti filmů vznikly pouze tři jakožto producerský debut. Jedná se o film Domestik producenta Jakuba Jíry, film Cesta do Říma producenta Mikuláše Novotného a film Menandros&Thais, který produkovala Anna Herza Tydlitátová (ale již v zavedené produkční společnosti Nutprodukce). Částečně sem

můžeme řadit snímek Schmitke, který jako svůj debut produkoval Tomáš Vach, nicméně také v rámci firmy již zkušeného producenta Radima Procházky.

Situaci ve financování debutů v ČR se nepřímo zabývala i Studie vývoje českého hraného kinematografického díla. V ní se objevuje tzv. Produktová typologie českých filmů. Debuty jsou zmiňované v kategorii 2, která má následující (zkrácenou) definici:

„A2 – okrajový artový: producenti působí vědomě na okraji pole filmové produkce, neusilují o oslovení mainstreamového publika; pracují s náklady až extrémně nízkými (rozpočty 5–25 mil. Kč); zcela závislí na veřejné podpoře, odmítají tržní kritéria úspěchu, jejich ekonomický model počítá s velmi nízkou návštěvností snímků v kinech; jen ojediněle mezinárodní koprodukce a adaptace literárních děl; producenti mají ambice proniknout na domácí a menší zahraniční festivaly, ale nikoli na zahraniční trhy; cílí na artové / festivalové diváky; režisérsko-autorské projekty, kdy producent pouze poskytuje servis autorovi a jeho svébytné vizi; často sociálně kritické filmy (např. ze života Romů) a debuty s nízkými produkčními hodnotami.“<sup>81</sup>

V případě debutů je počet koprodukcí sice poměrně nízký, postupně ale roste – Studie však byla vypracována před rokem 2015, kdy byly tyto tendence spíše ojedinělé. Navíc ne všechny debuty do této kategorie patří, některé z nich, jako např. Alois Nebel, bychom mohli zařadit spíše do kategorie A1, která je nazvaná mainstreamový artový, a kde je příklon k koprodukcím i podle Studie vyšší.

V rámci této kapitoly je tedy možné shrnout, že od roku 2014, kdy vznikla samostatná výzva pro debuty na SFK, je situace pro financování debutů stabilnější a logicky tak i zajímavější pro producenty. Počet debutů tedy roste. Necelá polovina režijních debutů, které vznikly se státní podporou, vznikla také jako producerský debut. Kromě České televize, která koprodukovala šestnáct debutů se v posledních pěti letech na výrobě finančně dvou debutových snímků podílela také HBO. Koproducentem absolventských debutů z FAMU byla logicky FAMU. Ta se podílela i na dvou filmech, které nebyly režijním absolventským debutem – Já, Olga Hepnarová a Všiváci.

---

<sup>81</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf), s.6, [cit.dne 22.7. 2018].

Pokud se podíváme na koprodukční snímky po roce 2014, je také důležité si uvědomit, že téměř všechny dvoustranné koprodukce byly spojené se zemí původu režiséra, Olmo Omerzu (Příliš mladá noc) je ze Slovinska, Štěpán Altrichter (Schmitke) studoval a dlouhodobě žije v Německu, Ondřej Cikán (Menandros&Thais) je napůl Rakušan a žije v Rakousku, Tomasz Mielnik (Cesta do Říma) pochází z Polska a Tereza Nvotové (Špina) je Slovenka. Roli v koprodukci tedy hrál kulturní aspekt – tím byl přímo autor filmu.

Další zdroje financování debutů v ČR buď nejsou dohledatelné nebo nejsou dostatečně rozšířené, připouštím tedy, že v ojedinělých případech se mohlo jednat o regionální fond či soukromé investory.

Než se podívám situaci ve financování evropských debutů, jedním z pojmů k mezinárodní scéně jsou i tzv. minoritní koprodukce. Pro zajímavost zde tedy uvedu ještě přehled debutů, na kterých se čeští producenti podíleli minoritně. Těch, které se mi podařilo dohledat, je za posledních deset let 12 – většina z nich zaznamenala úspěchy na mezinárodních festivalech (je možné, že koprodukčních debutů vzniklo více, ale ty, které se na festivalech příliš neprosadili, jsem z pramenů nedohledala).

V závorce uvádím jméno režiséra/ky, rok premiéry, koprodukční země, českého koproducenta a festival, kde byl snímek uveden v premiéře.

Jedná se o snímky: Dům (Z.Liová, 2011, SK, ČR, Fog'n'Desire/Viktor Tauš, Berlinale), Yuma (P.Malaruk, PL, ČR, 2012, Evolution Films, MFF KV), Až do města Aš (I.Grofová, 2012, SK, ČR, endorfilm, MFF KV), Kandidát (J.Karásek, SK, CZ, 2013, BDigital, bez festivalu), Mnich (The Maw Naing, Barma, ČR, 2014, FAMU, MFF KV), Děti (J.Vojtek, SK, ČR, 2014, Duracfilm, Cinematik SK), Koza (I.Ostrochovský, SK, ČR, 2015, endorfilm, Berlinale), Eva Nová (M.Škop, 2015, Sirius Films/Alice Tabery, Toronto), Červený pavouk (M.Koszalka, PL, ČR, SR, 2015, Fog'n'Desire/Viktor Tauš, MFF KV), Out (G.Kristof, 2017, SK, Maďarsko, ČR, endorfilm, Cannes), Touch Me Not (A.Pintilie, 2018, Rumunsko, Bulharsko, ČR, Německo, Francie, PINK, Berlinale), Via Carpatia (K.Kochanska, K.Bajon, PL, ČR, Makedonie, 2018, Heaven's Gate/Viktor Tauš, MFF KV).

Tři z těchto debutů koprodukoval Viktor Tauš a tři také Jiří Konečný, kteří se zaměřují i na majoritní české debuty (Jiří Konečný kromě Příliš mladé noci režiséra Olma Omerzua v současnosti připravuje dva další celovečerní debuty). U některých producentů je tedy možné vysledovat určitou orientaci na filmy začínajících režisérů.

## **5.2. Financování debutů v Evropě**

V evropském měřítku není možné takto detailní analýzu udělat. Zároveň jsem již příklady některých schémat financování debutů v Evropě uvedla u konkrétních case studies, v kapitole 3.2.

V této kapitole proto tyto poznatky shrnu a doplním ještě o další evropské země, které mají specifické debutové výzvy nebo zajímavé finanční možnosti. Některé informace můžeme čerpat z přehledu Low Budget and Debuts Funding in Europe z roku 2013<sup>82</sup> – ne všechny informace jsou však zcela aktuální a bylo tedy nutné je aktuálně ověřovat. Za účelem této práce zde tedy uvedu několik zajímavých příkladů úspěšných modelů institucionální podpory debutů v Evropě.

Již výše zmiňovaný dánský systém New Danish Screen (dále NDS) patří jednoznačně mezi nejzajímavější. Tento specifický fond má finanční prostředky z DFI (Danish Film Institut, obdoba SFK) a dánské veřejnoprávní televizní a rozhlasové stanice DR a TV2. Byl založen již v roce 2004.

Jak se dočteme z oficiálních informací, NDS není zaměřený pouze na debuty, ale zaměřuje se obecně na mladou generaci nových talentů a na netradiční formáty: „Tento program podporuje filmy, které posunují hranice filmové řeči, které posilují rozvoj talentu a experimentu. New Danish Screen financuje nízkorozpočtové hrané, dokumentární, hybridní, seriálové a multimediální projekty. New Danish Screen dává novým generacím tvůrců příležitost posunout hranice a vytvářet nové zážitky pro kina i televizní diváky. Program je zaměřen na nové talenty, kteří se pohybují na profesionální úrovni, stejně jako

---

<sup>82</sup> [http://www.europacreativamedia.cat/rcs\\_auth/convocatories/131009\\_booklet\\_lowbudget\\_web.pdf](http://www.europacreativamedia.cat/rcs_auth/convocatories/131009_booklet_lowbudget_web.pdf) , [cit.dne 10.8. 2018].

na méně zkušené tvůrce. Jde o to umožnit růst talentů, umožnit jim realizovat nové myšlenky nebo i změnit styl předchozích prací.<sup>83</sup>

Ve Skandinávii pak existuje celá řada dalších iniciativ, které se zaměřuje na debutové filmy – nejedná se pouze o fondy jako takové, ale například o jednorázové eventy, které jsou spojeny s finanční odměnou.

Mezi takové patří třeba prezentace Scandinavian Debut, kde bylo v loňském roce přestaveno deset připravovaných debutových projektů – nejlepší z nich obdržel částku 50.000 NOK (tedy přibližně 135.000 CZK) na další vývoj.<sup>84</sup>

Podobný model, jako výše zmiňovaný New Danish Screen, pak existuje i v rámci BFI (British Film Institut) ve Velké Británii. Jmenuje se Future Talent (v překladu Talent budoucnosti). Tento fond již existuje, ale chystá se nově od roku 2022 spustit ještě efektivnější systém podpory začínajících filmařů. Jejich cílem je nastavit rychlý a komplexní systém financování ve veřejném sektoru, ve kterém zatím v současnosti není dostatek prostředků a peněz, obzvláště ne pro mladé tvůrce. Jejich cílem je tedy podpořit filmaře v prvních letech jejich kariéry a dát prostor i projektům, které jsou svou formou a obsahem riskantnější.<sup>85</sup>

Právě rychlost financování je jedním ze zajímavých aspektů – v případě koprodukcí je totiž běžnou praxí, že projekt je financován tři roky. Jednou z příčin je i sladění harmonogramu žádostí na filmové fondy. Producent musí nejdříve získat financování majoritní země, pak může žádat na minoritu a až když je v obou zemích větší, než 50% zafinancování jejich části rozpočtu, může žádat na evropský fond Eurimages.

I v Německu pak existuje několik regionálních fondů, které se na debuty nebo nízkorozpočtové filmy zaměřují. Mezi nimi je například i FFF Bayern<sup>86</sup>, který má ve svém programu tzv. Young Talent Scheme (tedy schéma pro podporu mladých talentů) – celkově má v tomto programu alokováno 1.700.000 EUR (tedy zhruba 43 mil Kč) ročně. Tento program je určen primárně pro studenty či absolventy vybraných (regionálních) filmových škol. Ve výzvách pak dokonce

---

<sup>83</sup> <https://www.dfi.dk/en/english/funding/new-danish-screen> [přeloženo a cit.dne 10.8. 2018].

<sup>84</sup> [http://newnordicfilms.no/content/uploads/2016/08/NNF17\\_ScandinavianDebut.pdf](http://newnordicfilms.no/content/uploads/2016/08/NNF17_ScandinavianDebut.pdf)

<sup>85</sup> [http://www.bfi.org.uk/2022/downloads/bfi2022-future-talent\\_EN.pdf](http://www.bfi.org.uk/2022/downloads/bfi2022-future-talent_EN.pdf)

<sup>86</sup> <https://www.fff-bayern.de/en/funding/funding-schemes/young-talents.html>

odlišuje debutové filmy, absolventské filmy a kombinaci v případě absolventského debutu.

Nastavuje zde také celou řadu pravidel, jako například to, že debut musí vzniknout nejpozději pět let po absolvování školy, nicméně připouští jistou flexibilitu u výjimek. Kromě jiného pod tento fond spadá také Other Young Talent Scheme, který podporuje i filmaře, kteří neabsolvovali žádnou filmovou školu – ti však musí splňovat kritérium do 40 let a částky na podporu jsou celkově nižší. V německém prostředí však existuje ještě jiná, celonárodní platforma na podporu mladých filmařů, která funguje pod německou televizní stanicí ZDF a jmenuje se Das Kleine Fernsehspiel. Tento vysílací slot byl založen již roku 1963 a zaměřuje se na mladé vycházející filmové tvůrce a nezávislou kinematografii. V dnešní době se tak ZDF skrze tento program stává koproducentem prvních filmů.

Celá řada snímků, které byla programem finančně podpořena, byla také oceněna v rámci nejdůležitější německé filmové ceny udělované absolventským filmům studentů německých filmových škol. Jmenuje se First Steps a nejedná se sice o klasickou formu financování, ale v rámci cen za nejlepší film může režisér získat finanční ocenění, které pak může využít na financování svého prvního mimoškolního debutu. „Od roku 2000, ceny First Steps každoročně představují nejlepší absolventské filmy z německých, rakouských a švýcarských filmových škol. Sedm talentovaných nováčků je oceněno celkovou částkou 102.000 EUR. Prostředky uděluje organizace, která je tvořena unikátním spojením německých filmových a televizních profesionálů.“<sup>87</sup> Pro oceněné či nominované studenty je pak samozřejmě velkým přínosem to, že se tito profesionálové s jejich tvorbou mohli díky této filmové ceně seznámit.

Studenti jiných vybraných německých škol, DFFB v Berlíně a HFF v Potsdamu, pak mohou finance na své absolventských snímky získat z největšího německého fondu, Medienboard Berlin – Brandenburg. Mohou zde usilovat o částku až do výše 200.000 EUR (5 mil Kč). Tento fond má také specifickou výzvu pro první, druhé a třetí filmy začínajících režisérů a scénáristů.

---

<sup>87</sup> <http://www.firststeps.de/welcome.html>

Také ve Francii mají debuty samostatnou kategorii, ale systém je poněkud odlišný. Jasmina Sirejcic ho vysvětluje takto: „Debuty mají svou vlastní výzvu na CNC (Centre National du Cinema, francouzská obdoba SFK, pozn.autorky). Výzva se jmenuje Avance sur recette avant réalisation. Také je možné žádat finance až poté, co se film natočí a najde distributora, to je pak Avance sur recette apres réalisation, kde mají debuty také svou vlastní výzvu.“<sup>88</sup> O výzvě se dočteme, že byla založena v roce 1960 (patří tedy mezi nejstarší v Evropě) a jejím „cílem je podpořit novou tvorbu tím, že povzbudí výrobu prvních filmů a podpoří tak nezávislé snímky, které se neohlíží na normy a standardy trhu. Zaměřuje se tak na ty, které by bez této veřejné podpory nemohli najít finanční stabilitu.“<sup>89</sup>

Zde tedy můžeme najít určitou podobnost s modelem, který nastavuje New Danish Screen. Jde o princip finančně podpořit nové a odlišné filmy natolik, aby nemusely brát v potaz tržní trendy. Tím způsobem pak podporují tvůrce ve svobodném vyjadřování a umožňují jim to, že nemusí brát formou či obsahem ohled na komerční úspěch.

Ve východní Evropě mají debuty speciální kategorie například v Rumunsku. V roce 2017 tam bylo podpořeno na výrobu dokonce deset hraných debutů (bylo mezi ně rozděleno zhruba 1.61 mil EUR, tedy přibližně 40 mil. Kč). Přitom ostatních hraných filmů bylo podpořeno sedmnáct. Je zde tedy vidět veliký důraz na podporu začínajících filmařů.<sup>90</sup> V Bulharsku, o kterém jsme více mluvili v souvislosti s Godless, existuje samostatná výzva pro debutu již deset let.

V dalších zemích bylo těžké informace o debutové podpoře dohledat, protože webové stránky státních fondů a center nejsou k dispozici v angličtině.

Kromě národního či regionálního financování však mohou debutující filmaři získat i financování z tzv. nadnárodních či panevropských fondů. Dva nejdůležitější z nich představím v následující kapitole.

---

<sup>88</sup> Písemný rozhovor s Jasminou Sirejcic, producentkou firmy Bocalupo Films sídlící ve Francii, ze dne 10.7.2018

<sup>89</sup> [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-avant-realisation\\_191260](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-avant-realisation_191260) [cit.dne. 11.8. 2018].

<sup>90</sup> <http://cineuropa.org/en/newsdetail/354858/>

### 5.3. Nadnárodní evropské fondy

Pro debutové filmy, které mají potřebu dalšího financování než pouze ze svých národních fondů, se otevírají podobné možnosti evropského financování, jako pro ostatní filmaře. Tyto fondy ale nemají speciální kategorie pro první filmy a debutanti tam tak soupeří se svými zkušenějšími kolegy.

#### 5.3.1. Creative Europe - Media

O programu Creative Europe – Media jsem již psala v souvislosti s financováním tréninkových aktivit. Jedná se o fond zřizovaný Evropskou unií. „Celkový rozpočet programu Kreativní Evropa na období 2014–2020 je 1,462 mld. eur. Na dílčí program MEDIA připadá 56 % (818 720 tis. eur).“<sup>91</sup> Tento dílčí program se tedy věnuje výhradně podpoře evropské kinematografie a audiovizuálního průmyslu.

Ve dvou ze svých podprogramů se tento program věnuje také financování producentské a scénářistické přípravy audiovizuálních děl, tato podpora je označována jako podpora producenta. Do nich se mohou producenti hlásit i s debutovými filmy, nesmí se však jednat o debutujícího producenta.

První variantou je žádost na podporu vývoje jednotlivých projektů. V ní musí producent splnit podmínku tzv. referenčního díla – musí mít za sebou již jedno vyprodukované a distribuované dílo, konkrétně to musí být nejméně 5 let před datem podání žádosti a distribuce daného díla musela proběhnout minimálně v jednom zahraničním teritoriu. O podporu může žádat pouze nezávislý producent (tedy ten, jehož firma není vlastněna z více než 25% televizní stanicí) a jehož firma je registrována v jedné z členských zemí programu Media. Podmínkou je také právní existence delší než jeden rok. O podporu může žádat jak fyzická, tak právnická osoba. Pokud žadatel uspěje, může získat podporu až 50.000 EUR (tedy přibližně 1.250.000 Kč).<sup>92</sup>

Druhou variantou je žádost na vývoj tzv. slate funding, tedy na vývoj projektových souborů. V tomto případě se jedná o producentskou a

---

<sup>91</sup> <https://www.kreativnievropa.cz/o-programu/> [cit.dne 10.8. 2018].

<sup>92</sup> <https://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/333>

scénáristickou podporu tři až pěti audiovizuálních děl. Podmínky pro žadatele jsou zde přísnější – právní existence musí být minimálně tři roky a stejně tak referenční dílo muselo být šířeno minimálně ve třech zahraničních zemích. Celkově je tento model financování určen spíše „středně velkým evropským nezávislým produkčním společnostem, které již mají zkušenosti na mezinárodní úrovni a finanční kapacitu vyvíjet několik projektů současně. K souboru projektů je možné (nepovinně) přidat i jeden krátký film (podpora začínajícího talentu).“<sup>93</sup> Obě tyto žádosti je možné podat i na čistě národní filmy, podmínkou tedy není koprodukce.

### 5.3.2. Eurimages

Druhým klíčovým evropským fondem je Eurimages, tedy „kulturní fond Rady Evropy, který byl založen v roce 1989. Sídlí ve Štrasburku a v současné době sdružuje 38 států včetně Kanady jako přidruženého členského státu.“<sup>94</sup>

O tomto fondu jsem již v psala v souvislosti s Úmluvou o filmových koprodukcích. Jedná se tedy o fond na podporu výroby filmů, který je určen pro koprodukční snímky, které splňují podmínky dle Úmluvy a také další kritéria (např. mají v době podání žádosti již zafinancováno minimálně 50% rozpočtu v každé koprodukční zemi).

Dle definice „Eurimages podporuje nezávislou filmovou tvorbu tím, že poskytuje finanční podporu hraným, animovaným a dokumentárním filmům, čímž přispívá ke spolupráci mezi filmovými profesionály z různých zemí. Roční rozpočet Eurimages je 25.mil EUR a tvoří jej především příspěvky členských států a také výnosy z grantových půjček.“<sup>95</sup>

Podpora je tedy udělována formou grantových půjček (tzv.soft loans) – Eurimages se tak stává de facto koproducentem filmu a má tedy také podíl na zisku z filmu. Podle pravidel je také první institucí, které se procenta ze zisku odvádějí (tzv.recoupment of revenues). Podobným způsobem funguje řada dalších fondů a koproducentů, např. SFK i Česká televize.

<sup>93</sup> <https://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/337>

<sup>94</sup> <https://www.mkcr.cz/eurimages-547.html> [cit.dne 10.8. 2018].

<sup>95</sup> Tamtéž [cit.dne 10.8. 2018].

O finance z tohoto fondu může na rozdíl od Creative Europe – Media žádat i debutující producent a to i s projektem debutujícího režiséra.

Eurimages však o podpořených debutech nevede statistiky.

Z dostupných dat jsem však dohledala, že za posledních 5 let (od roku 2014) podpořila Eurimages i 2 české debuty v koprodukcích: Staříci (rež. Martin Dušek a Ondřej Provasník, ČR, SK; producent za ČR Jiří Konečný, endorfilm) a Venku (rež. Michal Hogenauer, ČR, LV, NL; producent za ČR Petr Oukropec, Negativ). Celkově bylo v posledních 5 letech podpořeno 7 českých snímků: Národní třída, Čertí brko, Po strništi bos, Hmyz, Zahradnictví: Dezertér, Bába z ledu a Sedmero krkavců.<sup>96</sup>

Jedná se o velmi selektivní podporu – dá se tedy říci, že se jedná o jakousi filmařskou elitu. Není proto divu, že velká část podpořených projektů je pak uvedena do distribuce na nejprestižnějších filmových festivalech. Právě distribučním možnostem debutových filmů se budu věnovat v poslední kapitole této práce.

---

<sup>96</sup> <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history>

## 6. Distribuce debutů

Cílem této kapitoly není kompletní popis či výčet distribučních cest pro debuty. Důležitější je pro mě pochopit a popsat současné trendy na poli sales a distribuce, neboť audiovizuální dílo, které nenajde cestu ke svým divákům, ať už na festivalech nebo v kinech, jako by nebylo.

V mnoha ohledech se samozřejmě distribuce debutů neliší od podobně žánrově laděných artových snímků zkušenějších filmařů – a začíná tedy na festivalech.

### 6.1. Festivally a sales – fenomény současného evropského trhu

Běžný postup u snímků s mezinárodním potenciálem je ten, že producent kromě koproducentů hledá již na trzích a fórech (tedy ve fázi před samotnou realizací filmu) také sales agenta.

To je osoba, která se bude následně zabývat předprodejem (v případě, že prodává ještě nehotový film) nebo prodejem (v případě hotového filmu) práv k filmu v zahraničí. Výhodou předprodejů, tedy presales, je fakt, že producent může s financemi počítat již ve fázi výroby, tedy v době, kdy je potřebuje nejvíce. Sales agent má pak podíl na zisku. V některých případech se stává, že sales podobně jako distributor vstupuje do filmu minimální garancí. A výjimečně se také může stát koproducentem filmu.

Sales agentů je na evropském trhu celá řada, mohou se orientovat pouze na hrané nebo dokumentární filmy, nebo třeba na žánrové filmy. Mohou také více cílit na určitý typ média, tedy například na kina, televize nebo VOD a digitální trh. Jednotlivý sales také mají různé kontakty na distributory v daných teritoriích. A pak jsou také sales, kteří se specializují na artové nebo dokonce debutové a krátké filmy (např. v Polsku sídlící New Europe Film Sales).

Ti se pak nejvíce orientují na festivalovou distribuci a spolu s producentem mohou plánovat i tzv. festivalové strategie (tedy plán uvedení filmu na festivalech). To se však děje pouze v případě, že jsou u filmu přítomni ještě před světovou premiérou. V případě debutů se to však stává spíše výjimečně, ve většině případů si sales vezme debut do portfolia až po potvrzení premiéry na renomovaném filmovém festivalu.

Situace se však mění, jak mi v rozhovoru po masterclass s názvem „Jak prodávat a distribuovat evropský debut?“<sup>97</sup> vysvětlila Katarzyna Siniarska z výše zmiňované společnosti New Europe Film Sales.

Dříve prý bylo běžné, že se na debutové filmy ve firmě dívali až po jejich dokončení. Dnes je však běžné, že se k nim dostávají již ve formě scénáře (což bylo dříve normální jen u velkých jmen, kdy se museli sales rozhodnout co nejdříve, pokud budou film zastupovat, aby je někdo jiný nepředběhl).

Celý proces se tedy zrychluje i v případě debutů a lidé ve firmě, kteří se starají o akvizice (tedy nákup nových filmů) tak jezdí po evropských trzích a vedou si seznam připravovaných snímků, které je zaujali a které pak sledují v dalších fázích vývoje či výroby. Finální rozhodnutí o akvizici však většinou proběhne až po dokončení filmu.

Obecněji tento systém dnešních sales trendů popisuje Rossista Valkanova:

„V dnešní době, i když žádáte o podporu třeba jen na bulharském filmovém fondu, potřebujete alespoň nějaký papír (LOI nebo LOC, tedy letter of interest nebo letter of commitment, pozn.autorky) od sales nebo distributora, což staví všechny lidi kolem sales a celkově i trh jako takový, do pozice větší důležitosti, než by se mi zdálo v pořádku. Protože on to přeci není trh, to, v čem žijeme, my přece nenaplňujeme reálně požadavky trhu. A tahle simulace tržních systémů je velmi protichůdná k běžné touze se vyjádřit a vnímat film jako umění.“<sup>98</sup>

Tato myšlenka je o to víc poplatná právě debutovým snímkům, které by měly vznikat ve svobodnějších podmínkách a bez orientace na tržní systémy filmového průmyslu. Např. výše zmiňovaný New Danish Screen proti tomu bojuje tím, že přímo zakáže přítomnost distributora u filmu před jeho dokončením – mimo jiné proto, aby nemohl film ovlivňovat a veškeré kreativní postupy tak mohl autor rozhodovat samostatně.

Situaci ohledně sales a distribuce debutů pak konkrétně ukazuje Rossitsa na třech případech filmů, které produkovala:

„V případě Godless jsme měli již v rané fázi velmi prominentního francouzského sales agenta, ale když jsme nedostali finanční podporu

---

<sup>97</sup> <http://www.febiofest.cz/industry/program-program/> [cit.dne 11.8. 2018].

<sup>98</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.9

ve Francii, tak to odřekli. Takže až ve chvíli, když jsme film dokončili a byl přijat na několik festivalů, včetně Locarna, tak jsme film znovu poslali několika sales agentům. A Heretic (Heretic Outrath, sales sídlící v Řecku, které se zaměřuje na mladé talenty z jihovýchodní Evropy, pozn.autorky) to potvrdil téměř ve stejnou chvíli kdy přišla pozvánka do Locarna. Ale bylo to až po dokončení filmu. V případě Letter to America jsme žádného sales neměli – bylo to dávno, v té době to ještě fungovalo jinak a nebyla taková nutnost mít sales ani při žádosti na Eurimages. A když byl film hotový, Petra, moje holandská koproducentka, ukázala film jednomu velmi velmi slavnému sales agentovi, Celluloid Dream Hangameha Panahiho<sup>99</sup> a oni to vzali, když byl film dokončený. A v případě Shelter, protože to nebyl film v koprodukcii, jsme žádného sales agenta předem ani nepotřebovali. Ale když byl uveřejněný line-up soutěže New Directors<sup>100</sup> v San Sebastianu, kde měl film světovou premiéru, dostala jsem asi deset nabídek. Nikoho z nich jsem osobně neznala, byly to spíš menší, francouzské nebo španělské firmy. Před festivalem jsem se neodvážila se pro někoho z nich rozhodnout a po festivalu už nikdo znovu nepřišel. Takže jsme to nakonec dělali sami, 82 festivalů, v té době to bylo jiné. (...) Ale v dnešní době to nejde, nedá se vyhnout tomu dělat to bez sales agenta. A samozřejmě, z pohledu sales agenta, jsou první filmy, na rozdíl od těch druhých nebo třetích, velmi riskantní. Výjimka je možná v případě, kdy měl režisér velmi úspěšné krátké filmy, to je může ovlivnit. V případě debutů se opravdu jen výjimečně zavážou vlastní investicí nebo pre-sale předem, což už pak častěji dělají v případě druhých, třetích a dalších filmů.<sup>101</sup>

Postavení debutů z hlediska sales je tedy složitější a ačkoliv existují sales firmy, které se na debuty přímo orientují, není jich tolik a počet debutů roste. Je proto přirozené, že je zde velká konkurence.

Právě k vzrůstajícímu počtu debutů přidává Rossitsa další úhel pohledu, který je pro zaměření mé práce zajímavý: „Na druhou stranu je nutné celé to speciální zaměřování na debuty vnímat z většího celku: když se natočí čtyři debuty ročně, tak za pět let máte najednou dvacet nových režisérů. A každý z nich chce dělat další film, každý z nich chce dělat několik filmů, každý z nich chce dělat filmy kontinuálně – a co s tím? To je otázka, kterou si pokládám. A to je věc, která začíná už ve školství a končí u distribuce.“

---

<sup>99</sup> <http://www.celluloid-dreams.com/new-slate> - motto firmy je „Director's label“, tedy ve významu orientovaný na režiséry. Je to největší sales na poli artových filmů – zastupuje režiséry jako Francois Ozon nebo Hirokazu Kore-Eda, jehož poslední film Shoplifters vyhrál Palm d'Or v Cannes. Z novějších českých filmů zastupuje např. snímek Tlumočník Martina Šulíka.

<sup>100</sup> Jedna z nesledovanějších soutěží pro debutové filmy, z českých snímků tam měl premiéru např. Rodinný film Olma Omerzu.

<sup>101</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.10

Zajímalo mě proto i to, jak se debutům daří v běžné distribuci, když celkový objem produkce v Evropě roste.

„Způsob, jakým začala distribuce diktovat program kin a jakým způsobem se distributoři začali obávat promítat určitý typ filmů, má určitě své vysvětlení. Týká se to televizí, nástupu VOD platform, toho, že se na filmy už nedíváme jen na velkém plátně, protože máme velká plátna doma, a tak dále. A distributoři také říkají, že lidé chodí do kin méně. Já ale říkám, že možná chodí do kin méně, protože kina přestala hrát filmy, které by chtěl divák vidět. Celá situace se výrazně a rychle mění a jít do kina už je něco úplně jiného, než to bylo dříve. Stal se z toho „entertainment“, je to vlastně jenom zábava – mladé publikum jde do kina, dá si popcorn, vidí film a pak nic. A stojí to velké úsilí, pěstovat, vzdělávat publikum. Proč učíme ve škole děti o literatuře a o umění, ale neučíme je o filmu? To je zásadní otázka už celou řadu let. Ale někde to filmové vzdělávání existuje. Třeba ve Francii mají takový program. A třeba film Shelter je v jejich programu, protože v tom filmu jsou dětské herci. A proto si ten film vybrali a ten film se stále promítá ve třídách a mluví se o něm. Což je vlastně dobrá vidina budoucnosti, dobrá perspektiva, protože dnešní děti jsou diváci zítřka. A pokud budou vedeni k tomu, na co se dívat, jak se na to dívat a co vyhledávat, tak je naděje. Protože jinak jsme ztraceni.“<sup>102</sup>

Rossitsa pak dále uvádí svůj pohled na budoucnost distribuce artových filmů:

„Je takový bulharský film, který letos zakončoval Berlinale, Ága (rež.M.Lazarov, pozn.autorky). Je to film skoro beze slov. A svým způsobem je myšlen tak, že je možné mu porozumět jen obrazem. Teď nemluvíme o tom, jestli se ten film líbí nebo nelíbí, ale o tom, že je srozumitelný pro každého – je univerzální. A takovému filmu se může podařit uspět, prorazit a může se prodávat. Jinak je to velmi těžké, skoro nemožné – trh je totiž neskutečně přesycený. (...) Osobně si myslím, že do budoucna to už nebude distribuce jako taková, ale že to bude o představení filmu – že se z toho stane něco, co bude blíže performanci, jako je to v případě koncertů nebo divadla. Představení zaměřené na niche (termín spojovaný s artovými filmy určenými pouze pro malé, vymezené publikum, pozn.autorky) diváky, kteří film chtějí vidět a které by to mohlo zajímat. A takový způsob představení bude vyžadovat i specifickou propagaci, ne tu klasickou, reklamní, plnou chytlavých vět, ale něco velmi konkrétního, cíleného, co zaujme to publikum, kterému věříte. (...) To je vlastně největší otázka dnešního filmového světa, tedy to jak se to bude měnit. A k tomu jsou zapotřebí noví lidé, alespoň v Bulharsku. V současnosti nemáme distributory, kteří by takovým filmům věřili, a viděli v tom i svou vlastní budoucnost.“<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.10

<sup>103</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.12 a 13

Zajímalo mě také, jak moc se liší festivalové a běžné publikum, a jak velký je tedy rozdíl ve festivalové distribuci a v situaci v kinech. Rossitsa to popisuje na konkrétním případě filmu *Godless*:

„Stává se z toho veliký problém. Například s *Godless*. V Locarnu byl film promítán v tom obrovském sále. A vidělo ho tam víc lidí než později v celé bulharské kinodistribuci. To je přece obrovský problém – lidem se ten film nelíbí, protože je příliš temný a žádný z kritiků nevysvětluje lidem, že to je součást umění. Filmy, kterým se daří v kinech v Bulharsku a které kritici doporučují, jsou komedie, muzikály, lehké a snadno stravitelné filmy. A jak pak můžete očekávat, že když v Bulharsku přijde na takový artový film 5000 diváků, že se na něj bude dívat někdo v zahraničí s bulharskými titulky. *Godless* byl promítán na více než padesáti, šedesáti festivalech, ale kromě Dánska a Bulharska nemáme žádná prodaná teritoria. Dokonce ani Francii, která film koprodukovala. Na druhou stranu se zrovna před pár dny film prodal do Velké Británie, do jedné placené televizní stanice.“<sup>104</sup>

Jak jsem již zmiňovala výše, v rámci film industry aktivit existují i tréninkové platformy pro mladé začínající novináře, sales nebo distributory. Tím se snaží dané platformy vzdělávat právě i další profesionály z různých filmových oborů. A právě nutnost mladých lidí a úhlů pohledů nejen u režisérů, ale i u těch, kteří filmy kupují a nabízejí, zdůrazňuje Rossitsa v našem rozhovoru dále:

„Potřebujeme mladé a nové energické lidi, kteří do tohoto odvětví budou vstupovat a kteří s sebou přinesou nové vize. Kteří budou mít svůj vlastní vkus a chuť to zkusit. Čím větší ta firma je, tím unavenější jsou její zaměstnanci, a budou tak méně entuziastičtí v případě prodeje netradičního filmu. A za těch dvacet let, kdy se ve filmovém světě pohybuji, je ta změna opravdu obrovská.“

Z poznatků, které jsem načerpala jasně vyplývá klíčová role festivalů pro artové a debutové filmy. Rossitsa pak k situaci ve festivalové distribuci ještě dodává:

„Kdyby nebylo v Bulharsku deset malých lokálních festivalů, lidé z těch měst by takové (festivalové, pozn.autorky) filmy nikdy neviděli. Díky nim i menší zahraniční filmy cestují – a i náš hlavní mezinárodní festival, *Sofia Film Fest*<sup>105</sup>, začal cestovat – část programu ukazují v dalších menších městech. Takže to je pokaždé šance pro dalších tisíc lidí, třeba i mladých lidí a studentů, jít se podívat na takové filmy. Na druhou stranu je mezinárodní situace taková, že je tisíce a tisíce festivalů, které pouští nové filmy a vytváří si tak samostatné pole a způsob, jak je lidem ukazují. Navíc v dnešní době, kdy není potřeba posílat 35mm pásy a platit cla, je to čím dál tím jednodušší. Z festivalů se stala náhrada distribuce.

<sup>104</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.10

<sup>105</sup> *Sofia Film Fest* patří mezi festivaly, které se zaměřují na první a druhé filmy.

Vyrovňuje to tak nedostatek prostoru v běžné kinodistribuci a stává se z toho svébytný způsob distribuce.<sup>106</sup>

Pozitivní aspekt velkého množství festivalů, které by mohly ukazovat zajímavé filmy, je ale na druhé straně vyvážen stejně tak se zvyšujícím se množstvím filmů samotných.

### 6.1.1. Premiérový statut aneb tlak na první uvedení

Ačkoliv v rámci financování a workshopů jsem se zaměřovala výhradně na evropský prostor, v rámci distribuce už je možné se podívat i za hranice Evropy. V případech festivalových uvedení je totiž částečně možné využít tzv. systému několika premiér. Řada festivalů totiž uznává tzv. world (světovou), international (mezinárodní) a national (národní) premiéru.<sup>107</sup>

V praxi to znamená, že film může být uveden s odlišným premiérovým statutem na několika festivalech – existují totiž i statuty např. severoamerické premiéry a podobně.

Objevuje se zde však další fenomén. Čím dál více festivalů, nejen těch nejlepších, které patří do kategorie A<sup>108</sup>, vyžadují nějakou formu premiéry, což je trend, který je celou řadu odborníků kritizován, neboť svým způsobem tlačí festivalové dramaturgy a selektory do výběru nových (a ne nutně kvalitních) filmů. Znemožňuje jim tak ukázat divákům zajímavé filmy jen proto, že se již objevili na jiném filmovém festivale.

Zajímavým způsobem tento fenomén komentuje filmový kritik Variety, Peter Debruge: „Spoustu regionálních festivalů se bojí toho, že ztratí zájem medií a filmových profesionálů, pokud sníží počet uvedených premiér. Dobře. Ale na druhou stranu by svému lokálnímu publiku posloužili mnohem lépe, kdyby jim představili to nejlepší z festivalového okruhu (v anglickém originálu festival circuit je běžně používaný pojem, např. v souvislosti, že se filmu daří na

---

<sup>106</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.14

<sup>107</sup> Podrobněji je vysvětlena hierarchie premiér zde: <https://festagent.com/en/articles/premiere-status>

<sup>108</sup> Nejvyšší kategorie festivalů, tzv. A-list, sestavovaný organizací FIAPF. Celý seznam zde: [http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)

„festival circuit“, neexistuje k němu však vhodný český ekvivalent či ustálené slovní spojení, pozn.autorky).“<sup>109</sup>

Zároveň poukazuje na to, jak systém filmových premiér funguje: „Zásadní festivaly jako Toronto, Berlín a Busan dokáží přitáhnout vysoký zájem medií díky tomu, že premiérově uvedou desítky (v některých případech i více než sto) nových filmů. Kritici se tam slétávají, aby psali recenze, distributoři se rojí, aby nakupovali a agenti se tam sesypou, aby si upsali nové talenty. Přesto ale není absolutně možné, aby běžní účastníci festivalu pojali všechnen ten nový obsah (a většina z něj je stejně jen ucházející). Naproti tomu, spoustu druhořadých nebo třetířadých festivalů se v zoufalé snaze o to přitáhnout zájem medií a filmových profesionálů přetahuje o filmy, které byly těmi ostatními festivaly odmítnuty a které se tak snižují k čím dál horším nabídkám. To je důvod proč si pouze málokdo váží filmového festivalu v Říme. Ale nejhorším z nich je festival Talinn Black Nights se svým obrovským lineupem nových bezvýznamných filmů.“<sup>110</sup>

Právě poslední zmiňovaný festival, Talinn Black Nights, se jako poslední zařadil na seznam „áčkových“ festivalů v roce 2014 a zaměřuje se na první filmy.

### **6.1.2. Festivaly zaměřené na debuty**

Právě výše zmiňovaná citace jasně ukazuje dvojakost festivalových programů. Zájem o nové talenty a světové premiéry tak ze strany festivalů způsobuje to, že čím dál častěji vznikají sekce určené pouze pro první filmy.

V některých případech se jedná o sekce společné pro první a druhé filmy, jako je tomu v případě sekce East of The West na festivale v Karlových Varech.

Zajímalo mě, jak se tato sekce na festivale zrodila. Odpovědi mi poskytl umělecký ředitel MFF KV, Karel Och: „Vyhradit sekci Na východ od Západu výhradně debutům a druhým filmům jsme se rozhodli v roce 2012. Vedle

---

<sup>109</sup> <https://variety.com/2016/film/news/film-festival-secrets-cannes-venice-toronto-1201941456/> [cit.dne 22.7. 2018].

<sup>110</sup> <https://variety.com/2016/film/news/film-festival-secrets-cannes-venice-toronto-1201941456/> [cit.dne 22.7. 2018].

teritoriálního vymezení, které stálo u zrodu této sekce v 90. letech, jsme hlubší specializaci zvolili na základě tehdy nové akcentované podpory festivalu zejména začínajících filmařů. Ta se ukázala jako efektivní mimo jiné v roce 2014, kdy v KV v soutěži Na východ od Západu představil svůj první film Nápravná třída Rus Ivan Tverdovskij, který během téhož ročníku na základě úspěšné projekce našel francouzského koproducenta obou filmů, které následovaly.<sup>111</sup>

Och tím mimo jiné poukazuje na propojení festivalu s film industry. Festival tak svým způsobem slouží jako platforma pro propojení mladých režisérů a dalších profesionálů.

K výjimečnosti prvních filmů pak dodává: „Festivalová dramaturgie v posledních letech tíhne k mladým filmařům, členům výběrové komise imponuje jejich nasazení a snaha vyvarovat se uměleckých kompromisů za každou cenu; vlastnosti, které jsou obvykle čtenější u tvůrců mladých věkem i duchem.“<sup>112</sup>

Právě takovýto přístup k programování filmů pak umožní festivalům uvést i riskantnější snímky.

Poněkud odlišný pohled pak má Rossitsa Valkanova – netýká se však samotného faktu uvádění debutů na festivalech, ale spíše jejich oddělování od ostatních filmů:

„Na jednu stranu je to svým způsobem ochrana, jako kdyby festivaly chránily debuty od toho, aby soutěžili s většími filmy. Na druhou stranu je to ale i ochrana větších filmů. Zmiňuji to, protože si pamatuji případ maďarského režiséra László Nemese, který vyhrál Palme d'Or za svůj debut (cena festivalu v Cannes za nejlepší film Saulův syn v roce 2015, pozn.autorky), přitom s ním byly v soutěži i velká jména. (...) A další věc, která se v současnosti děje, je, že celé film industry se zvětšuje, zvětšuje a zvětšuje, a to se týká také přírůstu nových lidí a nových jmen. Počet debutů vzrůstá, počet filmových festivalů také vzrůstá každým dnem, což svým způsobem reflektuje stav naší doby. Někdy se stane, že vidíte skvělý film, debut, ale pak už o tom režisérovi nikdy neuslyšíte. Objevují se tzv. hrdinové na jeden den. Ten nárůst je obrovský, a je velmi těžké se v něm udržet. A stejně těžké je i sledovat jednotlivé autory v tomto čím dál více fragmentovaném průmyslu, a v rámci celého filmového spektra. A jen z málokterého autora se stane velké jméno. A celý tento stav má tedy za následek to, že jsou vytvářeny sloty a sekce pro rostoucí počet debutových filmů, aby se mohli někde ukázat. Je mnohem více možností pro první filmy, než pro druhé a třetí. Existují festivaly, které se zaměřují pouze na první nebo i druhé filmy. Ty tu jsou od toho, aby objevovali nové

---

<sup>111</sup> E-mailový rozhovor s Karlem Ochem ze dne 13.8.2018

<sup>112</sup> E-mailový rozhovor s Karlem Ochem ze dne 13.8.2018

talenty a pak se tím mohli chlubit. Je to poněkud zvláštní situace, která je ale možná přirozená a je to reakce na nějaký proces, který se teď, nejen v kinematografii, děje.“<sup>113</sup>

Tyto dva úhly pohledu z producentského hlediska osvětlují dvojí postavení debutů v rámci kinematografie. První z nich může ukazovat jakési výsostné (či ochranné) postavení: festivaly, ale i fondy na podporu kinematografie, které mají vlastní sekce pro debutové filmy, tak vytváří pro debuty samostatné prostředí. Umožňují jim tak vyniknout a poskytují jim tím větší prostor, aby byly objeveny. Druhý je skeptičtější, který naopak v oddělování debutů od ostatních filmů vidí tendenci chránit ostatní větší filmy od těch prvních, debutových.

Kromě hlavních „áčkových“ festivalů, které v rámci svého programu mají i samostatné soutěže pro debuty (např. výše zmiňovaný Talinn Black Nights, East of The West sekce na MFF KV nebo sekce New Directors na MFF San Sebastian) existuje i celá řada festivalů, které organizace FIAPF zařadila mezi tzv. specializované A-list festivaly. Nepatří sice do první kategorie festivalů celkově, ale pouze částečně, skrze své specializaci.<sup>114</sup> Ty co se soustředí na debuty (popř. první a druhé filmy) jsou následující: Santo Domingo, Sofia Film Fest, Istanbul, Transilvania (Cluj), Kyiv, Sydney, Valencia Jove, Kitzbuhel, Busan, Mumbai, Skopje a Turin.

### **6.1.3. Vliv koprodukce na distribuci**

Co mě v souvislosti s hlavním tématem této práce zajímalo nejvíce, byl vliv koprodukce na distribuci. Tedy jestli fakt, že je film vyráběn ve spolupráci více zemí pomůže filmu více cestovat. Rossitsa Valkanova tento efekt potvrzuje: „Nesmíme zapomínat na možnost distribuovat film v těch koprodukčních zemích, což je v dnešní době možná nejdůležitější aspekt tohoto způsobu výroby filmů. Protože jinak je čím dál složitější pro filmy, které nejsou v angličtině a které pocházejí z malých, třeba sedmi nebo osmi milionových národů, jako

<sup>113</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s. 10, 11

<sup>114</sup> [http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_2018\\_sites02.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_2018_sites02.asp) - nemusí se jednat čistě o specializaci na první filmy, ale třeba i na žánrovou tvorbu.

jsme my, dostat se ven. Některým filmům se to podaří, ale ne mnoha, takže tohle je šance navíc, jak si vytvořit kontakty s dalšími partnery, protože pokud jsou koproducenty filmu, tak tím podpoří i svůj vlastní průmysl.“<sup>115</sup>

Rossita tedy právě tento vliv koprodukce jasně připouští, a dokonce ho staví na první místo, jakožto jeden z nejdůležitějších aspektů koprodukce.

Zajímalo mě tedy, zda se koprodukčním filmům daří lépe i na festivalech.

Tuto teorii se mohu pokusit analyzovat alespoň na příkladu českých debutů.

Z celkového počtu 90 debutů jich mělo 7 světovou premiéru na významném „áčkovém“ filmovém festivale v zahraničí:

Na MFF Berlinale to bylo Osmdesát dopisů (V.Kadrnka, 2011), Příliš mladá noc (O.Omerzu, ČR a Slovinsko, 2012) a Já, Olga Hepnarová (T.Weinreb, P.Kazda, ČR, Polsko, Francie, Slovensko, 2016)

Na MFF Benátky to byly snímky Lištičky (M.Fornay, ČR, Slovinsko, Irsko, 2009) a Alois Nebel (T.Luňák, 2011).

Na MFF Rotterdam snímek Špína (T.Nvotová, ČR, SK, 2017). A na MFF Busan: Schmitke (Š. Altrichter, ČR a Německo, 2014).

A těchto sedmi filmů jich pět vzniklo v koprodukcích. Je proto možné tento fakt vysvětlit i tím, že pokud byl o snímek zájem v zahraničí, zaujme lépe i zahraniční festivalové publikum.

Dalších osm debutů pak mělo světovou premiéru na MFF Karlovy Vary: Zoufalci (J.Rudolfová, ČR, 2009), Poupata (Z.Jiráský, ČR, 2011), Parádně pokecal (T.Pavlíček, ČR, 2014), David (J.Těšitel, ČR, 2015), Cesta do Říma (T.Mielnik, ČR a Polsko, 2015), Prach (V.Zapletal, ČR, 2015), Chvilky (B.Parkanová, ČR, SK, 2018), Domestik (A.Sedlák, ČR, SK 2018). Z nich tři byly realizované v koprodukcích.

Právě vliv koprodukce na festivalového přijetí je zajímavý také z pohledu minoritních koprodukcí. Z dvanácti českých minoritních debutů jich mělo svou světovou premiéru v Karlových Varech pět: Yuma (P.Malaruk, PL, ČR, 2012, Evolution Films, MFF KV), Až do města Aš (I.Grofová, 2012, SK, ČR, endorfilm, MFF KV), Mnich (The Maw Naing, Barma, ČR, 2014, FAMU, MFF KV), Červený

---

<sup>115</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.5

pavouk (M.Koszalka, PL, ČR, SR, 2015, Fog'n'Desire/Viktor Tauš, MFF KV), Via Carpatia (K.Kochanska, K.Bajon, PL, ČR, Makedonie, 2018, Heaven's Gate/Viktor Tauš, MFF KV).

Tuto situaci popisuje i Peter Debruge: „Kombinací perfektně vybraného programu „ne-premiérových“ filmů, spolu s důrazem na snímky, které byly vyrobeny na jejich vlastním území, nabízejí svým účastníkům festivaly jako Dubai, Sydney, Karlovy Vary nebo Rio možnost shlédnout skvělé filmy, které možná nestihli na předchozích festivalech, spolu s výběrem toho nejlepšího z jejich vlastních regionů. (...) Mnichov třeba podtrhl toto své „národní“ poslání tím, že zahajovacím filmem festivalu byl nejlepší německý film toho roku, Toni Erdmann a to jen krátce poté, co byl snímek v premiéře uveden v Cannes. (Na druhou stranu, cynici vědí, že je lepší se vyhnout německým filmům v Berlíně, italským filmům v Benátkách apod., neboť festivaly založené na principu premiér („premiere-driven“) často přijdou o své nejlepší národní filmy, a tak jsou nuceny do programu zahrnout řadu horších lokálních nabídek, aby dosáhly na státní financování).“<sup>116</sup>

Podobně, tedy v souvislosti s ohledem na vlastní financování, vidí Rossitsa Valkanova i platformu Eyes on Films. V tomto případě se nejedná se o festival, ale o „podpůrnou platformu pro první a druhé filmy, mezinárodní síť filmových profesionálů zaměřující se na vývoj nových bussiness modelů pro propagaci, cirkulaci a distribuci prvních a druhých filmů.“<sup>117</sup>

Tato platforma podle svých slov sdružuje více než 150 mezinárodních partnerů (z toho 53 festivalů a 78 distributorů) ve více než 50 zemích. Funguje již od roku 2011 a je podporována již několikrát zmiňovaným programem Creative Europe – Media.

Rossitsa k tomu dodává: „Je to další možnost pro film, jak být vidět. Možnost navíc. Pro lidi, kteří tuto platformu vytvořili, je to pravděpodobně také způsob, jak získat financování a podporu, protože i oni to potřebují. Propagují nové umělecké talenty, nové autorské rukopisy, takže když se propojí, jsou pravděpodobně vítáni víc, než kdyby byli osamoceni. Pravděpodobně budou

---

<sup>116</sup> <https://variety.com/2016/film/news/film-festival-secrets-cannes-venice-toronto-1201941456/>

<sup>117</sup> [http://eyeonfilms.org/?lang=en\\_us](http://eyeonfilms.org/?lang=en_us)

říkat: 'Je velmi složité, distribuovat debuty, protože ty režiséry nikdo nezná, potřebujeme podporu'. (...) Vlastně vítám jakoukoliv iniciativu, které přidá filmu projekce, protože to je nová příležitost."<sup>118</sup>

Jaké jsou další distribuční příležitosti pro debutové filmy se podívám v poslední kapitole. Kromě festivalů totiž existují i další distribuční kanály – ty se však výrazně neliší od možností, které mají i ostatní artové snímky.

## **6.2. Kinodistribuce – situace v ČR**

V rámci jednotlivých zemí se vyskytují distributoři, kteří se na debuty zaměřují. Tuto situaci není v rámci této práce možné posuzovat z hlediska celé Evropy. Je však zajímavé podívat se na to, jak se českým debutům daří v českých kinech a kteří distributoři se českým debutům věnují.

Tento přehled vyčteme z přílohy č.6 této práce. Obecně je možné zde vysledovat podobné trendy, jako u ostatních filmů – tedy například to, že snímky se slavným hereckým obsazením mají větší návštěvnost nebo to, že komediím a žánrovým filmům se daří lépe než sociálním dramatům.

Nejlépe se v kinech daří snímkům z režijní kategorie již zavedených divadelních nebo jiných uměleckých profesionálů. Studie tuto kategorii označuje jako celebritní film. Řada těchto snímků však nespadá do mnou vytyčené kategorie artových filmů. Z festivalových filmů má však v této kategorii vysoký výsledek divácké návštěvnosti například snímek Domácí péče Slávka Horáka (99 005 diváků).

V kategorii absolventský filmů FAMU pak vyniká snímek Špína s 6 734 diváky (film měl také velký úspěch ve slovenských kinech).

V případě filmů absolventů FAMU (a v rámci těch, které je možné řadit do kategorie A1 nebo A2, kam nespadá film Gangster Ka) má nejvyšší diváckou návštěvnost již výše zmiňovaný snímek Já, Olga Hepnarová (53 289 diváků).

V rámci absolventských debutů, ale také v případě některých debutů tvůrců bez filmového vzdělání se objevuje i tzv.samo distribuce. To znamená, že si

---

<sup>118</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.15

producenti filmu samy uvedli film v kinech. Většinou se pak jedná o snímky, jejichž návštěvnost nepřekročila tisíc diváků.

Pokud se podíváme na distributory filmů, složení je vlastně velmi podobné jako v případě ostatních filmů – v případě menších debutů jsou to společnosti jako Artcam Films nebo Aerofilms, a v případě komerčnějších snímků se objevuje Bontonfilm, Falcon či CinemArt. V deseti případech se pak ještě objevuje společnost A-Company Czech. Ta má poměrně široké spektrum, od snímků jako je Díra u Hanušovic, která měla přes 153 000 diváků až po menší debuty jako Do větru nebo Absence blízkost, které nepřesáhly 2000 diváků.

Z hlediska kinodistribuce se tedy nedá říci, že by byly obecně debuty méně navštěvované – souvisí to především s žánrem filmu, popř. předchozím renomé režiséra v jiné profesi. V případě filmů herců Jiřího Mádl, Vojtěcha Kotka a Miroslava Krobota (Pojedeme k moři, Padesátka a Díra u Hanušovic) je totiž návštěvnost vyšší, než u mnohých filmů zavedenějších režisérů.

### **6.3. Další formy distribuce debutů**

Kromě kinodistribuce existují i některé méně tradiční či novější formy distribuce. Jeden ze způsobů již zmiňovala Rossitsa výše – její snímek Shelter se dostal do vzdělávacího programu, který se pouští ve Francii na středních školách. Podobně také funguje tzv. univerzitní distribuce – tento model je však stále populárnější ve Spojených státech než v Evropě. Univerzity nakupují licence filmů, které pak mají studenti k dispozici v knihovnách a databázích. Filmy se pak samozřejmě distribuují i na VOD platformách – specificky pro debuty však není vyhrazen žádný.

V jedné z přechodících kapitol jsem stručně zmínila televizní slot ZDF - Das Kleine Fernsehspiel v Německu. Ten se na debuty a mladou tvorbu zaměřuje, a v případě koprodukce filmu se logicky zavazuje daný film i odvysílat.

Z hlediska televizí jsme situaci v ČR okomentovali v kapitole financování – v případě některých debutů se koproducentem stala ČT, nejčastěji však v kategorii profesionálů z jiných uměleckých oborů. Ve dvou případech pak debuty koprodukovala i HBO.

Samostatný slot pro debuty ČT nemá – ačkoliv počet debutů roste, není jich tolik, aby na samostatný pravidelný slot vystačili (podobně jako to může fungovat v Německu). V letošním roce však ČT uvedla speciál věnovaný debutům nazvaný Měsíc filmových debutů<sup>119</sup>. Odvysílala tak v televizní premiéře čtyři debutové filmy, které koprodukovala.

Z mezinárodního hlediska je však odvaha televizních dramaturgů stále menší, tuto situaci popisuje i Rossitsa: „Na trzích potkáte sales agenty, distributory ale stále menší a menší počet zástupců televizních stanic. Tohle je mimochodem velký problém, televize jsou totiž obrazovkou budoucnosti pro všechny tyto filmy. (...) Nejen v kinodistribuci, ale i v programovacích oddělení televizních stanic by to chtělo nové mladé lidi, kteří se zaměří na kulturní kanály, a na sloty pro tento typ filmů. Jak ale tyto kanály přežijí, to nevím, protože lidí, kteří se na ně dívají, je méně než těch, kteří sledují komerční kanály. Možná by měl stát nějakým způsobem zasáhnout v takové situaci a podpořit je, dotovat je, aby měli šanci přežít.“<sup>120</sup>

V České republice se na základě Zákona o rozhlasovém a televizním vysílání musí vysílatel řídit určitými pravidly v rámci vysílání. Konkrétně podpoře evropské tvorby a evropské nezávislé a současné tvorby se věnuje Hlava III. Tam mj. říká, že: „Provozovatel televizního vysílání je povinen tam, kde je to proveditelné, vyhradit pro evropská díla nadpoloviční podíl celkového vysílacího času každého svého programu. (...) Provozovatel televizního vysílání je povinen tam, kde je to proveditelné, vyhradit pro evropská díla vyrobená nezávislými výrobci alespoň 10 % celkového vysílacího času každého svého programu. (...) Provozovatel televizního vysílání je povinen tam, kde je to proveditelné, zajistit, aby v rámci vysílacího času vyhrazeného pro vysílání evropských děl vyrobených nezávislými výrobci tvořilo vysílání děl, od jejichž prvního zveřejnění neuplynulo více než 5 let, alespoň 10%.“<sup>121</sup>

Stát se tedy svým způsobem o regulaci snaží. Otázkou však je, pokud dostatečně.

<sup>119</sup> [https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[nadtitul\]=M%C4%9Bs%C3%ADc%20filmov%C3%BDch%20debut%C5%AF](https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[nadtitul]=M%C4%9Bs%C3%ADc%20filmov%C3%BDch%20debut%C5%AF)

<sup>120</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.13

<sup>121</sup> <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/zakony/pdf/zakon-o-provozovani-rozhlasoveho-a-televizniho-vysilani.pdf> [cit.dne 12.8. 2018].

## Závěr

Závěrem této práce bych ráda shrnula zásadní poznatky, které jsem v průběhu práce načerpala či ověřila.

Současný trend evropských a mezinárodních koprodukcí je na vzestupu a souvisí s celkovým vlivem globalizace, která se tímto způsobem dotýká i filmového průmyslu.

Koprodukčních filmů přibývá a častěji se tak objevují i v případě debutových filmů. Dva klíčové důvody pro vznik koprodukcí jsou kulturní a finanční aspekt projektu. Velká část koprodukcí však vzniká z čistě pragmatických (tedy finančních) důvodů. Takové filmy jsou pak v některých případech hanlivě nazývány jako euro-pudding.

I koprodukce, které vznikly za účelem vyššího rozpočtu, však mohou mít celou řadu pozitivních aspektů. Mezi ty nejdůležitější pak patří sdílení kreativních poznatků o filmech a předávání si know-how mezi producenty.

Počet koprodukcí narůstá i díky systematické podpoře této formy mezinárodní spolupráce ze strany evropských institucí a fondů jako je Eurimages, ale i ze strany státních fondů. V ČR konkrétně Státního fondu kinematografie. Flexibilnější pravidla umožňují producentům opakovaně spolupracovat (princip reciprocity) a vytvářet tak dlouhodobější pracovní vztahy.

U debutů se koprodukce objevují méně než v případě snímků zavedených tvůrců. Souvisí to jednak s nižšími rozpočty debutů (a tedy menší potřebou kofinancovat filmy z více zdrojů), ale také s tím, že první filmy jsou častěji produkovány i debutujícími producenty, kteří s mezinárodní spoluprací nemají předchozí zkušenost.

Koprodukce tedy přinášejí řadu výhod, jako je vyšší rozpočet, sdílení informací a know-how, ale také jisté nevýhody. Mezi ty patří zdlouhavější proces financování, ale také nutnost dodržování specifických pravidel, která mohou v některých případech ovlivňovat i kreativní aspekty projektu. Mezi ty patří například tzv. bodový systém, který určuje podíly mezinárodního složení štábu. Klíčovou roli pak v celém procesu logicky hraje producent, který musí zvážit

všechna pro a proti a vyhodnotit, zde je koprodukce pro daný filmový projekt přínosná, či nikoliv.

Není však možné konstatovat, že by koprodukce sama o sobě přímo vytvářela tlak na debuty nebo jejich režiséry. Tento tlak pak může být tvořen spíše standardizací trhu než vlivem přítomnosti mezinárodní spolupráce.

V případě debutů a koprodukcí hraje velkou roli země původu filmu. Menší evropské státy mají totiž omezenější zdroje státní podpory a častěji tak vyhledávají koprodukci za účelem financování, než větší či vyspělejší státy.

Ty mají totiž mnohdy promyšlenější systém filmového financování, který myslí i na mladé a začínající filmaře. Jejich dostatečnou podporou jim tak zajišťují možnost svobodnějšího uměleckého vyjádření, při kterém nemusí brát ohledy na požadavky filmového trhu.

Názory na systém oddělování debutů od ostatních filmů zkušenějších filmařů se v mnoha případech liší. Toto dělení si však současný filmový průmysl osvojil, a ve všech fázích výroby filmu tak najdeme pro debuty samostatné kategorie. Týká se to jak samostatných žádostí na filmových fondech, tak sekcí vymezených pro první filmy na filmových festivalech. Jedni toto dělení považují za prospěšné, neboť dává debutům možnost vyniknout a nabízí jim speciální podmínky. Druzí toto dělení neuznávají a poukazují na to, že i mezi debuty jsou velké odlišnosti.

V práci jsem tedy mimo jiné došla k tomu, že debut není možné bezvýhradně považovat za samostatný filmový žánr. Záleží totiž na několika faktorech. Jedním z nich je postavení režiséra, druhým země původu a třetí zkušenost producenta. Tyto faktory pak nejvíce ovlivňují budoucí postavení filmu na trhu.

Klíčovým trendem současného evropského trhu, který se dotýká i debutů, je pak existence velkého množství industry aktivit. Ty suplují dřívější velká zázemí filmových studií, a nezávislým producentům tak umožňují přístup k odborníkům, které sami ve svých firmách nezaměstnávají.

Tyto aktivit obecně dělíme do dvou kategorií: aktivity zaměřující se na kreativní aspekt vývoje filmů (script workshopy a laby) a aktivity týkající se finančního aspektu vývoje (koprodukční trhy a pitchingy).

Jejich cílem je v obou případech propojení filmových profesionálů (networking). V prvním případě za účelem konzultací filmových projektů a v druhém případě s cílem najít vhodné partnery při výrobě filmu (nejen koproducenty, ale také sales agents, distributory a další).

Počet podobných platform se zvyšuje, a objevuje se tak také větší tlak na tvůrce, aby se podobných aktivit účastnili. Tyto platformy totiž fungují svým způsobem jako pre-selekce zajímavých projektů a umožňují tak ostatním profesionálům se s projekty seznámit již v ranější fázi vývoje.

Většina producentů se shoduje na tom, že dané aktivity mohou být sice přínosné a filmům mohou pomoci, neměla by ale nastat situace, že se účast na nich stane podmínkou nebo výrazným zvýhodněním v otázkách financování nebo snad pozdějšího výběru filmu na festival.

Tyto platformy totiž mnohdy považují mezinárodní aspekt projektu, a tedy jistou univerzálnost témat, za klíčový faktor při selekci. Takové filmy totiž mohou zaujmout větší počet diváků a mohou více cestovat. Častěji se tak na těchto workshopech a trzích objevují filmy, které vznikají v mezinárodních koprodukcích. Tento aspekt ale nemusí hrát vůbec roli s kvalitou daného filmu, a upřednostňování univerzálních témat by tedy nemělo být zásadním kritériem.

Z hlediska financování debutů se situace v Evropě zlepšuje a objevuje se větší počet tzv. schémat, které se na cílenou podporu debutů a mladých talentů zaměřuje. Debuty v koprodukcích tak mohou dosáhnout i na financování v rámci evropských fondů.

I díky tomu počet debutů roste, a tím roste také počet režisérů a zvětšuje se celkový objem evropské produkce. Tento aspekt je vnímán někdy jako negativní, neboť kvantita pak mnohdy převažuje nad kvalitou.

To platí i v případě filmových festivalů, tedy primární distribuční platformy pro debutové filmy. Jejich nárůst je v některých ohledech vnímán jako pozitivní, neboť festivaly vznikají i v menších městech a mohou tak lokálnímu publiku ukazovat filmy, které se do běžné kinodistribuce nedostanou. Tento možný přínos ale v některých případech brzdí fakt, že festivaly za účelem přitáhnutí většího zájmu médií a filmových profesionálů lpí na premiérových uvedeních filmů. To pak dramaturgům znemožňuje ukazovat kvalitnější snímky, která se již předtím objevily na prestižnějších festivalech.

Vliv mezinárodní koprodukce na úspěch filmu v distribuci nebo na filmových festivalech je dvousečný. Na jednu stranu může být univerzálnost tématu klíčem k mezinárodnímu publiku, nemusí však vůbec hrát roli v kvalitě filmu. Objevuje se však názor, že v současnosti, kdy je filmový trh přesycen, je snazší proniknout do zahraničních teritorií právě skrze mezinárodní koprodukce.

Kromě filmových festivalů jsou totiž distribuční možnosti pro debutové filmy poměrně omezené, lokální distributoři se obávají v kinech programovat odvážnější snímky nebo filmy neznámých tvůrců, a festivaly tak začaly svým způsobem suplovat tradiční distribuční modely.

Propast mezi festivalovými a běžnými diváky v kinech se zvětšuje. Jedním z řešení tohoto problému by bylo aktivnější zavádění nových forem filmového vzdělávání. To by mohlo do budoucna zabránit tomu, aby se tyto divácké skupiny čím dál více oddělovaly.

Principy globalizace tak pronikly i na filmový trh a souvisí i s dramatickým nárůstem objemu filmové produkce v Evropě. Debutové filmy jsou však stále ještě před těmito vlivy částečně chráněny. Ačkoliv i u nich se projevují tendence podvolit se tržním mechanismům, stále ještě existují (a objevují se i nové) instituce, které se na podporu debutů zaměřují, a tím jim poskytují určitou nezávislost. A jejím tvůrcům větší svobodu.

Na úplný závěr pak uvedu citát producentky Rossisty Valkanove, který podtrhuje dvojité uvažování o debutových filmech. Právě dvojakost pohledů na postavení debutů v kinematografii je totiž příznačný pro většinu závěrů, které vycházejí z celé mé práce:

„Situace v kinematografii odráží svým způsobem celospolečenskou situaci, ve které teď žijeme. A tedy i fakt, že si každý den můžeme více a více vybírat z věcí kolem nás. Když něco doporučíte jako nové, máte svým způsobem větší pozornost. *„Pojďme se podívat na něco nového, jsem už unavený ze všech těch starých věcí, ukažte mi něco nového.“* A je pak tedy snazší to zpropagovat a vytvořit kolem toho nějaký zájem. Podruhé už to se stejnou energií a se stejnou důvěrou publika udělat nemůžete. Takže svým způsobem jsou debuty vlastně na jednu stranu složitější a na druhou stranu snazší propagovat, protože toho o nich můžete říct mnohem více než o druhých filmech.“<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Rozhovor s Rossitsou Valkanovou, příloha č.3, s.16

## Seznam použitých zdrojů:

Bernard, J., Frýdlová, P.: Malý labyrint filmu. Praha: Albatros, 1988, s. 249.

Mary Harrod, Mariana Liz, Alissa Timoshkina: The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization; London/Ney York, I.B.Tauris, 2015

## Přehled internetových zdrojů:

<http://www.filmcenter.cz/cs/novinky/1267-czech-film-center-a-ceske-filmy-v-cannes-2017>

[https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/events/-/asset\\_publisher/R9nWEpW4D1LQ/content/international-co-productions-a-success-formula-for-european-films-european-audiovisual-observatory-announces-this-year-s-cannes-conference-?inheritRedirect=false](https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/events/-/asset_publisher/R9nWEpW4D1LQ/content/international-co-productions-a-success-formula-for-european-films-european-audiovisual-observatory-announces-this-year-s-cannes-conference-?inheritRedirect=false)

[https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie\\_vyvoj\\_hrany\\_final.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf)

<https://www.britannica.com/art/auteur-theory>

<http://www.dictionary.com/browse/art-film>

<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/147>

<https://rm.coe.int/168071d4b6>

[https://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Evropsk\\_mluva\\_o\\_filmov\\_koprodukci.doc](https://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Evropsk_mluva_o_filmov_koprodukci.doc)

<https://www.mkcr.cz/novinky-a-media/podepsana-dohoda-o-filmove-koprodukci-mezi-vladami-cr-a-statu-izrael-4-cs2375.html>

<https://www.olffi.com/coproduction-treaty/list-15.html>

<http://www.legroupeouest.com/en/le-groupe-ouest/>

[https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/2018-press-releases/-/asset\\_publisher/qCvKtWM6Klji/content/eu-gross-box-office-topped-eur-7-billion-in-2017-for-](https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/2018-press-releases/-/asset_publisher/qCvKtWM6Klji/content/eu-gross-box-office-topped-eur-7-billion-in-2017-for-)

[third-year-](#)

[running?inheritRedirect=false&redirect=https%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Fen%2Fweb%2Fobservatoire%2F2018-press-](#)

[releases%3Fp\\_p\\_id%3D101\\_INSTANCE\\_qCvKtWM6Klji%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_stat](#)

[e%3Dnormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-4%26p\\_p\\_col\\_count%3D1](#)

[https://www.filmovaakademie.cz/cz/2013/statut](#)

[https://www.dfi.dk/en/english/funding/new-danish-screen](#)

[https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/en\\_guidelines\\_training\\_09-2018.pdf](#)

[https://www.midpoint-center.eu/about](#)

[http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/o-inkubatoru/](#)

[http://www.dramaturgicky-inkubator.cz/mozna-rizika/](#)

[http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Koncepce/KK\\_2018\\_12\\_1\\_18.pdf](#)

[https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/vysledky%20rozhodovani/zari%202014/rozho](#)

[dnuti%20vyroba%20debut%202014-2-5-13.pdf](#)

[http://www.ceskatelevize.cz/filmy/](#)

[http://www.europacreativamedia.cat/rcs\\_auth/convocatories/131009\\_booklet\\_lowbudget\\_web.pdf](#)

[https://www.dfi.dk/en/english/funding/new-danish-screen](#)

[http://newnordicfilms.no/content/uploads/2016/08/NNF17\\_ScandinavianDebut.pdf](#)

[http://www.bfi.org.uk/2022/downloads/bfi2022-future-talent\\_EN.pdf](#)

[https://www.fff-bayern.de/en/funding/funding-schemes/young-talents.html](#)

[http://www.firststeps.de/welcome.html](#)

[https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-avant-realisation\\_191260](#)

<http://cineuropa.org/en/newsdetail/354858/>

<https://www.kreativnievropa.cz/o-programu/>

<https://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/333>

<https://www.mediadeskcz.eu/funding/detail/337>

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

<http://www.febiofest.cz/industry/program-program/>

<http://www.celluloid-dreams.com/new-slate>

<https://festagent.com/en/articles/premiere-status>

[http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)

[http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_2018\\_sites02.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_2018_sites02.asp)

<https://variety.com/2016/film/news/film-festival-secrets-cannes-venice-toronto-1201941456/>

[https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr\[nadtitul\]=M%C4%9Bs%C3%ADc%20filmov%C3%BDch%20debut%C5%AF](https://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/?filtr[nadtitul]=M%C4%9Bs%C3%ADc%20filmov%C3%BDch%20debut%C5%AF)

<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/zakony/pdf/zakon-o-provozovani-rozhlasoveho-a-televizniho-vysilani.pdf>

## **Seznam příloh:**

Příloha č.1 FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe,  
Yearbook Online 2017

Příloha č.2 Přehled českých debutů 2008 – 2018 (červenec)

Příloha č.2a Přehled českých debutů 2014-2018 (červenec)

Příloha č.3 Přepis rozhovoru s Rossitsou Valkanovou

Příloha č.4 Přepis rozhovoru s Tomášem Weinrebem a Vojtěchem Fričem

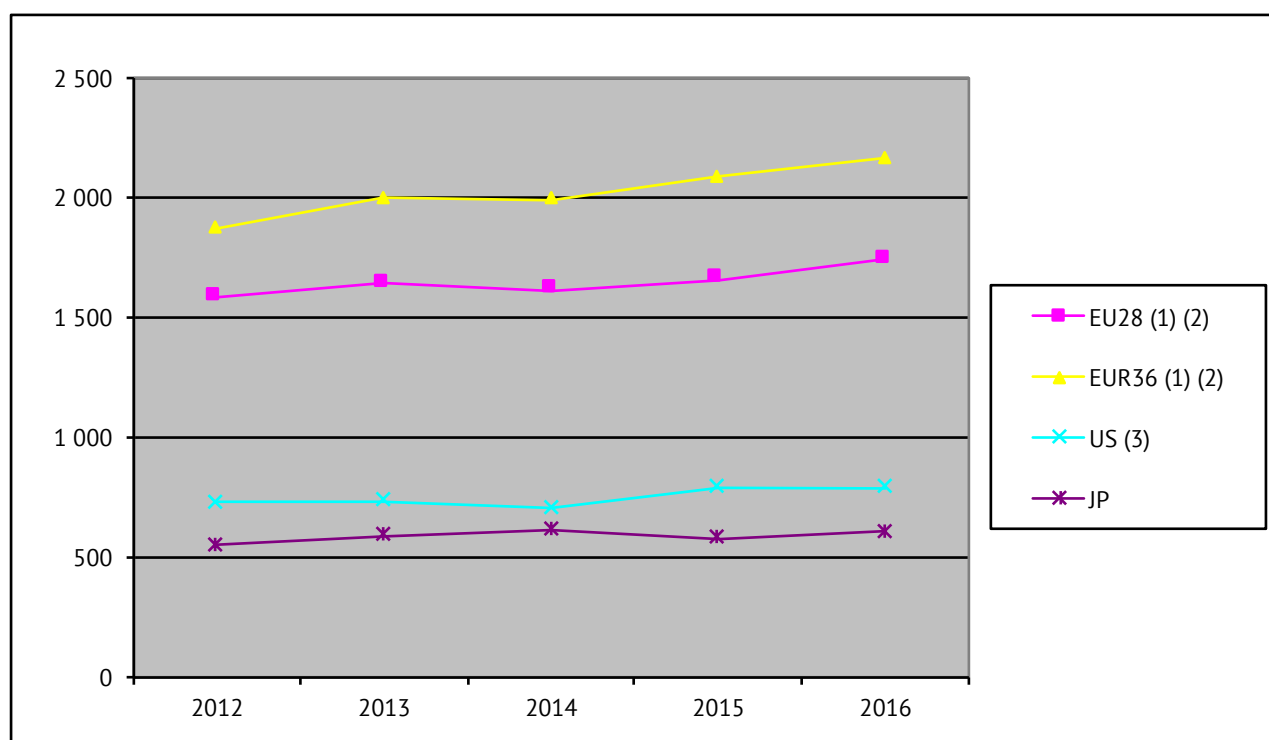
Příloha č.5 České debuty s premiérou od 1/1 2008 s výsledky do 30/6 2018

Příloha č.6 Přehled návštěvností v kinech u debutů v letech 2014 - 2018

## Příloha č.1

### FILM-PROD Number of feature films produced in EU28, EUR36, Japan and USA (2012-2016)

Year	2012	2013	2014	2015	2016
EU28 <sup>(1) (2)</sup>	1 586	1 644	1 615	1 658	1 745
EUR36 <sup>(1) (2)</sup>	1 873	1 996	1 994	2 090	2 167
US <sup>(3)</sup>	728	738	707	791	789
JP	554	591	615	581	610



(1) Restated pro-forma data series. Difference from data series published up until 2012 primarily result from the UK changing their methodology to include feature films with budgets below GBP 500 000.

(2) May double count minority co-produced feature films in CY, GR, HU, LT, MT (EUR 28) and RU, TR (EUR 36). No comprehensive data available on feature documentaries for CY, GR, HU, LT, MT, LV (EUR 28) and IS, RU, TR (EUR 36).

(3) Restated series. Does not include films with budgets under USD 1 million.

Source: European Audiovisual Observatory

© European Audiovisual Observatory / [Observatoire européen de l'audiovisuel](#) / [Europäische Audiovisuelle Informationsstelle](#)

Yearbook Online 2017 / [Annuaire en ligne 2017](#) / [Jahrbuch Online 2017](#)

**FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

 Films: a. completed (answer print)  
b. released

 c. granted public support  
d. certified

 e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
AT	b.							OFI
	Fiction - 100% national	14	9	16	10	15	13	
	Fiction - maj. co-prod.	6	6	5	6	1	3	
	Fiction - min. co-prod.	15	8	2	4	7	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>20</b>	<b>15</b>	<b>21</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>35</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	<b>20</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	
	Feature documentaries - 100% national	19	21	15	17	14	17	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	3	7	4	4	2	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	2	3	4	4	1	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>22</b>	<b>28</b>	<b>19</b>	<b>21</b>	<b>16</b>	<b>18</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>24</b>	<b>31</b>	<b>23</b>	<b>25</b>	<b>17</b>	<b>21</b>	
	Total feature films - 100% national	33	30	31	27	29	30	
	Total feature films - maj. co-prod.	9	13	9	10	3	4	
	Total feature films - min. co-prod.	17	11	6	8	8	10	
	<b>Total national feature films</b>	<b>42</b>	<b>43</b>	<b>40</b>	<b>37</b>	<b>32</b>	<b>34</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>59</b>	<b>54</b>	<b>46</b>	<b>45</b>	<b>40</b>	<b>44</b>	
BA	b.							Sarajevo Film Festival
	Fiction - 100% national	0	0	2	4	1	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	2	1	3	1	1	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	2	1	5	6	1	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	3	0	1	2	8	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	0	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	0	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	3	0	3	6	9	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	3	1	1	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	2	1	5	6	1	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>10</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>11</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>n/a</b>	
BE (1)	b.							CFWB, VAF
	Fiction - 100% national	5	1	7	12	14	16	
	Fiction - maj. co-prod.	12	14	15	20	16	21	
	Fiction - min. co-prod.	21	5	7	36	34	28	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>17</b>	<b>15</b>	<b>22</b>	<b>32</b>	<b>30</b>	<b>37</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>38</b>	<b>20</b>	<b>29</b>	<b>68</b>	<b>64</b>	<b>65</b>	
	Feature documentaries - 100% national	2	24	25	4	3	10	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	1	3	8	0	3	4	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	20	29	1	3	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>3</b>	<b>27</b>	<b>33</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>14</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>4</b>	<b>47</b>	<b>62</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>17</b>	
	Total feature films - 100% national	7	25	32	16	17	26	
	Total feature films - maj. co-prod.	13	17	23	20	19	25	
	Total feature films - min. co-prod.	22	25	36	37	37	31	
	<b>Total national feature films</b>	<b>20</b>	<b>42</b>	<b>55</b>	<b>36</b>	<b>36</b>	<b>51</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>42</b>	<b>67</b>	<b>91</b>	<b>73</b>	<b>73</b>	<b>82</b>	
BG	b.							NFC
	Fiction - 100% national	6	5	0	2	10	18	
	Fiction - maj. co-prod.	2	1	4	1	2	6	
	Fiction - min. co-prod.	1	2	0	0	5	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>12</b>	<b>24</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>17</b>	<b>31</b>	
	Feature documentaries - 100% national	4	7	8	5	8	9	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	1	2	3	0	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	2	3	1	2	0	1	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>6</b>	<b>11</b>	<b>11</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>11</b>	
	Total feature films - 100% national	10	12	8	7	18	27	
	Total feature films - maj. co-prod.	2	2	6	4	2	7	
	Total feature films - min. co-prod.	3	5	1	2	5	8	
	<b>Total national feature films</b>	<b>12</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>11</b>	<b>20</b>	<b>34</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>25</b>	<b>42</b>	
CH	b.							OFS
	Fiction - 100% national	14	16	15	20	20	17	
	Fiction - maj. co-prod.	11	8	12	12	7	10	
	Fiction - min. co-prod.	8	10	13	13	16	8	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>25</b>	<b>24</b>	<b>27</b>	<b>32</b>	<b>27</b>	<b>27</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>33</b>	<b>34</b>	<b>40</b>	<b>45</b>	<b>43</b>	<b>35</b>	
	Feature documentaries - 100% national	65	38	54	49	49	48	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	8	19	9	7	8	13	
	Feature documentaries - min. co-prod.	9	3	8	9	9	9	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>73</b>	<b>57</b>	<b>63</b>	<b>56</b>	<b>57</b>	<b>61</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>82</b>	<b>60</b>	<b>71</b>	<b>65</b>	<b>66</b>	<b>70</b>	
	Total feature films - 100% national	79	54	69	69	69	65	
	Total feature films - maj. co-prod.	19	27	21	19	15	23	
	Total feature films - min. co-prod.	17	13	21	22	25	17	
	<b>Total national feature films</b>	<b>98</b>	<b>81</b>	<b>90</b>	<b>88</b>	<b>84</b>	<b>88</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>115</b>	<b>94</b>	<b>111</b>	<b>110</b>	<b>109</b>	<b>105</b>	

**FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

 Films: a. completed (answer print)  
b. released

 c. granted public support  
d. certified

 e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
CY e	a.							OBS
	Fiction - 100% national	0	0	0	1	n/a	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	2	1	0	1	n/a	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	0	0	1	1	n/a	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	1	0	0	n/a	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	0	1	0	1	n/a	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	0	1	n/a	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	0	0	1	1	n/a	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
CZ	b.							SFK
	Fiction - 100% national	21	23	19	21	20	24	
	Fiction - maj. co-prod.	4	5	8	8	7	17	
	Fiction - min. co-prod.	0	4	2	6	9	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>25</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>29</b>	<b>27</b>	<b>41</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>25</b>	<b>32</b>	<b>29</b>	<b>35</b>	<b>36</b>	<b>48</b>	
	Feature documentaries - 100% national	17	15	16	21	9	21	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	2	0	1	4	6	6	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	0	1	1	5	4	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>19</b>	<b>15</b>	<b>17</b>	<b>25</b>	<b>15</b>	<b>27</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>20</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	<b>26</b>	<b>20</b>	<b>31</b>	
	Total feature films - 100% national	38	38	35	42	29	45	
	Total feature films - maj. co-prod.	6	5	9	12	13	23	
	Total feature films - min. co-prod.	1	4	3	7	14	11	
	<b>Total national feature films</b>	<b>44</b>	<b>43</b>	<b>44</b>	<b>54</b>	<b>42</b>	<b>68</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>45</b>	<b>47</b>	<b>47</b>	<b>61</b>	<b>56</b>	<b>79</b>	
DE	b.							SPIO
	Fiction - 100% national	63	86	79	84	76	82	
	Fiction - maj. co-prod.	29	32	38	22	24	41	
	Fiction - min. co-prod.	31	36	37	43	45	43	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>92</b>	<b>118</b>	<b>117</b>	<b>106</b>	<b>100</b>	<b>123</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>123</b>	<b>154</b>	<b>154</b>	<b>149</b>	<b>145</b>	<b>166</b>	
	Feature documentaries - 100% national	68	67	65	65	63	56	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	11	15	13	15	18	20	
	Feature documentaries - min. co-prod.	3	5	4	5	10	14	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>79</b>	<b>82</b>	<b>78</b>	<b>80</b>	<b>81</b>	<b>76</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>82</b>	<b>87</b>	<b>82</b>	<b>85</b>	<b>91</b>	<b>90</b>	
	Total feature films - 100% national	131	153	144	149	139	138	
	Total feature films - maj. co-prod.	40	47	51	37	42	61	
	Total feature films - min. co-prod.	34	41	41	48	55	57	
	<b>Total national feature films</b>	<b>171</b>	<b>200</b>	<b>195</b>	<b>186</b>	<b>181</b>	<b>199</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>205</b>	<b>241</b>	<b>236</b>	<b>234</b>	<b>236</b>	<b>256</b>	
DK	c.							DFI
	Fiction - 100% national	16	12	13	14	14	15	
	Fiction - maj. co-prod.	3	6	9	7	9	8	
	Fiction - min. co-prod.	6	9	9	7	8	8	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>19</b>	<b>18</b>	<b>22</b>	<b>21</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>25</b>	<b>27</b>	<b>31</b>	<b>28</b>	<b>31</b>	<b>31</b>	
	Feature documentaries - 100% national	31	11	23	16	20	18	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	12	5	5	8	7	
	Feature documentaries - min. co-prod.	6	4	5	6	12	6	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>31</b>	<b>23</b>	<b>28</b>	<b>21</b>	<b>28</b>	<b>25</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>37</b>	<b>27</b>	<b>33</b>	<b>27</b>	<b>40</b>	<b>31</b>	
	Total feature films - 100% national	47	23	36	30	34	33	
	Total feature films - maj. co-prod.	3	18	14	12	17	15	
	Total feature films - min. co-prod.	12	13	14	13	20	14	
	<b>Total national feature films</b>	<b>50</b>	<b>41</b>	<b>50</b>	<b>42</b>	<b>51</b>	<b>48</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>62</b>	<b>54</b>	<b>64</b>	<b>55</b>	<b>71</b>	<b>62</b>	
EE	b.							EFSA
	Fiction - 100% national	4	5	4	3	1	7	
	Fiction - maj. co-prod.	3	0	3	1	3	2	
	Fiction - min. co-prod.	0	6	0	2	2	3	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>7</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>12</b>	
	Feature documentaries - 100% national	9	8	9	12	17	7	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	3	1	1	1	1	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	2	0	2	0	1	1	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>12</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>13</b>	<b>18</b>	<b>7</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>14</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>19</b>	<b>8</b>	
	Total feature films - 100% national	13	13	13	15	18	14	
	Total feature films - maj. co-prod.	6	1	4	2	4	2	
	Total feature films - min. co-prod.	2	6	2	2	3	4	
	<b>Total national feature films</b>	<b>19</b>	<b>14</b>	<b>17</b>	<b>17</b>	<b>22</b>	<b>16</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>21</b>	<b>20</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>25</b>	<b>20</b>	

# **FILM-PROD** Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)

In units.

Films: a. completed (answer print)  
b. released

c. granted public support  
d. certified

e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
ES	d.							ICAA
	Fiction - 100% national	55	60	76	26	69	98	
	Fiction - maj. co-prod.	42	33	37	68	58	23	
	Fiction - min. co-prod.	32	22	31	32	16	13	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>97</b>	<b>93</b>	<b>113</b>	<b>94</b>	<b>127</b>	<b>121</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>129</b>	<b>115</b>	<b>144</b>	<b>126</b>	<b>143</b>	<b>134</b>	
	Feature documentaries - 100% national	58	53	76	74	97	116	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	6	8	11	15	10	4	
	Feature documentaries - min. co-prod.	7	6	4	9	4	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>64</b>	<b>61</b>	<b>87</b>	<b>89</b>	<b>107</b>	<b>120</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>71</b>	<b>67</b>	<b>91</b>	<b>98</b>	<b>111</b>	<b>120</b>	
	Total feature films - 100% national	113	113	152	100	166	214	
	Total feature films - maj. co-prod.	48	41	48	83	68	27	
	Total feature films - min. co-prod.	39	28	35	41	20	13	
	<b>Total national feature films</b>	<b>161</b>	<b>154</b>	<b>200</b>	<b>183</b>	<b>234</b>	<b>241</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>200</b>	<b>182</b>	<b>235</b>	<b>224</b>	<b>254</b>	<b>254</b>	
FI (2)	b.							FFF
	c.							
	Fiction - 100% national	15	20	14	18	14	16	
	Fiction - maj. co-prod.	5	4	5	1	5	3	
	Fiction - min. co-prod.	7	4	6	5	2	5	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>20</b>	<b>24</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>25</b>	<b>24</b>	<b>21</b>	<b>24</b>	
	Feature documentaries - 100% national	6	10	9	14	18	14	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	3	2	1	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	2	6	6	6	5	6	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>16</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>8</b>	<b>16</b>	<b>18</b>	<b>22</b>	<b>24</b>	<b>22</b>	
	Total feature films - 100% national	21	30	23	32	32	30	
	Total feature films - maj. co-prod.	5	4	8	3	6	5	
	Total feature films - min. co-prod.	9	10	12	11	7	11	
	<b>Total national feature films</b>	<b>26</b>	<b>34</b>	<b>31</b>	<b>35</b>	<b>38</b>	<b>35</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>35</b>	<b>44</b>	<b>43</b>	<b>46</b>	<b>45</b>	<b>46</b>	
FR	e.							CNC
	Fiction - 100% national	124	116	122	124	126	125	
	Fiction - maj. co-prod.	53	55	50	44	66	55	
	Fiction - min. co-prod.	59	66	59	53	61	59	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>177</b>	<b>171</b>	<b>172</b>	<b>168</b>	<b>192</b>	<b>180</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>236</b>	<b>237</b>	<b>231</b>	<b>221</b>	<b>253</b>	<b>239</b>	
	Feature documentaries - 100% national	27	34	31	28	32	34	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	2	4	5	7	10	7	
	Feature documentaries - min. co-prod.	6	4	2	2	5	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>29</b>	<b>38</b>	<b>36</b>	<b>35</b>	<b>42</b>	<b>41</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>35</b>	<b>42</b>	<b>38</b>	<b>37</b>	<b>47</b>	<b>44</b>	
	Total feature films - 100% national	151	150	153	152	158	159	
	Total feature films - maj. co-prod.	55	59	55	51	76	62	
	Total feature films - min. co-prod.	65	70	61	55	66	62	
	<b>Total national feature films</b>	<b>206</b>	<b>209</b>	<b>208</b>	<b>203</b>	<b>234</b>	<b>221</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>271</b>	<b>279</b>	<b>269</b>	<b>258</b>	<b>300</b>	<b>283</b>	
GB	f.							BFI
	Fiction - 100% national	217	210	194	177	136	107	
	Fiction - maj. co-prod.	15	14	17	10	12	7	
	Fiction - min. co-prod.	17	18	22	21	16	12	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>232</b>	<b>224</b>	<b>211</b>	<b>187</b>	<b>148</b>	<b>114</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>249</b>	<b>242</b>	<b>233</b>	<b>208</b>	<b>164</b>	<b>126</b>	
	Feature documentaries - 100% national	63	73	70	68	63	23	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	9	11	12	7	4	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	6	4	4	2	5	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>72</b>	<b>84</b>	<b>82</b>	<b>75</b>	<b>67</b>	<b>24</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>78</b>	<b>88</b>	<b>86</b>	<b>77</b>	<b>72</b>	<b>27</b>	
	Total feature films - 100% national	280	283	264	245	199	130	
	Total feature films - maj. co-prod.	24	25	29	17	16	8	
	Total feature films - min. co-prod.	23	22	26	23	21	15	
	<b>Total national feature films</b>	<b>304</b>	<b>308</b>	<b>293</b>	<b>262</b>	<b>215</b>	<b>138</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>327</b>	<b>330</b>	<b>319</b>	<b>285</b>	<b>236</b>	<b>153</b>	
	Inward features (3)	37	45	42	54	62	47	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod. and inward productions)</b>	<b>364</b>	<b>375</b>	<b>361</b>	<b>339</b>	<b>298</b>	<b>200</b>	
GR	b.							GFC
	Fiction - 100% national	17	12	12	13	21	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	10	7	3	0	0	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	1	3	2	0	0	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>27</b>	<b>19</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>21</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>28</b>	<b>22</b>	<b>17</b>	<b>13</b>	<b>21</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	4	7	12	27	17	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	1	2	11	0	0	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	0	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>17</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>17</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	21	19	24	40	38	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	11	9	14	0	0	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	1	3	2	0	0	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>32</b>	<b>28</b>	<b>38</b>	<b>40</b>	<b>38</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>33</b>	<b>31</b>	<b>40</b>	<b>40</b>	<b>38</b>	<b>n/a</b>	

**FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

 Films: a. completed (answer print)  
b. released

 c. granted public support  
d. certified

 e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
HR	a.							HAC
	Fiction - 100% national	8	9	14	7	5	6	
	Fiction - maj. co-prod.	2	4	2	4	4	4	
	Fiction - min. co-prod.	10	3	8	5	5	6	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>10</b>	<b>13</b>	<b>16</b>	<b>11</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>24</b>	<b>16</b>	<b>14</b>	<b>16</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	0	0	0	1	0	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	1	0	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	2	0	1	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	
	Total feature films - 100% national	8	9	14	7	6	6	
	Total feature films - maj. co-prod.	2	4	2	5	4	4	
	Total feature films - min. co-prod.	10	3	8	7	5	7	
	<b>Total national feature films</b>	<b>10</b>	<b>13</b>	<b>16</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>24</b>	<b>19</b>	<b>15</b>	<b>17</b>	
HU	b.							NFO
	Fiction - 100% national	38	26	27	11	13	15	
	Fiction - maj. co-prod.	2	0	2	1	2	3	
	Fiction - min. co-prod.	4	1	3	3	3	1	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>40</b>	<b>26</b>	<b>29</b>	<b>12</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>44</b>	<b>27</b>	<b>32</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	<b>19</b>	
	Feature documentaries - 100% national	4	4	5	0	2	0	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	1	1	0	0	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	1	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	
	Total feature films - 100% national	42	30	32	11	15	15	
	Total feature films - maj. co-prod.	2	1	3	1	2	4	
	Total feature films - min. co-prod.	4	1	3	3	4	1	
	<b>Total national feature films</b>	<b>44</b>	<b>31</b>	<b>35</b>	<b>12</b>	<b>17</b>	<b>19</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>48</b>	<b>32</b>	<b>38</b>	<b>15</b>	<b>21</b>	<b>20</b>	
IE	f.							IFB
	Fiction - 100% national	4	4	4	6	4	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	9	9	9	6	7	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	4	10	6	13	6	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>17</b>	<b>23</b>	<b>19</b>	<b>25</b>	<b>17</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	7	8	9	2	3	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	3	2	3	1	8	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	5	6	3	4	4	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>3</b>	<b>11</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>7</b>	<b>15</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	11	12	13	8	7	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	12	11	12	7	15	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	9	16	9	17	10	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>23</b>	<b>23</b>	<b>25</b>	<b>15</b>	<b>22</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>32</b>	<b>39</b>	<b>34</b>	<b>32</b>	<b>32</b>	<b>n/a</b>	
IS	b.							HI
	Fiction - 100% national	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	3	1	
	Fiction - maj. co-prod.	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	2	4	
	Fiction - min. co-prod.	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	1	3	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	
	Feature documentaries - 100% national	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	6	11	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	1	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	n.c.	n.c.	n.c.	n.c.	0	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>7</b>	<b>12</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>7</b>	<b>15</b>	
	Total feature films - 100% national	7	n.c.	n.c.	n.c.	9	12	
	Total feature films - maj. co-prod.	3	n.c.	n.c.	n.c.	3	5	
	Total feature films - min. co-prod.	0	n.c.	n.c.	n.c.	1	6	
	<b>Total national feature films</b>	<b>10</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>12</b>	<b>17</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>10</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>n.c.</b>	<b>13</b>	<b>23</b>	
IT	g.							MIBAC
	Fiction - 100% national	132	109	114	150	126	142	
	Fiction - maj. co-prod.	14	19	14	14	22	23	
	Fiction - min. co-prod.	9	16	7	7	5	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>146</b>	<b>128</b>	<b>128</b>	<b>164</b>	<b>148</b>	<b>165</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>155</b>	<b>144</b>	<b>135</b>	<b>171</b>	<b>153</b>	<b>172</b>	
	Feature documentaries - 100% national	n.c.	20	24	30	31	46	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	n.c.	2	4	0	0	3	
	Feature documentaries - min. co-prod.	n.c.	0	4	0	1	3	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>28</b>	<b>30</b>	<b>31</b>	<b>49</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>32</b>	<b>30</b>	<b>32</b>	<b>52</b>	
	Total feature films - 100% national	n.c.	129	138	180	157	188	
	Total feature films - maj. co-prod.	n.c.	21	18	14	22	26	
	Total feature films - min. co-prod.	n.c.	16	11	7	6	10	
	<b>Total national feature films</b>	<b>168</b>	<b>150</b>	<b>156</b>	<b>194</b>	<b>179</b>	<b>214</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>177</b>	<b>166</b>	<b>167</b>	<b>201</b>	<b>185</b>	<b>224</b>	

**FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

 Films: a. completed (answer print)  
b. released

 c. granted public support  
d. certified

 e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
LT	b.							LKC / Baltic Films
	Fiction - 100% national	2	3	7	8	6	8	
	Fiction - maj. co-prod.	0	1	1	3	2	2	
	Fiction - min. co-prod.	0	0	2	1	0	1	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>8</b>	<b>11</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	5	5	2	1	0	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	1	0	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	1	0	0	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	
	Total feature films - 100% national	2	8	12	10	7	8	
	Total feature films - maj. co-prod.	0	1	1	4	2	4	
	Total feature films - min. co-prod.	0	0	3	1	0	1	
	<b>Total national feature films</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>13</b>	<b>14</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>16</b>	<b>15</b>	<b>9</b>	<b>13</b>	
LU (4)	d.							LFF
	Fiction - 100% national	0	2	0	0	n/a	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	3	1	1	3	n/a	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	12	9	17	17	n/a	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>15</b>	<b>12</b>	<b>18</b>	<b>20</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	1	3	5	1	n/a	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	1	0	n/a	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	3	0	0	n/a	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	1	5	5	1	n/a	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	3	1	2	3	n/a	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	12	12	17	17	n/a	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>16</b>	<b>18</b>	<b>24</b>	<b>21</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
LV	b.							NFCL
	Fiction - 100% national	4	2	2	1	1	2	
	Fiction - maj. co-prod.	0	4	1	5	2	2	
	Fiction - min. co-prod.	1	0	1	1	0	3	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	
	Feature documentaries - 100% national	8	6	9	15	10	11	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	1	0	0	1	4	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	1	0	2	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>16</b>	<b>14</b>	<b>11</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>17</b>	<b>14</b>	<b>13</b>	
	Total feature films - 100% national	12	8	11	16	11	13	
	Total feature films - maj. co-prod.	1	4	1	6	6	2	
	Total feature films - min. co-prod.	1	0	1	2	0	5	
	<b>Total national feature films</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>22</b>	<b>17</b>	<b>15</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>24</b>	<b>17</b>	<b>20</b>	
ME	a.							Min. Cult.
	Fiction - 100% national	0	2	0	1	4	3	
	Fiction - maj. co-prod.	5	1	0	2	0	1	
	Fiction - min. co-prod.	0	0	0	0	0	0	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	2	3	2	0	1	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	0	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	0	0	0	0	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	
	Total feature films - 100% national	0	4	3	3	4	4	
	Total feature films - maj. co-prod.	5	1	0	2	0	1	
	Total feature films - min. co-prod.	1	0	0	0	0	0	
	<b>Total national feature films</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	
MK	a.							MFA
	Fiction - 100% national	9	0	0	1	0	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	1	3	2	1	5	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	4	0	0	5	3	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>14</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	1	3	3	9	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	0	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	1	1	0	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	9	1	3	4	9	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	1	3	2	1	5	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	4	0	1	6	3	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>14</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>14</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>11</b>	<b>17</b>	<b>n/a</b>	

# **FILM-PROD** Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)

In units.

Films: a. completed (answer print)  
b. released

c. granted public support  
d. certified

e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
MT	a.							OBS
	Fiction - 100% national	0	0	2	2	n/a	n/a	
	Fiction - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	Fiction - min. co-prod.	1	1	0	0	n/a	n/a	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	0	0	1	n/a	n/a	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	Total feature films - 100% national	0	0	2	3	n/a	n/a	
	Total feature films - maj. co-prod.	0	0	0	0	n/a	n/a	
	Total feature films - min. co-prod.	1	1	0	0	n/a	n/a	
	<b>Total national feature films</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>n/a</b>	<b>n/a</b>	
NL	f.							NFF / NVF / OBS
	Fiction - 100% national	28	26	19	22	24	19	
	Fiction - maj. co-prod.	11	17	18	21	19	10	
	Fiction - min. co-prod.	16	12	14	19	20	21	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>39</b>	<b>43</b>	<b>37</b>	<b>43</b>	<b>43</b>	<b>29</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>55</b>	<b>55</b>	<b>51</b>	<b>62</b>	<b>63</b>	<b>50</b>	
	b.							
	Feature documentaries - 100% national	17	17	11	15	14	22	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	3	3	1	5	3	4	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	3	4	2	2	6	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>12</b>	<b>20</b>	<b>17</b>	<b>26</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>21</b>	<b>23</b>	<b>16</b>	<b>22</b>	<b>19</b>	<b>32</b>	
	Total feature films - 100% national	45	43	30	37	38	41	
	Total feature films - maj. co-prod.	14	20	19	26	22	14	
	Total feature films - min. co-prod.	17	15	18	21	22	27	
	<b>Total national feature films</b>	<b>59</b>	<b>63</b>	<b>49</b>	<b>63</b>	<b>60</b>	<b>55</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>76</b>	<b>78</b>	<b>67</b>	<b>84</b>	<b>82</b>	<b>82</b>	
NO	b.							NFI
	Fiction - 100% national	22	16	13	18	9	3	
	Fiction - maj. co-prod.	7	7	7	11	9	12	
	Fiction - min. co-prod.	3	3	5	5	5	6	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>29</b>	<b>23</b>	<b>20</b>	<b>29</b>	<b>18</b>	<b>15</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>32</b>	<b>26</b>	<b>25</b>	<b>34</b>	<b>23</b>	<b>21</b>	
	Feature documentaries - 100% national	3	6	2	4	2	2	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	2	1	3	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	1	0	0	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	
	Total feature films - 100% national	25	22	15	22	11	5	
	Total feature films - maj. co-prod.	7	7	9	12	12	14	
	Total feature films - min. co-prod.	3	3	6	5	5	6	
	<b>Total national feature films</b>	<b>32</b>	<b>29</b>	<b>24</b>	<b>34</b>	<b>23</b>	<b>19</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>35</b>	<b>32</b>	<b>30</b>	<b>39</b>	<b>28</b>	<b>25</b>	
PL	a.							PISF
	Fiction - 100% national	24	28	19	30	28	39	
	Fiction - maj. co-prod.	3	4	3	4	4	1	
	Fiction - min. co-prod.	8	10	3	3	3	6	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>27</b>	<b>32</b>	<b>22</b>	<b>34</b>	<b>32</b>	<b>40</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>35</b>	<b>42</b>	<b>25</b>	<b>37</b>	<b>35</b>	<b>46</b>	
	Feature documentaries - 100% national	5	4	6	7	11	6	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	1	1	0	1	2	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	3	0	0	1	1	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>13</b>	<b>8</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	
	Total feature films - 100% national	29	32	25	37	39	45	
	Total feature films - maj. co-prod.	4	5	3	5	6	3	
	Total feature films - min. co-prod.	11	10	3	4	4	6	
	<b>Total national feature films</b>	<b>33</b>	<b>37</b>	<b>28</b>	<b>42</b>	<b>45</b>	<b>48</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>44</b>	<b>47</b>	<b>31</b>	<b>46</b>	<b>49</b>	<b>54</b>	
PT (5)	a.							ICA
	Fiction - 100% national	9	3	2	2	6	5	
	Fiction - maj. co-prod.	5	4	1	1	9	8	
	Fiction - min. co-prod.	5	1	5	3	2	4	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>19</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>17</b>	<b>17</b>	
	Feature documentaries - 100% national	7	5	2	5	9	8	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	4	2	2	2	5	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	1	0	0	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>14</b>	<b>10</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>7</b>	<b>14</b>	<b>10</b>	
	Total feature films - 100% national	16	8	4	7	15	13	
	Total feature films - maj. co-prod.	9	6	3	3	14	10	
	Total feature films - min. co-prod.	5	1	6	3	2	4	
	<b>Total national feature films</b>	<b>25</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>10</b>	<b>29</b>	<b>23</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>30</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>31</b>	<b>27</b>	

**FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

 Films: a. completed (answer print)  
b. released

 c. granted public support  
d. certified

 e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
RO	f.							CNC
	Fiction - 100% national	9	19	22	27	27	27	
	Fiction - maj. co-prod.	2	9	7	3	8	7	
	Fiction - min. co-prod.	1	2	3	7	1	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>11</b>	<b>28</b>	<b>29</b>	<b>30</b>	<b>35</b>	<b>34</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>12</b>	<b>30</b>	<b>32</b>	<b>37</b>	<b>36</b>	<b>41</b>	
	Feature documentaries - 100% national	12	4	4	7	4	6	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	2	2	1	3	2	2	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	1	0	0	1	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>14</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>15</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	
	Total feature films - 100% national	21	23	26	34	31	33	
	Total feature films - maj. co-prod.	4	11	8	6	10	9	
	Total feature films - min. co-prod.	2	3	3	7	2	7	
	<b>Total national feature films</b>	<b>25</b>	<b>34</b>	<b>34</b>	<b>40</b>	<b>41</b>	<b>42</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>27</b>	<b>37</b>	<b>37</b>	<b>47</b>	<b>43</b>	<b>49</b>	
RU	a.							Nevafilm
	Fiction - 100% national	94	82	81	97	109	108	
	Fiction - maj. co-prod.	14	6	13	14	15	15	
	Fiction - min. co-prod.	1	0	0	0	0	0	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>108</b>	<b>88</b>	<b>94</b>	<b>111</b>	<b>124</b>	<b>123</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>109</b>	<b>88</b>	<b>94</b>	<b>111</b>	<b>124</b>	<b>123</b>	
	Feature documentaries - 100% national	1	2	4	2	6	4	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	0	0	3	1	
	Feature documentaries - min. co-prod.	1	0	0	0	0	2	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>7</b>	
	Total feature films - 100% national	95	84	85	99	115	112	
	Total feature films - maj. co-prod.	14	6	13	14	18	16	
	Total feature films - min. co-prod.	2	0	0	0	0	2	
	<b>Total national feature films</b>	<b>109</b>	<b>90</b>	<b>98</b>	<b>113</b>	<b>133</b>	<b>128</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>111</b>	<b>90</b>	<b>98</b>	<b>113</b>	<b>133</b>	<b>130</b>	
SE	b.							SFI
	Fiction - 100% national	16	27	34	26	21	16	
	Fiction - maj. co-prod.	7	3	1	4	7	6	
	Fiction - min. co-prod.	5	8	8	7	4	7	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>23</b>	<b>30</b>	<b>35</b>	<b>30</b>	<b>28</b>	<b>22</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>28</b>	<b>38</b>	<b>43</b>	<b>37</b>	<b>32</b>	<b>29</b>	
	Feature documentaries - 100% national	9	7	11	14	9	17	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	6	5	3	3	9	6	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	1	4	2	0	2	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>15</b>	<b>12</b>	<b>14</b>	<b>17</b>	<b>18</b>	<b>23</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>18</b>	<b>19</b>	<b>18</b>	<b>25</b>	
	Total feature films - 100% national	25	34	45	40	30	33	
	Total feature films - maj. co-prod.	13	8	4	7	16	12	
	Total feature films - min. co-prod.	5	9	12	9	4	9	
	<b>Total national feature films</b>	<b>38</b>	<b>42</b>	<b>49</b>	<b>47</b>	<b>46</b>	<b>45</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>43</b>	<b>51</b>	<b>61</b>	<b>56</b>	<b>50</b>	<b>54</b>	
SI (6)	b.							SFC
	Fiction - 100% national	2	2	9	5	9	4	
	Fiction - maj. co-prod.	4	2	1	1	1	4	
	Fiction - min. co-prod.	2	4	2	4	5	4	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>10</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>15</b>	<b>12</b>	
	Feature documentaries - 100% national	0	2	3	2	3	7	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	0	1	0	0	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	0	0	1	1	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	
	Total feature films - 100% national	2	4	12	7	12	11	
	Total feature films - maj. co-prod.	4	2	2	1	1	4	
	Total feature films - min. co-prod.	2	4	2	4	6	5	
	<b>Total national feature films</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>13</b>	<b>15</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>16</b>	<b>12</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	
SK	b.							SKFI
	Fiction - 100% national	2	7	3	4	5	2	
	Fiction - maj. co-prod.	3	1	4	3	5	4	
	Fiction - min. co-prod.	3	5	7	5	5	8	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>5</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>7</b>	<b>10</b>	<b>6</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>8</b>	<b>13</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>15</b>	<b>14</b>	
	Feature documentaries - 100% national	3	4	1	11	6	6	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	1	2	4	3	2	5	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	2	1	1	3	1	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>11</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>15</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	
	Total feature films - 100% national	5	11	4	15	11	8	
	Total feature films - maj. co-prod.	4	3	8	6	7	9	
	Total feature films - min. co-prod.	3	7	8	6	8	9	
	<b>Total national feature films</b>	<b>9</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>21</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>12</b>	<b>21</b>	<b>20</b>	<b>27</b>	<b>26</b>	<b>26</b>	

# **FILM-PROD Number of theatrical feature films produced in Europe (2012-2016)**

In units.

Films: a. completed (answer print)  
b. released

c. granted public support  
d. certified

e. officially recognised  
f. starting principal photography

g. rated

Country	Film type	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Source
TR	a.							Antrakt
	Fiction - 100% national	65	51	75	95	127	129	
	Fiction - maj. co-prod.	7	4	8	10	6	9	
	Fiction - min. co-prod.	1	1	1	4	4	3	
	<b>Total national fiction films</b>	<b>72</b>	<b>55</b>	<b>83</b>	<b>105</b>	<b>133</b>	<b>138</b>	
	<b>Total fiction films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>73</b>	<b>56</b>	<b>84</b>	<b>109</b>	<b>137</b>	<b>141</b>	
	Feature documentaries - 100% national	1	3	2	1	2	0	
	Feature documentaries - maj. co-prod.	0	1	0	0	0	0	
	Feature documentaries - min. co-prod.	0	0	1	0	0	0	
	<b>Total national feature documentaries</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	
	<b>Total feature documentaries (incl. min. co-prod.)</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	
	Total feature films - 100% national	66	54	77	96	129	129	
	Total feature films - maj. co-prod.	7	5	8	10	6	9	
	Total feature films - min. co-prod.	1	1	2	4	4	3	
	<b>Total national feature films</b>	<b>73</b>	<b>59</b>	<b>85</b>	<b>106</b>	<b>135</b>	<b>138</b>	
	<b>Total feature films (incl. min. co-prod.)</b>	<b>74</b>	<b>60</b>	<b>87</b>	<b>110</b>	<b>139</b>	<b>141</b>	
EUR 28	Total fiction films est (7)	1 086	1 082	1 093	1 068	1 093	1 137	OBS
	Total feature documentaries est (7) (8)	462	504	551	547	565	564	OBS
	<b>Total feature films est (7) (8)</b>	<b>1 548</b>	<b>1 586</b>	<b>1 644</b>	<b>1 615</b>	<b>1 658</b>	<b>1 701</b>	OBS
EUR 36	Total fiction films est (7)	1 342	1 284	1 329	1 360	1 411	1 456	OBS
	Total feature documentaries est (7) (8)	550	583	638	625	662	664	OBS
	<b>Total feature films est (7) (8)</b>	<b>1 892</b>	<b>1 867</b>	<b>1 967</b>	<b>1 985</b>	<b>2 073</b>	<b>2 120</b>	OBS
US <sup>(9)</sup>	b.							MPAA
	Total feature films (incl. min. co-prod.)	818	728	738	707	791	789	
JP	b.							EIREN
	Total feature films (incl. min. co-prod.)	441	554	591	615	581	610	

(1) Number of Belgian films represents the sum of films reported by the CFWB and VAF. CFWB counts films certified. VAF counts only feature films released which received public support.

(2) Theatrical release year for 100% national and majority co-productions. Year of public funding for minority co-productions.

(3) Excluding inward features involving only VFX work in the UK.

(4) Production year defined as year of Certificate of Audiovisual Investment. Covers only films eligible for tax credit.

(5) Covers only films receiving national public support.

(6) 2011 to 2012 data include only data on films receiving national support.

(7) Restated pro-forma data series. Difference from data series published up until 2012 primarily results from the UK changing their methodology to include feature films with budgets below GBP 500 000.

(8) May double count minority co-produced feature documentaries. No comprehensive data for feature documentaries available for CY, GR, HU, LT, MT.

(9) English language films (including co-productions). Does not include documentaries, films with budgets below USD 200 000, student films and works not intended for theatrical release.

Source: European Audiovisual Observatory

© European Audiovisual Observatory / Observatoire européen de l'audiovisuel / Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

Yearbook Online 2017 / [Annuaire en ligne 2017](#) / [Jahrbuch Online 2017](#)

## PŘÍLOHA č.2

Přehled českých debutů 2008 – 2018 (červenec)

	film	režie	rok	dvou koprodukce	vícestranná koprodukce
<b>ABSOLVENTI FAMU (všech kateder)</b>					
1	Bobule	T. Bařina	2008		
2	Taková normální rodinka	P. Hartl	2008		
3	Kuličky	O. Dabrowská	2008		
4	Smutek paní Šnajderové	P. Milíkani	2008		
5	František je děvkař	J. Prušinovský	2008		
6	Dvojka	J. Fuit	2009		
7	Lištičky	M. Fornay	2009		ČR, SK, IR
8	Alois Nebel	T. Luňák	2011		
9	Poupata	Z. Jiráský	2011		
10	Osmdesát dopisů	V. Kadrnka	2011		
11	Micimut	V. Karas	2011		
12	Tady hlídám já	J. Šajmovič	2012		
13	DONT STOP	R. Řeřicha	2012	ČR, SK	
14	MY2	S. Radun	2014		
15	Šťastná	E. Toullová	2014		
16	Raluca	Z. Viktora	2014		
17	Všiváci	R. Kašparkovský	2014		
18	Laputa	J. Šmíd	2015		
19	Nanastyná Tiffany	A. Fehu	2015		
20	Gangster Ka	J. Páchl	2015		
21	Já, Olga Hepnarová	T. Weinreb, P. Kazda	2016		ČR, PL, FR, SK
22	V jiném stavu	J. Kunst	2016		
23	Všechno bude fajn	R. Kvapil	2017		
24	Absence blízkosti	J. Tuka	2017		
25	Chvilky	B. Parkanová	2018	ČR, SK	
<b>ABSOLVENTSKÉ FILMY FAMU</b>					
26	Zoufláci	J. Rudolfová	2009		
27	Příliš mladá noc	O. Omerzu	2012	ČR, SLO	
28	Parádně pokecal	T. Pavlíček	2014		
29	David	J. Těšitel	2015		
30	Cesta do Říma	T. Mielnik	2015	ČR, PL	
31	Prach	V. Zapletal	2015		
32	Road-Movie	M. Jelínek	2015		
33	Špína	T. Nvotová	2017	ČR, SK	
<b>ABSOLVENTI JINÝCH FILMOVÝCH ŠKOL</b>					
34	Proměny	T. Řehofek	2009		
35	Vendeta	M. Ondruš	2011		
36	Schmitke	Š. Altrichter	2015	ČR, DE	
37	Polednice	J. Šádek	2016		
38	Řachanda	M. Ferencová	2016		
39	ZOO	T. Kovářová	2016		
40	Musíme se sejit	D. Král	2016		
41	Do větru	S. Šustková	2017		
42	Bejkeři	M. Kopp	2017		
43	Domestik	A. Sedlák	2018	ČR, SK	
<b>JINÍ AV ČI DIV. PROFESIONÁLOVÉ</b>					
44	Sestra	V. Pancíř	2008		
45	Tři sezony v pekle	T. Mašín	2009		ČR, SK, DE
46	Peklo s princeznou	M. Šmíd-majer	2009		
47	Klíček	J. Novák	2009		
48	Okno ve zdi	Miloš J. Kohout	2009		
49	Jarmareční bouda	P. Dražan	2010		
50	Kajínek	P. Jákl	2010		
51	WesternStory	V. Peška	2011		
52	Odcházení	V. Havel	2011		
53	Modrý tygr	P. Oukropec	2012		ČR, SK, DE
54	Labyrint	T. Houška	2012		
55	Krásno	O. Sokol	2014		
56	Pojedeme k moři	J. Mádl	2014		
57	Díra u Hanušovic	M. Krobot	2014		
58	Hodinový mažel	T. Svoboda	2014		
59	Domácí péče	S. Horák	2015		
60	Padesátka	V. Kotek	2015		
61	Rudý kapitán	M. Kollár	2016		ČR, SK, PL
62	Teorie tygra	R. Bajgar	2016		
63	Ostravak ostravský	D. Kočár	2016		

	film	režie	rok	dvou koprodukce	víceststranná koprodukce
64	Bezva ženská na krku	T.Hoffman	2016		
65	Milada	D.Mrnka	2017		
66	Jako z filmu	T.Svoboda	2017		
67	Alenka v zemi zázraků	J.K. Studničková, O.M. Schmidt	2018		
68	Hastrman	O.Havelka	2018		
<b>BEZ FILMOVÉHO VZDĚLÁNÍ</b>					
69	Rubínový veterán	P.Zelenák	2009		
70	Stínu neutěčeš	L.Kny	2009		
71	Babička aneb jak to bylo doopravdy	Pjeer Van Eck, Petr Vaněk	2010		
72	Hranaři	T.Zelenka	2011		
73	Bastardi 2	J.Lengyel	2011		
74	Bastardi 3	T.Magnusek	2012		
75	Příběh z periferie	K.Hřib	2012		
76	Isabel	L. Melník, M. Škrkoň	2013		
77	Bez doteku	M.Chlupáček	2013		
78	Zejtra napořád	R.Havlik	2014		
79	Hany	M.Samir	2014		
80	Svatý Mikuláš	P.Smazal	2014		
81	Menanros&Thais	A.Šilar, O.Cikán	2015	ČR, AT	
82	Lovci a oběti	M.B.Tran	2015		
83	Burácení	A.Zika	2015		
84	Tenkrát v ráj	TD.Krzywoń, P.Pálka	2016		
85	Taxi 121	D.Pánek	2016		
86	Sezn@mka	Z.Marinovová	2016		
87	Montenegro	P.Kubík	2016		
88	Decibely lásky	M.Halik	2016		
89	Děda	M. Basel, M. Santovjkáová, J. Novotný	2016		
90	Pírko	P. Klein Svoboda, L. Klein Svoboda	2016		
91	Tajemství pouze služební	P.Zelenák	2016		
92	Muzzikanti	D.Rapoš	2017		

**PRÍLOHA č.2a**
**Přehled českých debutů 2014-2018 (červenec)**

film	režie	produkce	rok premiéry	dvoukoprodukce	vicestraná koprodukce	koprodukce s ČR	podpořeno SFK	výše podpory	komentář k podpoře SFK
<b>ABSOLVENTI FAMU (všech kateder)</b>									
MY2	S.Radun	Bionaut s.r.o., Vratislav Štajer	2014			ANO	ANO	5 000 000 Kč	1.- Kč + 2 999 999 Kč výzva hranych filmů, r.2013 + navýšení 2.000.000 Kč
Štaštná	E.Toullová	Banana Films, Eva Toullová	2014						
Raluca	Z.Viktora	Screenplay By s.r.o., Zdeněk Viktora	2014						
Všiváci	R.Kašpárkovský	Axman Production, Karla Stojáková, FAMU	2014			ANO			
Laputa	J.Šmíd	Cineart TV Prague, Viktor Schwarcz	2015			ANO	ANO	4 000 000 Kč	debutová výzva, r. 2014 (projekt byl veden pod názvem O Johance)
Nanastyná Tiffany	A.Fehu	Company F, Filip Brouk, Filip Čermák	2015				ANO	2 500 000 Kč	debutová výzva, r. 2014
Gangster Ka	J.Pachl	Movie s.r.o.	2015			ANO			
Já, Olga Hepnarová	T.Weinreb, P.Kazda	Black Balance, love.FRAME s.r.o., Vojtěch Frič, Tomáš Weinreb a Petr Kazda, FAMU	2016		ČR, PL, FR, SK		ANO	5 000 000 Kč	navýšení v r.2013
Všechno bude fajn	R.Kvapil	První veřejnoprávní s.r.o., Čestmír Kopecký	2017				ANO	4 000 000 Kč	debutová výzva, r. 2014
Absence blízkosti	J.Tuka	Cinema Belongs To Us s.r.o.	2017						
Chvilky	B.Parkanová	Fog 'n'Desire Films s.r.o., Viktor Tauš	2018	ČR, SK		ANO	ANO	4 000 000 Kč	debutová výzva, r. 2016
<b>ABSOLVENTSKÝ FILM FAMU</b>									
Parádně pokecal	T.Pavlíček	MasterFilm s.r.o., FAMU	2014			ANO	ANO	800 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2014
David	J.Řešitel	Veronika Kuhrová, FAMU	2015				ANO	750 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2014
Cesta do Říma	T.Mielnik	Background Films s.r.o., FAMU	2015	ČR, PL		ANO	ANO	4 000 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2013
Prach	V.Zapletal	Produkce Radim Procházka s.r.o., FAMU	2015			ANO			
Road-Movie	M.Jelínek	Kristýna Květová, FAMU	2015						
Špina	T.Nvotová	moloko film s.r.o. B FILM s.r.o., FAMU	2017	ČR, SK		NE (ale koprodukce s HBO)	ANO	2 500 000 Kč	debutová výzva, r. 2015
<b>ABSOLVENTI JINÝCH FILMOVÝCH SKOL</b>									
Schmitke	Š.Altrichter	Produkce Radim Procházka s.r.o. a Tomáš Vach	2015	ČR, DE			ANO	4 700 000 Kč	navýšení v r.2013 o 2.200.000 Kč (projekt byl veden pod názvem Julius Schmitke)
Polednice	J.Šádek	Barletta s.r.o., Matěj Chlupáček, Mike Samir	2016			NE (ale koprodukce s HBO)	ANO	2 900 000 Kč	debutová výzva, r. 2014
Rachanda	M.Ferencová	Apfel Production, first.Frame, Daniel Miňovský, Vojtěch Frič	2016						
ZOO	T.Kovářová	Jana Bébarová	2016						
Musíme se sejit	D.Kral	Crazyday Production, Jan Holub	2016						
Do větru	S.Sustková	CARTEL production, Lucie Gorovoy, Michal Nydrie	2017						
Bajkeři	M.Kopp	Vinná galerie, Tomáš Vican	2017						
Domestik	A.Sedlák	Shore Points, Jakub Jíra	2018	ČR, SK		ANO	ANO	2 000 000 Kč	debutová výzva, r. 2015
<b>JINÍ AV ČI DIV.PROFESIONÁLOVÉ</b>									
Krásno	O.Sokol	Lovecraft s.r.o. (později LOVE.Frame s.r.o.), Vojtěch Frič	2014			ANO	ANO	5 000 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2012 + navýšení v r.2013 o 1.000.000 Kč (projekt byl veden pod názvem Krásné)
Pojedeme k moři	J.Mádl	BIO ILLUSION s.r.o., Milošlav Šmídmejst	2014			ANO	ANO	2 000 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2013
Díra u Hanušovic	M.Krobot	evolution films s.r.o., Pavel Berčík, Ondřej Zima	2014			ANO	ANO	5 000 000 Kč	1.- Kč + výzva hranych filmů, r.2013 + navýšení v r.2013 o 2.000.000 Kč
Hodinový mažel	T.Svoboda	Indigo Film s.r.o., Igor Konyukov, Martin Paleček	2014						
Domácí péče	S.Horák	Tvorba film s.r.o., Slávek Horák	2015			ANO	ANO	6 000 000 Kč	1.- Kč + výzva hranych filmů, r.2013
Padesátka	V.Kotek	Format Factory s.r.o., Daniel Strejč	2015			ANO	ANO		
Rudý kapitán	M.Kolář	Fog 'n'Desire Films s.r.o., Viktor Tauš	2016	ČR, SK, PL		ANO	ANO	4 000 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2013
Teorie tygra	R.Bajgar	Logline Production s.r.o., Petr Erben	2016			ANO	ANO	3 999 999 Kč	výzva hranych filmů, r.2012
Ostravak ostravski	D.Kočár	three brothers, spol s.r.o., Viktor Křišťof, Igor Křišťof	2016						
Bezva ženská na krku	T.Hoffman	Infinity Prague, Tomáš Hoffman, Jiří Vejdělek	2016						
Milada	D.Mrnka	Loaded Vision Entertainment, David Mtnka	2017						

Jako z filmu	T.Svoboda	i/o post. Jordi Niubo	2017						
Hastman	O.Havelka	První veřejnoprávní s.r.o., Čestmír Kopecký	2018			ANO	ANO	9 700 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2013
BEZ FILMOVÉHO VZDĚLÁNÍ									
Zejtra napořád	R.Havlik	Bio Art Production s.r.o.	2014						
Hany	M.Samir	Barletta s.r.o., Matěj Chlupáček, Mike Samir	2014						
Svatý Mikuláš	P.Smazal	F8 Art Company, Petr Smazal	2014						
Menáros&Thais	A.Šilar, O.Čikán	Inutprodukce s.r.o. a Anna Herza Tydlitátová	2015	ČR, AT			ANO	750 000 Kč	výzva hranych filmů, r.2014
Lovci a oběti	M.B.Tran	Nero Production, Milan Sluka	2015						
Burácení	A.Zika	ZIPO Film, Adolf Zika	2015						
Tenkrát v ráji	TD.Krzywoň, P.Pálka	DP Film, Josef Urban, Stanislav Schneeweis	2016						
Taxi 121	D.Pánek	ArtCorp, Jana Kůtková	2016						
Seznámka	Z.Marinová	Viva 007, Jiří Markvart	2016						
Montenegro	P.Kubík	three brothers, spol s.r.o., Viktor Kříštof, Igor Kříštof	2016						
Decibely lásky	M.Halik	DM Production, Michal David, Miloslav Halík	2016						
Děda	M. Basel, M. S.Gerliková, J. Novotný	Wallachia, Marta Santovjáková Gerliková	2016						
Pirko	P. Klein Svoboda, L. Klein Svoboda	Goodmind Films, P. Klein Svoboda, L. Klein Svoboda	2016						
Tajemství pouze služební	P.Zeleňák	Magnus Film, Tomáš Magnusek, Pavol Zeleňák	2016						
Muzikanti	D.Rapoš	three brothers, spol s.r.o., Viktor Kříštof, Igor Kříštof	2017						
CELKEM 53 FILMŮ									
						16	21	75 599 999 Kč	

### **PŘÍLOHA Č.3**

Přepis rozhovoru s Rossitsou Valkanovou ze dne 10.května 2018 (skype)

- K: Maybe just, I'm not sure, maybe I should start with some introduction, or if you have any questions on, uhm, the thesis or in general maybe on me, I should introduce myself so you know, or... uh...
- R: I would like to but isn't it better, uhm, I am a bit afraid because my battery is like one third,
- K: Ok. Uh, yeah, so basically, I came up with this topic because, I mean, two years ago I started already like working more than only studying and I started preparing the development of one feature film, which is the graduation film of the Film Academy. And suddenly it was a kind of shock, you know, the transfer from the film school to the real world, the film industry world, and seeing how it works actually in general,
- R: Yeah.
- K: and I realised that coming from such a kind of like small and not very rich country, as the Czech Republic is, you have this chance, you know, you need to somehow find partners, uhm, in terms of international co-production, and, that it's necessary. So, I realised that this topic is very important and as I'm focusing on debut films, as I work with my peers on film school, I realised this is also very specific. So that's just to introduce the topic and why I came up with this idea.
- R: Yeah, yeah. It's nice!
- K: Yeah, and basically for me, because I'm a big like film-lover, I would say, and I'm going to lots of festivals, mostly to watch films of course, I've seen two years ago Godless in Locarno, and I was immediately thinking that as it was debut and you're already like a very successful producer, an experienced producer, that this combination is also very interesting for me to ask you how you came to the project.
- R: Yeah.
- K: So basically, that's the first...
- R: Yeah!
- K: ...yeah, first kind of question, like how does it come that you wanted to produce a debut film and how this kind of part became reality.
- R: Yeah. Well I came across the project while I was in commission at our film centre, uhm, in 2012 or... yes in 2012. I read the treatment, it was submitted by another producer, I liked it very much, I supported it strongly, but it didn't pass. It was not, uh, it was not supported by my other colleagues in the commission. And about a month later, Ralitza, whom I didn't know, I didn't know her at all, she graduated in the UK... and uh, she asked to meet me and I thought that she has read my comments from the session.
- K: Ah right, uh-hm.

R: But she hadn't actually read anything, uh, she just, she was just, uhm, looking for somebody new, for... she didn't actually know that I read already... the project.

K: Ah, I see, OK!

R: Yeah. And she was advised in a way from somebody abroad to meet me. And I already like the project very much actually, and that's how we got together. But in general, for me a debut is a very, uh, how to say... I'm not looking especially for debuts, but I have produced three so far – the first one was Letter to America, which was also a debut film,

K: Uh-hm.

R: And it was in co-production with Holland and Hungary and supported by also by Eurimages and also by ZDF-Arte, it was a very immediate, immediate co-production, very big...

K: And this was your producers' debut as well?

R: Yes.

K: Oh, wow!

R: It was the luck of the beginner!

K: That's amazing, actually, yes, ok!

R: Well I believe it's the project, not the, uh... of course everything matters, but most of all the project, and I somehow like very much working now; after so many years I kind of really like working with debuts, uh..., for many reasons but mostly because they are somehow more daring. Somehow, they are more sincere, maybe even a little bit more rough, they lack the routine, it's inevitable somehow for the people to get into routine and I feel it because with many of the... I haven't... I am not working with Ralitza on her next film,

K: Ok.

R: she registered as a producer herself,

K: Ah, ok!

R: Some reason, yes, yes, she kind of decided to, to... it's very popular in Bulgaria... for good or for bad, many directors register as producers, maybe to save some of the money, they hire a production manager to deal with the production, but uhm, yes, this cut on expenses in this way because it lowers the budget normally, yeah. But it is very difficult, I don't know how they manage to do the two things, but in any case, but with the other directors like Iglika Trifonova I have done all her feature films after Letter to America, eh, three completed with Letter to America and now we are working on a new project, and the other debut is called Shelter, I don't know if you've come across it somewhere, it's about a little boy that's missing. A thirteen-year-old boy that's missing, his parents think he's gone and announce to the police

but they come home and they find him together in a punk-company, that he brought some punks from the street.

K: Ah I see, ok ok.

R: It was a very successful film, it was not in co-production, and now we are preparing his second film in co-production and with Eurimages so it was a different... all the films have different somehow, there are no two films, you know, similar in any detail, but the similarity I find working with debuts is this energy and somehow new, new... very... it's not exactly that they are daring or braver or more spontaneous, but it feels different. To me it's very very nice to work with them. I don't work with many directors, it's... I prefer working with people that I know and like, but I'm not looking especially for debuts, but in the end, I can say that this is the most intriguing for me to work on debuts.

K: Ok, but ehm, so.. because when I talk with some producers they always say that one debut film, it takes you the energy and also the time as it's similar to produce like two different... like regular feature films. You know, that the process of development and the cooperation... do you feel the same or do you feel that there is much more need to, like, work on debut films, that also for producers it's much more work, or...?

R: No. Uhm, it is different judging from the three debuts, I am preparing a fourth one meanwhile, again a debut, and it doesn't matter young or old because this fourth film... Ralitza is relatively not young, like she did a late debut, ehm, ehm, but the guy I'm working now with is a DOP who wants to do a debut feature. A debut-like director.

K: Ah, ok.

R: So, it doesn't matter this, ...but I find the three cases very different in themselves but at the same time they are... somehow, the, the energy and the whole spontaneity of the work is worth more than the routine when we worked on the second film.

K: Ok, ok.

R: Sometimes the second or third or fourth film is more difficult than the first. Because of the nature of the film itself. I don't think that it is, you can't say this... for me it's not like that, yeah.

K: Ok, and you mentioned a very important word: spontaneity; and for me now being, a little bit more understanding the international co-production, it's lots of rules, sometimes lots of different rules from different countries, so do you feel that there is some important influence of international co-production on debut directors or debut projects, which are sometimes maybe, like, the spontaneity in themselves can kind of like diverse or do you feel any connection with this?

R: Aah, honestly, I don't think this is very... one, one... I think and I advise to younger colleagues not to submit so much to the existing. There are not exactly rules there. Yes of course there are, if you talk about the production like schedule or financing or percentages or things like that, yes, when you are not in co-production, you are freer. You are the master of yourself, you can do within this much more than when you are coproducing with two, three or four people. The coordination, the information, you

should take care of this also, and this makes your life a little bit more difficult. But on the other hand, uhm, it is a matter of understanding between the partners also, that there should be, first of all, one captain of the ship, otherwise it will sink, it cannot, it's not possible and it's not a good partnership to have constant conflicts or have constant, ehm,... I also believe that the director is the leading figure in the production in terms of it's his decision and his responsibility, it doesn't mean that we don't argue or we don't discuss or we don't have, you know, have daily problems of some sort, but altogether I really don't somehow believe in the theory of, you know, putting under the foots the director. It doesn't create good results.

K: Yeah, yeah.

R: So, in terms of these rules you can convince, if you work with people of your kind and your taste, you can reach a normal atmosphere and normal working process which doesn't differ in this kind, in this sense that the director should be pressed by the co-producers. Ehm...

K: I meant for example, from the point of view that sometimes if you coproduce with other countries, there is need to have a part of the crew from this country, for example. And if it's like a debut director, maybe he was used to work at school with some crew members or something, so I meant more like these influences which can influence the creative, creative, uhm, atmosphere, or...

R: Yes, you are, yes, I see your point, but nowadays I think everyone is very used to somehow, uhm, people are very... my opinion is that the people are very used to, you know, mixed crew and mixed... I somehow haven't encountered such a problem, we had, in Letter to America, we had a Hungarian photographer on set, who didn't speak a word not in English, not in Bulgarian. And still I think these are the best photos of any film that we've had.

K: Ok.

R: It doesn't matter so much, ehm, these... of course it is important... we had a sound crew which was Dutch and didn't understand Bulgarian and these were native like non-professional actors. This also is important, we had assistance from Bulgaria, this complicates a little bit, but, uhm, altogether the, yeah... once again I would say there are some, maybe some situations and some films and some directors, that it would be more difficult to do such a... ehm, but then I wouldn't go for a co-production. That's more less the... my opinion. Yeah.

K: Ok. And so, in those three cases you mention, so entering the international co-production was the reason, uhm, for what reason was it - was it because you know that the financial wise it wouldn't be possible to finance the film from national sources, or was it also because the film really needed it, like the topic, or, or, uhm, the film took place somewhere else, or are there other reasons why entering the international co-production, especially maybe in case of debut films?

R: Well, with the first one, with Letter to America, it happened somehow, uhm, out of the blue. I mean, it happened because we were not supported in... at home, it didn't pass our commission, and I applied with the project to a film market in Mannheim and there I found a Dutch co-producer, we have together with her four films by now, it's a very long-term relationship, she co-produced three Bulgarian and I co-produced

one of her Dutch films, and the ZDF was there and it was very, somehow, immediate, this. And I didn't think much about it. We didn't get money, I applied and it happened and then we got the Bulgarian money. Uhm, with Shelter we didn't co-produce because we immediately received quite a substantial amount of money, for a debut, and it was fine. We didn't look for support. For Godless it was at a very early stage that we knew that we don't have enough money, but also because of Ralitz's background that she studied in the UK and somehow was already with a good, uhm, with a good, uhm, track record, her shorts were very successful, in... she was in Berlin, in Cannes, and it was normal to look for co-producers but the truth is that they approached us before we approached them. Uhm, it was a situation that she was... she had applied to a forum called La Groupe Ouest, they're doing now Less is more, this, huh,

K: Aah, yeah, yeah yeah yeah, I know!

R: before it used to be La Groupe Ouest and there some of the readers, who were selecting the projects, like I was in the commission and they liked very much the project and they called us and we met immediately, so these were the French partners, were... uhm, somehow we didn't look for them, they came to us. And it was not somehow a speculation, but I intended anyway to look for partners because of the higher budget, uh, we shot on 35 and so on, and nowadays it's kind of luxury, so... uhm, and yeah, this is, it is a bit different.

K: Ok. Yes.

R: And normally, but normally or course, if we get, if we have, if we have... none of the three projects, none of the three debuts, had any reason to be co-produced in the story. None. All of them are very specific, very... Letter to America is in one village with people from the village. We couldn't even have actors or any, uh, nothing to do with anybody, any other country and Godless you know also, so it is no other reason but financial, but also I have to say that from this first experience with Letter to America I keep on this believe that the co-production doesn't bring you only the money – of course it is very important – but it brings always a different point of view, a different know-how, uh, we... especially for us, coming from the old system, where we didn't have project producers and development of this kind, this first film, which was shot in 1999, brought to us... oh, I can say that almost everything I know was set then.

K: I see.

R: I'm a director, by the way, by education, uh, I graduated as film director and for me getting into production was kind of ad-hoc, not after school, not... so I learned from practise. This was extremely important, for me also, and for all the crew, you know, we entered the different way of filming and being on set and everything, so... yeah.

K: Ok.

R: And also not to forget the chance that you get for distribution in these countries, which nowadays is one of the most important, uh, aspects of this kind of filming because otherwise it becomes more and more difficult for languages not in English, small nations of seven, eight million, as we are, it is impossible to get out... maybe some films do, but not many, so this is an additional chance to have the connections

of other partners, the support of their own industry, and it's, it makes sense in the end, it makes sense to go through this.

K: Ok, this is very important and maybe I will come back to this question with distribution in a minute after, but one more question, because you mentioned Mannheim like a film market and then La Groupe Ouest, and I'm just wondering, so you also mentioned more points of view in terms of co-production. So I'm just looking for this, eh, kind of, eh, this is the question, if these points of view, either it's from co-producers or experts you meet in different industry platforms, does it have any really, like, have you experienced that it had really important influence not only on the production part of the film, regarding the finances, but also on the creative part; is there, is it, like, can you say that this input from different platforms is like good for the project or are there cases where maybe you experienced that it was too confusing maybe for the director or for the author to having many feedbacks, let's say.

R: Well, it is, it depends on you. It is good to hear and to check your own doubts and to, to... it's always worth hearing some, especially... you yourself in the end judge which is good or not, but... if you have a very very full table and you eat everything, you get sick. It's not the problem in the food but in you. Somehow it is in your confidence and in your... and in the director I mean most of all, but also in this team that you are with the director, that it is what to protect and what to change in... what you have in your hands. And in the end the responsibility is yours but also the chances are yours. And sometimes it can be very inspiring, the encounters that you have with other people, sometimes it's very dull and very routine and very stupid somehow. A complete like parallel worlds, they don't get in touch with the project sometimes, I mean in the markets and in the meetings and in the interest of the people who come to meet you or you meet them, it is complete, you know, parallel worlds. But sometimes it is the right, you know, chemistry and always an addition, and yeah. Especially later on when you work with these people. In markets I am always, you know, it is, before I used to, like, have a checklist and in the early years... it was a must to go to a market. Now I'm more selective and it needs to be a project for this or for that and not every project is good, is adequate to go with to all the markets, or to any markets, but it is good. It creates awareness in the festivals, in the people, in the industry, it somehow is free publicity, some... you know. And it always is a kind of check of where you stand.

K: Uh-hm, yeah because with this, for example, now I'm stating one producer who told me that for him like the pitchings and those more like production-wise, important activities, are really great for the project as you mention, but regarding the workshops and those laps for script development, he's kind of afraid that this is kind of substitution for film education. And if you have a script writer or director who graduated from a film school, maybe he doesn't need to go through those projects but somehow the industry is creating pressure to collect the stamps on the projects, like that this project was there and there. What do you think about this, do you feel that this can be somehow, like this trend of collecting those stamps or how do you precede it?

R: Yes, yes! By the way, if I see a project that has been to more than two laps or pitching forms or co-production markets, in my opinion it doesn't speak good of the project, because you don't need this in fact. You need to choose - but now I am at this mind, yeah? - if before you are eager to and you are happy with the selections, but one wants a treatment of ten pages, the other wants a treatment of fifteen pages and so on, and even this is a nonsense, it becomes ridiculous to write different

synopsis and so on. And the other thing maybe is specific for, uhm, our reality in Bulgaria, there are not many scriptwriters that are... now come to the surface, two or three people, who are professional scriptwriters, and they do this. But most often and the people I work with, they are writers-directors. And they are not very, uhm, how to say, they are not confident, especially when it's a debut, they are not so confident in the writing, and not so protective of their own... because they see it but they cannot put in on paper. I myself am not a big fan of the seventeen drafts of script and so on, I prefer that the director is strong and that he sees the point and changes even, I don't mind this at all. But for instance, with the, with Shelter, the guy himself, it was his idea, his treatment, but he said *I'm not able to write it by myself*, so we had a writer, a famous Romanian scriptwriter, Radvan Radzulesku, who joined us, and this didn't make sense to go to any script-lab with him, because he is the script-doctor in most of the labs nowadays, so it is a different situation. I would say that the script development is only good for a writer who wants to go to script development and needs some side advice from other people. And we have had some successful, eh, not especially, with Ralitz'a's, uhm, with Godless, as it is your main point, it went to Script and Pitch in Torino, which she had already applied herself, it is not necessary to have a producer at that point, but for the next stage of, for, uhm, framework, it was called then, now it's called differently, where you compete for some production awards money, you already need a producer and, uhm, the whole process of developing the project, both script-wise, cinematography, sounds, financial wise and packaging and everything, was the very very... good for us. And I will tell you maybe now, maybe later, how unique was this. And you never know if this can happen or not, but it was unique. And we were in Frankfurt, and at the workshop was a sound-designer. And we had a Danish sound-designer, a very very prominent and famous in Europe sound designer, Peter Albrechtsen, and when he met with us, he said *I want to be in this film!* He said, uh, he was very fascinated that the script is written, he said *I have never read such a script, which already works with sound in the writing*. And he was very very eager and he said *I want to do the sound-design for this one*. But then we had French co-producers and we had to keep the points and so on, and this production, which is to me the most irritating part, but in any case, we had to do it, to keep all these points so we can apply for the money and so on and so on, and we couldn't, well I said *Peter, we can't get you because we don't have money in our budget and the French money is for the French sound designers*. Never mind, he said, *I will work for free, I just want to keep track of this project*, and so on and so on. And at one point we didn't get support in France. We didn't get financed in French funds. And then we were already shooting, we were in, it was a very very problematic situation, very, uh, it is, yeah, exceptionally problematic, but we finished shooting and we did a little bit of editing and I called Peter and said *Ok, now it's your chance, we don't have money to spend in France, maybe we will find them in Denmark*. And Denmark is one of the few countries that allows to apply for a co-production when the film is shot already, not at the beginning. So, this was lucky. And Peter found our co-producer,

K: Ah, ok!

R: this was the sound guy from Torino Film Lab that found the Danish co-producer who applied and we received the support and there was a motivation letter written by the sound guy, which was unique and which was one of... one case and this was somehow also respected or not by the commission, and this is how we got the film finished. And you can never know if you meet such a guy in all these workshops, of course, but you know, even one in ten is worth trying somehow. Not trying but you

take it as it comes, you shouldn't expect a miracle from these workshops, they are only there for you whatever you can pick up and the connection you make with... well, and, because in these labs and workshops it is not only about you. You have, let's say, altogether there are fifteen projects, so fourteen more project you learn from, you see how they, uhm, get it. Maybe there is one new thing after twenty years that you see in the Brazilian project that is an idea or is an approach, you see their films, you read their scripts also, this was, ah, by the way I'm a big fan of Torino's lab, I think it's one of their highest levels of getting opportunities for you.

K: Ok.

R: They are really supportive of the whole project and afterwards it's a very well structured and very well intended lab, and altogether I think it's worth trying it.

K: Ok. I have, before going to distribution, I just have two smaller questions: do you feel the importance of those industry workshops or platforms is more, is bigger for debuts than, let's say, third, fourth films? Would you say it is more important for the directors or for the producers, because maybe they don't have the track record of the previous films, so it's more important for debuts to go through those, uhm, platforms – or do you see any difference of such activities for first-time-directors or already experienced directors?

R: Uhm... in a way yes. For a first-time-director, especially, uhm, being there and encountering all this, is especially important, because this is piling up experience, extra experience. Uhm, again, as I mentioned, it is a matter of own confidence and stability of what you do, to not to become too shaky, because you can lose your ground if you don't know what you want and then you just start taking everything. But on the other hand, uhm, the... it depends on the person I would say. And on the project, itself. Sometimes it is the specific requirements of a project, require a meeting with, maybe you can't do it just calling a producer friend, you don't need to go to pitching forums, and by the way I don't like pitching. This is something I really dislike in this form, the public pitch, when it's in front of many people. It has something to do with, you know, some people are good at it, some people are not, and it doesn't reflect the essence of the film and the project. But, yeah. It is a painful process for most directors, to do this, and markets that are oriented into finding partners are very necessary even for, uhm, especially for debuts. Because later on people can recognize the handwriting of the director, she has a track record, they know already, and you... for myself, after during... I already have... a lot of friends and partners and if I need a partner in Holland, I will go not to Holland meetings to find a Dutch partner. This is also an important side of co-producing, to create, if you're lucky and if you, uhm, somehow trust your own taste and believe somehow to choose a person, that you can work with and understand each other and trust each other, then you create a long-term relationship and, yeah, if I need a Dutch co-producer I will never go to a market and I will never ask to meet with Dutch co-producers, because I have one. That's... with time, so... yeah.

K: Ok, and now maybe going more to the distribution, you mentioned that this is one of the most important aspects nowadays for co-productions, because then it enables you somehow to distribute the film wider in different countries. So maybe can you just explain me or tell how was it in case of these debuts, regarding the distribution? And also, sales agents, because this is also an important part of the markets and everything, so for example with Godless, the process of having a sales agent on board, how was it, how soon was it, was it

different than in case of the more successful directors that you had the sales agent already on board in script, development or...

R: Well nowadays if you apply even to the Bulgarian Film Fund you need at least some kind of papers for that, and this has created a, uhm, somehow this has put the sales people, the market, on a, uhm, position of much higher importance that I like because... because it is a... it's not exactly a market that we live in, we are not completing in real markets conditions, and this simulation of market is very contradictory to normal desire, to express yourself, which is the cinema which treats it... treats the film as art. And in a way, this is a bit of a hypocritical thing, on the other hand, again, it is up to everyone in person to judge and to take as much as possible to... uh, my battery says it will close in minutes, I will call you from another computer.

K: Ok, ok, so should we cancel it now and you will call me, or...

R: Eh, yes, yes, I think so, but... yeah, I will tell you about the... I will call you now from the other...

K: Ok, ok, thank you very much, see you in a bit!

Hello.

R: Hello.

K: Yes.

R: I am here ...

K: Perfect, good.

R: Haha, ok.

K: Good to see you again.

R: Yeah, yeah. Uhm, in the case of Godless, we in fact had at a very early stage a very prominent French sales agent, but when we didn't get support in France, they backed away also from, uhm, the film, and when we had finished it, and it was already invited to some festivals, Locarno including, we have sent to several sales agents and actually Heretic, which is the sales agent, confirmed almost simultaneously with the invitation of Locarno, and it was at the end of the film. But with Letter to America we had none, it was a long time ago, it was not such a must for Eurimages to have it, and when the film was ready, thanks to Petra, my Dutch co-producer, she showed it to, again to a very very famous sales agent, Celluloid Dreams of Hengameh Panahi, and they took it when it was ready.

K: Ok.

R: The case with Shelter, because it was not in co-production, we didn't need anyone in advance, and when it was ready and it was, its world premiere was in San Sebastian, in new directors, when the line-up of San Sebastian was announced I had like ten

offers. I didn't know anybody of them personally and they weren't very known, like smaller French and Spanish companies, and I didn't dare give it before the festival and after the festival nobody came back and then I did myself...

K: ...sales.

R: ...eighty-two festivals by ourselves. So, it was, yeah, it was a kind of different case. But nowadays you simply cannot avoid having... and in this sense debuts and the second or third film is again a very tricky thing from the side of the sales agent, because, ok, on the basis of shorts, if she has, if the director has some successful shorts, it may affect the support from them, but they never commit in advance with the investment or presale, they would do that for a second or third and in this sense, it's very different. Yeah.

K: Uh-hm, and maybe this is the question which I had in the end, but maybe it's important to ask before, because I mean it's kind of like, you can see the trend of every festival having its section for debut films, I mean Karlovy Vary for example didn't have that section since like three or four years ago, so do you, how do you feel this. Why or what's the position of debut films in term of the festivals and markets. Let's say more for the industry, not for the regular audience. What, if you can formulate it somehow, what is the position of debuts or how do you perceive it in this case?

R: I haven't been thinking about it before I read your question.

K: Ok.

R: And what I think is that there are two sides to it. On one hand, it is in away a protection, as if you protect, as if the festival protects the debuts from competing with the bigger films, let's say, but on the other it is a protection of the bigger films. Because if you are, like for instance, I remember this case because I know the guy, the Hungarian, László Nemes,

K: Uh-hm, of course.

R: who got the Palme d'Or with his debut film, together with him were competing, you know, big names. And it's, in a way, very difficult for a jury, ok the film was kind of unique, so it was... a no-comment-thing, but sometimes you like the debut, but somehow the other names are bigger and it becomes un-, un-... how to say, an impolite situation for the bigger names. And the other thing also which I think is happening, is that the whole industry becomes more and more and more, it grows also in terms of, uhm, new people. It is, the number of debuts o grows, the festivals also grow daily, so in a way it is to, to... somehow to, and it also reflects the whole characteristic of the time, of our time, sometimes you see a brilliant debut, and then you don't see any other film of the guy or you never hear about him. Maybe he made a film. So, it is a kind of a... one day, one day heroes, that grow more and more and more and it's very difficult to sustain in this more and more fragmented industry and cinema spectrum to follow all the people. Very few grow to become names so naturally it came, it resulted in, uh, somehow slots were created for these people, for so many debuts to go somewhere. There are much more possibilities for debuts than second and third films. There are many festivals that are only for second and third, eh, lower, like not the bigger festivals, but for instance Sofia Film Fest is for first and second films, many other festivals are for first and second films, which are to

discover names, to brag in the end „We discovered this director, we discovered this film and so on, and it is, eh... yes, it is kind of a... in a way strange situation. But it exists. And probably it's natural, probably it's a reaction to some process...

K: Ok, uh, this distribution, my questions towards the distribution are kind of like two different types: one is more going to festivals, let's say, so for the educated audience or industry audience, then the rest of the audience. So maybe this question wasn't there exactly but I'm thinking about it a lot. There are only few debuts which entered somehow really wider distribution, so really regular audience had the chance to see it. So, my question towards this in case of *Godless*: do you feel this big gap between this industry audience or educated film audience and the rest? What would you say?

R: I keep wondering about it every day. The way, that distribution started to dictate the programme of the cinemas and the way the distribution, uhm, became frightened to screen films, is probably... it has its explication. I'm sure, many reasons, you have, you know, consider the televisions, the VOD platforms, everything that we know about, we get our films not necessarily to see it in the cinema, we have big screens at home and so on. And people stopped going to cinema in a way, say the distributors. And sometimes I say they stopped going to cinemas because you show them films that they don't want to see. In a way it needs, and it's not matter of... because the whole situation changed so rapidly and so intensely and so... it became a different type of thing to go to a film. It cloned itself somehow, it became either... to go for entertainment... go only children, young, very young audience that takes it as peanuts, like go to see a film and then nothing. Then the... it became very much on the effort to... grow the audience, to teach the audience, to teach the children in the schools why do we study literature, art and so on and not cinema. This is a question for many many years now and, by the way in France there is such a programme - cinema education – and Shelter, for example, is in their programme, because there are children in the film and the film was selected and it is still running in such... classes that discuss films.

K: Oh wow!

R: And this is a really good perspective, because these children are tomorrow's audience and if they're brought in a taste and in knowledge what to see, how to watch it and what to look for, it is a promising thing, otherwise we're lost, I mean this is a disaster for... or we will find like everybody films, their films with their phones and shows it to their friends. It becomes a big, a big problem and for instance with *Godless* in Locarno with this big, huge hall that the film was screened, there was more audience from this festival alone than in Bulgaria from cinema distribution. Can you imagine? That's a big problem. The people do not like the film, because it's very dark for them, nobody from the critics' advices there is art in it, and somehow there is... again people going different directions. A comedy star, preferable, for cinemas, or musicals or something light and.. or some kind of very nationalistic, very heroic films... and yes, this has been a problem. And abroad, how can we expect, if the film is watched by 5000 people here, to be watched abroad in Bulgarian with subtitles... it's not a good idea. And we have, like, I don't know, fifty, sixty festivals with *Godless* and the still no sold territory outside Denmark, Bulgaria and not even France has distributed it in cinema, it was sold recently, like a few days ago to a television in UK, which is a... paid TV.

K: Uh-hm, uh-hm.

- R: So, this is all it got, but still it gets festival invitations. It's almost two years that it has been running around and special screenings, like people in universities, I mean places asked for it... yeah, this is the situation.
- K: Ok, but this is very interesting, what you are saying, regarding the... this gap in between like how to promote, but I'm just wondering, like you mentioned that the film still runs around, do you feel that this being overwhelmed by many many films, the other point of view could be that if you have more art house films, which is many seeking for niche audience, there is much bigger chance to find it of course, in terms of the whole Europe, let's say, to find 2000 people there, 2000 people there, 2000 people there. So, there is already, like, there is a connection with international co-production being able to enter those niche audiences in those countries.
- R: Yeah.
- K: But does it, like, this is again the question of sales, uh, is there, like do you feel that there is the energy of sales agents being able to take care of debut films with such a niche audiences when there is not really huge profit out of it?
- R: Uh, no. I don't... well the fact is, that... let's say it needs a young and new energetic people entering this field again to have their own vision, to have their own taste and to be daring to try and do it. The bigger the company the more tired they will be and the less enthusiastic about such a film. And within the 20-something years that I have been working with this, the change is enormous. And if the period isn't large it's even greater change. But even for these last 20 years the situation with Letter to America, which was sold to like fifteen countries, is completely different from now. It is... only films that are, like, I don't know if you happened to see this, uhm... Bulgarian film that closed Berlinale, Aga?
- K: Uh, not, this year's Berlinale?
- R: Yeah.
- K: Ah, not really, no no no.
- R: It is a film almost without words. And it is somehow aimed at to be understood like picturesque, somehow. You can like it or you can not so much like it, but in any case, it is understandable to everyone, like there is nothing specific in it, it is, let's say, universal. So such a film is able to break through and to be sold. Otherwise it is impossible, the, the so-called market is so much oversaturated... that it is not possible to believe that only in this way you can, you know... I personally think that film... eh, not distribution but film showing, film showing is, eh, will become more and more close to a performance. Like concert or theatre, which will be exactly as you said, a niche audience, that wants to see it and that is interested in either in... and it needs a special kind of promotion, not the general, you know, usual, advertising and catchy words and suspensor sentences and so on, it needs something particular to attract exactly the audience that you believe that, like, Iglica, in Bulgaria, has her own fan-club, which is not that big, like she cannot get a hundred thousand people, but only because of her name people will go. Of course, Godless, with all the awards and big, biggest awards, couldn't, really couldn't. And it is a new name, people saw a

trailer, it looks very dark to them and that's it, and that's it. So, in a way it's the biggest question to film-making and I think it needs... it will change somehow in the following years, with... but it needs new people - for Bulgaria definitely. We do not have real distributors who like it, who believe in this and who see in this their own perspective.

K: Yeah. Now just to mention, because the most important Czech distributor of art house films, Aero Films, actually, I discussed it with the head of the acquisitions and he told me, because this was also part of this project, he told me that actually really 30% of their programme are the theatre... like you have the MET Opera from New York, you know, those like special screenings. So, it's only 30% of their programme, but actually it's 70% of the budget they're making. So actually, it's absolutely... and it's like MET Gala, MET Opera, MET like this, ballets, Nick Cave concerts live and so on, so this is actually the situation in the Czech Republic. It's kind of.. similar to this.

R: Yes. Yes, the same, yeah.

K: Uhm, I have maybe two last questions. One is the connections, because the industry, we talk about it a lot, but I'm still like seeking for some connections. Do you feel that there is a big connection between if you promote the project or pitch it somewhere at the markets and the co-production forums, and the festival-live, the festival-strategies? Do you feel it's very connected, that it works like some preselection for the festivals already, or is it really a must to present the film to be able to enter the cinema, eh, festival distribution or festival circuit?

R: I would say that... it helps. Yes, it creates awareness of, uhm, let's say, let's give an example of Godless – it was in Torino, in Le Group Ouest, which is not connected to a festival but Torino is, and in CineLink in Sarajevo, and Sarajevo is an important festival, so... for us and not only it's a very good festival and it... after the film was ready, the two festivals connected wanted the film. But I am sure that it is because the film is good – or in their taste, let's say. It is not because it was at the pitching or in the... uh, but it adds, it somehow points the attention to the selectors to the film. Yes, I would say it makes sense, because in this form you meet with sales agents, you meet with not many distributors and fewer and fewer televisions also, but you, you... this is by the way one big issue, that the televisions are a future screen for all these films and more and more they should be somehow, again, some new people must appear that would like to do this, cultural channels and channels for such kind of films. How to sustain such a channel I don't know, because the people who watch it by default are less than the ones that watch the commercial. But yeah, maybe the state must intervene in such situations and support, donate, subsidize a little of bit of these so that there is a screen for that.

K: Ok.

R: Uh, altogether for your question, it is... the connection between these co-production markets and festival selections are more less, how to say, ...if the project is liked by many co-production forums and workshops, you can judge from the selection that the film, the project has these qualities that can speak to broader audience or you can say it's a festival film. More or less, it's not to generalize, but they have the same patterns in their heads, somehow it is for good or for bad, they work in the same line, so it is normal... the consequence is normal.

- K: Ok. And regarding the festivals, last question for this. There are more and more festivals every day, as you mentioned, daily you have new festivals, is this kind of like a good thing, like I mean, that's not the good or bad, but is it the thing which is good to grow a wider audience because maybe if every second smaller city will have its film festival it will bring the local audience to the art house films, let's say, or is it also like having this tendency to lowering the quality of films, films being selected for so many various festivals and also for the festivals, is there any like good and bad, ehm...
- R: I understand you. Well you said it actually, because in a way, yes, if there weren't like ten local festivals in Bulgaria in different places, these people will never see these films. Foreign films and like our bigger international Sofia, eh, Sofia Film Fest started travelling. Year after year it makes a programme that is screened, not the entire programme, but they make part of screenings or afterwards they make, uh, in Vana, in Bulgas, in different places, so in a way this is a chance for, let's say, 1000 people there but to see this films and younger people and students and so on, and it's a win though and it's good. On the other hand, the international situation, having really thousands of festivals and each one creating exactly his own ground to show the people around the films, nowadays especially when it's not connected with mailing 35mm prints in metal boxes and paying customs and so on, it becomes easier and easier. It becomes a substitute of distribution. It becomes, in a way a balance, it counterbalances the lack of distributions in cinemas, it is kind of, not entirely, but very very strongly balanced by all these small festivals. It's kind of a distribution.
- K: Hm. Ok. Well I'm like still having some smaller questions regarding maybe more like the focus on debuts but uhm, maybe just, you mentioned that you are, you were, or you are regularly in a commission at the Bulgarian State Institute, Film Institute, just this question regarding like having the special sections also at the state cinematography founds. Because we have the same since three years ago, we had the chance not only for production but also for development, it's separated for debuts. So, any comment for this, or how is it for example in Bulgaria, is it also like a new trend or is it separated, how is it with this?
- R: It is separated for the last maybe ten, eleven years.
- K: Ok.
- R: Uh... mm, it's, it gets, you know, it is a competition within a category and it makes sense in a way. I don't want to get into the details of the system, by which the competition is evolved, it is not good, but it doesn't matter. It should be, I think the debuts must have special attention, but on the other hand it is a kind of washing the hands of the state or the institution, because if you have made a debut and you have made a successful debut, then you suddenly are put in the other category, where it is kind of speculated, it is speculated on the fact that you have made just one film. And then the other like three, four, five film directors suddenly get more points than the guy who has done only one film and it is somehow... ridiculous, this comparison, by experienced... all of a sudden, before you didn't have it because you were only in the debut group, and this, but this is a detail, this is not so important. And on the other hand, making a special focus on debuts cannot be disconnected with the resu-, with the later on, because if you make four debuts per year, then in five year you get like twenty new directors and it is somehow... everybody wants to make a film, everybody wants to make several films, everybody wants to make continuously films, how is this going to happen? This is my question. But this goes

back also to school and to... and it ends actually in the distribution. If there is a need for that and if this has become something that you cheaply can manage doing and... to express yourself, why not, I mean... with a little... it becomes a different business, a different process.

K: Yeah. Maybe to this question, just because there is a trend that graduation-films from the Film Academy in Prague, from FAMU, are actually feature length. Do you have the same tendency in Bulgaria or do you feel it's good that the film students should graduate with a feature length debut, which should compete in festivals, or...

R: Hm! I don't know. Here there is... kind of a, maybe I see a similarity, because it is not a must, it's not a, how to say, it's not a rule or not a tendency, that they make feature length as graduation film, uhm, but... there are such attempts to do a feature length film from a short, it started as a short or not so short film, and then it ends up as a feature film because the director cannot wait somehow, and it shows, it shows a kind of, sometimes it works, sometimes maybe it's worth it.

K: Ok.

R: But in general, but in general it also depends on the project, and it's a good thing to do a feature and then it's successful, why not, I don't see a problem, but it depends on the... it shouldn't be a must, because the people are not ready maybe.

K: Mm. Yeah this is just the, because I mean there was a debate from different deans of film academies all around Europe and there was this comment that of course, the film school is still like protected area, where you can experiment with the form, you can still kind of like *I don't care about the market and the industry*, so they should enjoy the last chance to have such a film, but on the other hand of course there is a pressure of going there...

R: Well once again I think that nowadays the means to make a film are in your computer, in your laptop, in your phone, in your camera, uh, and if you want to make it, you do it. It is nothing to stop you, it is not like before. Like even ten year ago was more difficult. Twenty, fifty, nothing to compare. So in a way this discussion more and more, all these question more and more end up within you. Within yourself and... you are, uh, piled with the decisions and somehow it is a matter of need and ability and, yeah... so it is very different.

K: And my very last question is, because I just discovered that there is an ally of different distributors, sales agent, like white management and really big kind of sales are creating an ally which the name of is Eye on films, like Eye on films, which is actually focusing on the distribution of debuts. They created their own catalogue, where is a list of debut films which were distributed or being represented by this ally and I'm just thinking: is this, is this, uhm, what do you think about this. Is there, do you think that there are people who are maybe taking advantage of working with debuts because maybe the producers and the directors they don't know how to negotiate the terms or is this really a good thing that there is a group of people so it means that they can share the know-how. What do you think of this kind of connections or allies or, yeah, let's say...

R: Mm, if I understand you well, you're talking about daughter companies of bigger, like, bigger sales agents, they create a different, eh...

- K: Eh, I mean it's still them, but I just, they, they've been presenting it in Prague at the Febio Fest, and I mean I understood that there is like, there is really a list of 25 companies, sales, New Europe Film Sales and different sales and then distributors, like ex-Yugoslavia was there as well, like the, and lots of, lots of different companies, and, and so they created this L.I.? to make the catalogue of all of the debuts they have separately distributed. And now they are distributing this catalogues on festivals and so on. And I'm just thinking if this is good for debuts or bad, because you're suddenly in one group of debuts and, but maybe you're also seen, but, I'm just thinking this kind of connections...
- R: It's another... for a film that is in this catalogue it's another chance to be seen. Additional chance. For these people, that have created it, it's a chance to probably receive some financing and support, because they also need it somehow, they, uh, they, uh, you know, promote it as new, as new artistic talents, new artistic handwritings and so on, and they are more welcome that would be anybody else. They probably say it is very difficult to distribute debuts because nobody knows these directors, we need some support. So, in a way they do their best to find some grounds for them but also for the films they... and if, if, what you said that they're using the fact that these are new people, not all the producers are debutants so probably it is, you cannot say this, that they choose debuts because people don't know. In a way, once again, I mentioned it maybe during the conversation, that the situation in cinema reflects somehow the situation all around us, and the fact that you have every day more and more and more to choose from. When you recommend something as new, you have a kind of a greater attraction to it. *Let's see something new, I'm tired of all the old stuff, let me see something new.* And it's easier to, uh, advertise it, to boost it and to, you know, it's easier. You cannot do it a second time with the same energy and with the same trust in the audience, so in a way the debuts are both more difficult but also easier to promote, because you can say much more than you can for the second film. So, any initiative that adds screens for the films I would say welcome, because it is a new opportunity.
- K: Ok, that's true, definitely that's right. Uh, do you have the feeling that we somehow missed something, or do you have the feeling that maybe we didn't like to discuss any parts of the debut's live?
- R: It's up to you. If you think, yeah, if you think later that you need some additional info, uh...
- K: I mean, for me...
- R: I have noted in supports to my personal taste for debuts, that some debuts of the very famous directors I like most of their films. I like their debuts most of all.
- K: Yeah, and maybe... can you say an example, is it because...?
- R: For instance, this great, great Turkish director, Ceylan, Nuri Ceylan, I really like his debut film *Clouds of May*. I really like it.
- K: Ok.
- R: I don't know, I like his other films very much, but this one, the... somehow to me is the best. The emotion I have felt when watching it for the first time is the strongest. Kusturica,

K: Of course.

R: Kusturica's film, Do you remember Dolly Bell is also my most favourite of his films.

K: Yeah yeah. Yeah yeah.

R: Then you can see master ship, craftsmanship, but this beauty of the first film is lost somehow, the, it's like, you know, something most pure arts in the debut films.

K: Yeah.

R: And many others probably...

K: No no no, you're completely right and I have the same feeling with Dolly Bell, and actually the director I work with, she's from Switzerland originally, but she actually decided to go to study to Prague because this Kusturica's film, because she thought that probably it's a very good film school if he graduated from that one and did his debut after, so she moved 17 years ago to Prague, from Switzerland, which nobody does, I think, in general, why they should, and she's actually the second student, Swiss student who are graduating now from the Film Academy, after Iren Stehli, who is a photographer who studied at FAMU in the 70s, so it's very,

R: Yeah.

K: Yeah and it was just because of this debut actually she has seen somewhere in Switzerland. Ehm... ok.

R: And then...  
...  
...  
...  
yeah, I think...

K: I think that we... we have covered it I think in generally at all...

R: But if you need any specific information, just write to me.

K: Ok. I think that, because I will have different categories regarding the different like, stages of production of the film and for every I would like to have there like examples how this stage was going for that project, but I think that we have gone through it all and I mean I'll be working now on the thesis during May and beginning of June so I think that's, yeah. But I think you told me lots of things and thank you so much for sharing it with me!

R: Nothing, that's ok!

K: That's very nice.

R: Just keep me posted... eh,

K: Of course!

R: and I would love to read the résumé in English, yeah.

K: Yes, yes, I mean for me it's also very important to have these producers coming from different countries like from the film parts of...

R: Who, who are your producers that you interviewing?

K: So here in Cannes I will talk to the producer of Touch me not who just won the Berlinale this year,

R: yeah, yeah yeah, yeah,

K: because this is also a special case because the director is also the producer and the other producer is actually a first-time producer and the most experienced producer is the Czech minority co-producer so it's uh,

R: yeah, yeah, yeah,

K: different, then I hope I'll be able to talk with Charles Gillibert who produced Mustang,

R: yes,

K: as it was a very successful debut, he did very well,

R: yes,

K: so I'm still waiting for the confirmation but I hope, uhm, and then there is, uh, I will talk, ah, Winter Brothers is the film produced by Julie W.Hansen from Denmark, so this was the first film which was co-produced by Denmark, Sweden and Iceland so it's very different as well,

R: yeah, yeah,

K: and the last, maybe I will add some more, but the last is the, like, Czech-Polish co-production of the film *I, Olga Hepnarová*, which, that also...

R: yeah, I know,

K: it was a very specific case and the directors, there are two directors they were producing the film on themselves for four years, before they had on board a Polish co-producer and then actually there was a Czech, experienced producer coming on board, so very specific,

R: yeah, yeah,

K: and so I mean, this is, I was trying to cover

R: yeah,

K: some corners of Europe, but yeah, I mean, I found, I mean I know lots of debuts, for example French debuts which I liked a lot, but there are not co-productions because they don't need,

R: yeah,

K: I mean Ava was a very interesting film which I have seen here in Semaine de la critique last year, but it was just French so I can't include it, because... so this is also gonna be part of the thesis, mentioning that there are some countries like Germany and France which sometimes they don't need co-produce debuts, because...

R: That's true, that's true.

K: They are able to finance it.

R: Here in a way it's also not very often that debuts are co-produced. It is not. They're, most of the times they're not. Yeah.

K: But do you, maybe with this connection, do you feel that it's different for the directors when they are doing the second film and they had a co-production on their first or not, in cases of some recent films of Bulgaria, you know, maybe were there any advantages for the directors who did their debut in co-production?

R: Well in my experience yes of course, for instance Ralitzia, I think she's developing her next film together with the same Danish people,

K: uh-hm, uh-hm,

R: with the Danish co-producers because they become very involved and the film is successful and they're believing they can successfully finance the film in Denmark. For Iglica, after Letter to America, the Dutch Film Fund has supported two of her next films, so... it is extremely important to have a... but it is, when it's considered successful. If it is not, then it's a big disaster in a way, because you get your doors closed.

K: Ok. Yeah yeah yeah I know, I can imagine...

R: Yeah.

K: Ok. I mean, yeah, thank you so much for the interview,

R: you're welcome!

K: And so I mean, I hope I won't be bothering you but maybe if I'll have some concrete questions I'm gonna...

R: Don't both-, no, don't worry, if possible, I'll, yeah, if you need some info and I will send you just a brief, maybe you know whatever if needed to know, but if you need some kind of filmography and information, I can send it to you.

K: Yeah that would be actually great because I mean I have been googling around so I know a lot of things which I was able to find, but actually if you have something, because of course these materials I can include in the thesis, so it's actually very interesting. Also, I mean the combination of co-production countries because I mean if you had a Dutch, Hungarian, Bulgarian co-production as a first feature film it's like, you know, you can see different territories as we are doing, like Czech-Slovak, of course, and this is actually also for some

R: That's true.

K: kind of statistics, so maybe regarding this, maybe if you have some kind of list of films with the co-production which countries were involved, this is very interesting for my overview, let's say, to put it together. So, this would be actually very great!

R: Yeah, yeah, that's... yeah, I will do that, a summary of the film's title and co-productions.

K: Yeah, just, this is, this is, yeah, that's perfect, because then, I mean I was able to find most of it on IMDB but sometimes it's not very, sometimes it's difficult to see if those countries are really co-productions or in like sales because sometimes it's not filled completely, so...

R: Yeah, yeah.

K: Ok.

R: Ok.

K: So, thank you so much, I will definitely let you know regarding the résumé and thank so much you for your time!

R: You're welcome and enjoy the festival and your work!

K: Ok, ok, and have a nice evening in Sofia and...

R: Thanks. Thanks, see you too, bye!

K: Bye bye.

#### PŘÍLOHA Č.4

Přepis rozhovoru s Vojtěchem Fričem (V) a Tomášem Weinrebem (T) ze dne 3.5.2018

Mě to zajímá spíš z hlediska té mezinárodní koprodukce. Jakoby v jaký moment se objevilo to, že teda to nebude jenom jako lokální,

T: 2000... to vlastně neví nikdo. Ne, já myslím, že se to objevilo, že to mělo premiéru 2016, to znamená začli jsme natáčet, *Kubo*, 2013 jsme byli v Polsku, vid? Ty jsi byl s námi poprvé?

Dobrý den.

*Byl jsi s námi na natáčení, ale myslím, že jsme v Polsku byli 2014, potom, tam v tom létě, to jsi byl s námi v létě,*

*Jojo. takže to muselo být 2013 už, podle mě. Na podzim.*

*To bylo před.*

T: Takže někdy s Polákama jsme se sčuchli 2011/12, bych řekl že ve Varech jsme se sčuchli 2011 nějak.

No ale to už jste měli normálně českého producenta a bylo to, jakože to bude, ne.

T: Ne.

No a to právě jaký to mělo tohle vývoj teda.

T :My jsme vlastně nebyli schopni příliš sehnat, my jsme začli, my jsme s Petrem museli založit vlastně firmu, Black Balance, která, protože nás nikdo nechtěl koprodukovat, Vojtu jsme neznali, a nechtěl nás vůbec jako produkovat nikdo.

Jo, jo.

T:A tak jsme založili jako firmu, anebo nás chtěli produkovat jako lidi,se kterými jsme jako nechtěli mít nic společného, nebo jsme se neshodli na tom, mm, jak by to mělo vypadat. Protože ta Olga Hepnarová přitahovala anebo nám přitahuje doted'ka furt jako bulvár, plus minus,

Hm.

T: A byli tam i lidé, prostě, kteří s námi chtěli spolupracovat, s tím že to viděli asi bulvárněji než my, ale to je strašně individuální jak to kdo chápe, že jo. A teď jde o to, že my jsme vlastně s Petrem založili firmu, podali jsme žádost o fond, dostali jsme první tři miliony, což bylo hrozně málo, a s tímhle jsme šli vlastně, s tímhle jsme šli vlastně na fond v Polsku. Ale to bylo předtím, než jsme ještě podávali ten český fond, tak jsme měli právě brigádníky, MegaBrigit, polská firma z Wroclawi, společnost, kterou jsme se sešli s Agátou, která v ní dělala, už u ní nedělá, a Agáta byla, Agáta byla jako taková punkerka zvláštní, která měla vedle sebe takovou líbeznou holku no a pak jsme pochopili že patří k sobě, a v těch Varech s

tím Petrem prostě někdy v tomhleto roce jsme se sčuchli i s tím že jsme udělali jednoduchou věc, že jsme si našli asi tři nebo čtyři produkce, které nás zaujaly, a tím jsme zaujali před Varami, poslali, myslím že poslali jsme nějakou synopsi, nebo něco, ještě ne scénář, a tam jsme se sešli.

A s tím, že to bylo zamýšlené, že to bude jakoby majorita česká a minorita polská.

T: My jsme věděli, že; pro nás byla hrozně důležitá ta herečka, ta polská, protože jsme tady hledali a nikoho jsme nenašli, a tam jsme, tam jsme jako i z filmů nebo toho se nám zdála, prostě těch možností, jako Olgy Hepnarové, byla skoro všude, jsme měli pocit. Jakoby proti Čechům. A ten výběr je větší a my jsme nepotřebovali, aby mluvila jakoby česky úplně super, což se pak ukázalo že nebylo úplně jednoduché, v tom posledním filmu, ale, eh, byla to prostě kombinace toho, co vlastně je nejlepší, že jsou to peníze plus ale náš nějaký umělecký záměr.

Jasně, takže což je vlastně hrozně důležité, že ta motivace toho Polska nebyla čistě jako finanční, ale vlastně byl tam tenhle kreativní jakoby kontext.

T: Ano, ano, ano. A hlavně herecky. A potom, my jsme měli tu Sašu Kozáka, vojáka, což byl, Petr ho někde se s ním sčuchnul na nějakém natáčení něčeho jiného, a on nikdy nebyl jakoby architekt, ale byl to hrozně dobrý barrandovský jakoby... set... setdresser nebo jak je to. Takové ty, takové ty práce které nejsou třeba architektonické, ale jsou jakoby stavba.

M-hm.

T: A měl hrozně zkušeností a ten nám hrozně pomohl od počátku už rovnou s tím, že on nám říkal *Hele to Polsko je ideální, já to znám, tam je to furt jako lepší ještě než u nás, jakoby, ono se to mení*, příklad ti řeknu, my jsme si vybrali město v Klodzku, kde jsme byli na obhlídkách, Nová ruda v Klodzku, teďka nevím už které, a my jsme tam, tam byla taková dlažba, pěkná, která měla, která nebyla vyspárována. Jsme říkali *To bude nádherné, to bude super a támhle ten barák jak je hnusný*, a oni, ta polská strana se s nimi domluvila, že tam budeme točit, v té ulici, a já nevím jestli to byla náhoda anebo jako kvůli nám, jakože aby to bylo pěkné nebo něco, a oni nám to prostě nějak jako pískem nebo něčím nám to za..., jsme říkali *no vy jste se zbláznili prostě*, a to je přesně ono. Anebo jsme byli na Slovensku a tam byl takový pěkný, tam byl takový pěkný jakoby vedení nějakého, tam byla řeka, tam vystříhaná, tam byla řeka a tam jako Olga Hepnarová má zastavit a má hysterický záchvat. To je vystříhlé, ale bylo tam takové pěkné jakoby vedení plynu nebo něčeho, prostě vodojemu nebo něčeho přes tu řeku, to bylo super prostě, to se nám strašně líbilo, že si to nasvítíme, jsme tam přijeli, my jsme tam byli čtrnáct dní předtím, a oni za čtrnáct dní prostě, třicet let to tam bylo a za čtrnáct dní a to prostě už máš pocit že jseš blázen, takže tohle jakoby to Polsko bylo super v tom, takže i pro ty lokace to bylo výhodné.

No a teda vlastně úplně ale prapůvodně to bylo prostě tak, že se podá český fond, a kdyby...

T: Hele prapůvodně to bylo tak, že jsme chtěli Francouze,

Jo.

T: Protože jsme vždycky měli pocit jakože ti Francouzi nedají moc peněz, tak zároveň, tak zároveň prostě nějak v tom uměleckém filmu furt mají své slovo a co se týká sejřů :-D ? a festivalů prostě furt jsou jako silní, asi s Němcema nejvíc možná v té Evropě, i když jsou prostě i dneska jako líní, že jo, já nevím, tak jsme jako šli po nich, ale to se ukázalo jako že tam nebyl jako styčný bod žádný. Ale Polsko tam bylo také, Polsko vždycky; Polsko a Francie byly jako dvě hlavní; Slovensko je jasné, že jo, to jsme vždycky věděli že zkusíme,

Jasně, jasně.

T: A vlastně nakonec to dopadlo tak že vlastně Francouze jsme měli a shodou okolností s tímhle Francouzem, s tím Guillaumem, já jsem poslal scénář, myslím,

No a chronologicky to ale bylo tak, jenom ať v tom mám, nenene, no právě. Takže jakoby na začátku jste prostě věděli že potřebujete český fond, jasně. Podali jste český fond, ten jste dostali. Ale od začátku...

T:...ale už jsme šli, už jsme šli, už jsme šli na český fond jsme šli s nějakými lettry od těch Poláků.

Jasně. Ale úplně od prapůvodu jste jakoby věděli, že to musí vzniknout v mezinárodní koprodukcí, protože to jinak nezafinancujete a nebude to fungovat.

T: Ano, určitě. Hele nás to bavilo a chtěli jsme to prostě mít propojenější, jako víc lidí.

Jasně. Takže to bylo jako od začátku a tak. Jasně. Takže Poláci, lettry, prostě, český fond.

T: Ono se to rozjelo, ono v té době to zase tak úplně... eeh

Jasně.

T: My jsme byli jedni z prvních třeba na tom polském fondu, kromě třeba Zelenka a takovýchto velkých jmen,

Mm, hm,

T: tak oni prostě byli taky, třeba na tom polském fondu nám říkali *Tak musíte taky jako vyvalit něco vy, potom, obráceně*, a vznikly ty minority, to v té době vůbec nebylo takhle silně podporované,

mm, hm, hm,

T: My jsme šli, my jsme žádali fakt někdy těch 11, 2011, sedm let zpátky, dvanáct, hele já přesně ta data...

No jasně, nó ne, to je, jasně, kdyžtak to, no ale vlastně potom, co jste dostali český fond, tak jste šli za Polákami, tam jste dost-

T: To bylo v rámci jakoby, v rámci to bylo jakoby v té chvíli, ale pak jsme šli na polský

fond.

Pak jste šli na polský fond,

T: To jsme nedostali na poprvé,

Poprvé jste nedostali,

T: ...protože chtěli nás vidět jakoby. My jsme prostě to jako trochu podcenili, my jsme malinko říkali "měli by nás vidět", oni říkali né není to zvykem jakoby v Polsku, chodit na slyšení jako u nás, nebo v té době to nebylo, pak sehrála velkou roli ta Agnieszka Holland?, která si prostě jako dupla že ten scénář je dobrý a že by to mělo vzniknout, a svým způsobem jakoby Tomáš Hrubý jakoby tímhle tím pomohl.

No a vlastně pak teda jste oslovili už ty, a Slovensko teda jste měli paralelně jakoby že jste s někým jednali, nebo...

T: A to už přicházel, to už přicházel prostě Vojta, který se znal s, který se znal s Marienfurmanem?, což byla slovenská ta, nebo to bylo přes Dana Strejce ještě, v tom figuroval Dan Strejc, protože Dan Strejc byl můj spolužák a seznámil mě s Vojtou. A Dan Strejc potom jakoby odpadl z toho projektu a vlastně s Vojtou jsme to dělali.

M-hm.

T: S tím že, s tím že Vojta vlastně už do toho vstoupil ve chvíli, kdy, kdy, kdy byl na spadnutí polský fond, a už, anebo už, a s Vojtou už to taky bylo nějakou genezí jako delší dobu, jo, protože se furt čekalo, protože jsme dostali český fond, tři miliony, což bylo strašně málo. Česká televize řekla ne,

Hm.

T: Pak jsme šli do Polska, tam zase se to o\_\_\_? o půl roku, na tom druhém slyšení ale jsme to dostali, tam jsme jeli přímo do Polska, tam jsme dostali myslím milion zlotých,

Hm.

T: Což bylo prostě asi šest a půl,

Hm, šest a půl.

T: Tak cca v té době, a teď se čekala Odra. A tu jsme nedostali,

M-hm. Jako regionální fond?

T: Ano a v tu chvíli se už, a to byla pro Poláky podmínka, a v tu chvíli už se to začlo jako i s Vojtou už jsme si říkali nějaké konkrétnější věci, do toho se rozjel Marian a my jsme paradoxně měli myslím že velmi rychle peníze ze Slovenska. Pak to byla taková lavina, tam bylo asi 94 nebo 95 tisíc euro přes toho Mariana. A bylo to, bylo to docela jakoby, myslím si

že to bylo hned po tom Polsku. A Poláci nechtěli, Poláci nechtěli, protože řekli *málo peněz*, což měli pravdu teda, já jsem tlačil na výrobu, ale oni řekli *ne prostě, my jsme měli dostat tu Odru*, a tam někdo se odhlásil anebo nějak prostě ty peníze nevyčerpal a my jsme byli nějací, já nevím druzí, třetí po čarou a řekli jsme můžeme, a proto se to jako velmi rychle potom šlo do výroby - jako na vojně: dlouho se čeká aby se pak spěchalo - 2014 jsme šli do výroby... 13 myslím, já to mám někde v plánu, počkej.

Jo tak to si kdyžtak pak můžem ještě i doladit ty, termíny, to samozřejmě...

T:...jasně... jsme to stříhali, 2013 jsme točili první, pak jsme točili 2014, 2015, určitě, 2013 jsme začli na podzim.

Jo.

T: V zimě. Měli jsme asi osm dní a to se musela vyplatit ta Odra,

Jasně.

T:...a to už jel Vojta všechno, tak to by nešlo prostě, a celý vlastně frame... a všechno výkonné a všechno,

Jasně, jasně. No a Francie teda se objevila úplně jako nakonec.

T: A pak jsme dostali, ještě, ještě řeknu své téma, pak jsme dostali jakoby dva miliony navýšení na českém fondu.

Hm, jasně.

T: Pak se podávaly pobídky, pobídky byly v té době nebyly tak kruté jako jsou dneska, to znamená dneska musíš doplatit 15 milionů cash, což v té době nebylo, prostě 15 milionů všeho, a pak jsme utratili asi sedm nebo osm, osm jsme utratili prostě toho, no...

Hm, hm.

T: Tam potom když jsi říkala ty částky, tak já si to musím přečíst abychom tam nepsali nějaké kraviny.

Jo, to je jasné, ale tam o ty částky úplně jako nejde statisticky, jako já tam nebudu, jako tam bude spíš že třeba srovnání že jsou debuty někde, které se dělají za tolik jako a někde za tolik a to, ale není nutné úplně...

T:...A s tím Frantíkem to bylo tak, že hned na těch Varech, když jsme se seznámili s Poláka, tak my jsme mu psali, protože on tam byl, on do Varů jezdí furt,

Jojojo.

T: On šmejdí všude, hlavně po Východu, jo, a šmejdí dlouho a on to má obšancované všechno a tam ho nezaujal ten scénář. Řekl, jakoby nešel do roho rizika, říkal Hm hm hm,

on primárně to co vlastně řešíme teďka, on podává to CNC, že jo, tam jsou prostě nějaké asi dva fondy na tom, a, a to primárně co on dává do toho, taková zajímavá debata právě, jak jsi viděla, protože tam byl od negativů nějaký jiný producent, který dělal teďka animák nějaký s Petrem Oukropcem, co on vlastně do toho dává, do těch věcí. A on prostě nedává jenom ty peníze, ale on dává takové to know-how. On ti pomůže prostě s tím sejrem :-D ?, pomůže ti s tou Pascallou Raymonda?, která dělá ty festivaly, pomůže ti tu... jako world premiere, která je strašně důležitá a v našem případě to vůbec nebylo jednoduché, a pomůže ti prostě tak dostat do toho povědomí, že jo, aby, abys vůbec jako nějak fungoval v rámci prostě alespoň trochu té mezinárodní i té distribuce.

No a to vlastně další jakoby podotázka co s tím souvisí je právě ten vliv jakoby těch industry workshopů, pitchingů, a všech těchhle věcí na jednak jakoby zafinancování a právě jakoby teda shánění těch koproducentů, což teda u vás probíhalo mimo tady ty, pokud to správně chápu, ale,

T: No jasné,

no,

T: Ale ještě s tím Romanem, takže on nás jako, on nás jako, eh, poprvé řekl ne, ale budeme se vidět, uvidíme se někdy ještě určitě se sejdeme, a to co zafungovalo dobře byla wroclawská New Horizont, to byla taková domovská stáj naše, bohužel jsme ho tam pak neuvěřili tak jak jsme chtěli, prostě v polské premiéře, ale to už je zase jiná věc, tam prostě byly jiné třenice, ale ten working progress tam strašně zafungoval. My jsme tam totiž byli ještě před tou Odrou a pak jsme tam byli, pak jsme, my jsme měli testy totiž natočené, jo,

A, jojojo.

T: a pak jsme tam byli jakoby s works in progress už po natáčení, že jsme měli nějaký sestřih, krátký. A tam vlastně, tam jsme se vlastně, tomu Guillaumovi se to líbilo, ten sestřih, a pak jsme seděli v Plzni spolu, shodou okolností, on; já jsem vždycky říkal že je to to jediný Francouz který jezdí do Plzně teď už je to jiné, jak tam Markéta tam dělá ty Spring Board, to se strašně změnilo, prostě, teď jsou tam jako, fakt jako tam můžeš potkat slušné lidi, kteří ti mohou hrozně pomoci, do budoucna, to dříve nebylo, a takže jediný Guillaume jezdil, a tam jsme si dali nějak cígo, jsem kouřil ještě, a on řekl *tak mi to pošlete, ten scén-, ten, ten střih*, a to bylo tak, to bylo 2015. A my jsme měli střih až v roce 2016, jakoby. A tam... ne, obráceně, 2000... je to vůbec možné, tyjo, vůbec nevím, že bychom točili 2012, že bychom začli?

Hm, to nevím. Nicméně to bylo už jakoby po natáčení s tím Guillaumem, vlastně teda.

Noo...

...

...

...takové tři dodatky, protože tam se nějak prodlužovalo,

Jo, jo, jasné,

T: Ten fond v té době byl hrozně šílený v tom, že on se nějak předělával, protože přicházel pod to jiný status.

Jojo, to bylo, jasně, jo vy jste byli tady v těch...

T:...peníze už jsme měli 13, 14 jsme začli natáčet, já myslím, že to Renda \_\_\_\_? na ty natáčecí plány...

Ale de facto jakoby on se rozhodnul jako do toho vstoupit až po nějakém de facto jako rough-cut, vlastně teda...

T: No ony nejsou důležité asi data, protože jsou-

Právě, spíš ten systém, to znamená že jakoby vy jste ale natáčeli bez francouzských peněz, tímpádem.

T: Přesně tak.

Jojo.

T: Po rough-cutu, žejo. On nám začal do toho kecat a ovlivňovat to, ale prostě takovým jako zvláštním způsobem, který pro nás byl úplně jiný, my jsme v životě neznali, že jo. Jakoby on je hrozně chytrý, má nakoukáno strašně filmů, no a ten Guillaume do toho vstoupil, přes, jakoby to mělo taky nějaký vývoj a sehrál tam roli právě ten New Horizont, kde jsme se vlastně, kde on to viděl, v rámci toho ten Progress, a potom Agáta hlavně se s ním ještě sešla někde v Berlíně, eh, v Moskvě, to bylo tak jako paralelně víc věcí dohromady, no.

On to v tom Polsku zaregistroval ještě před Works in Progress. On to už poprvé...

On to úplně zaregistroval když jsem mu psal, ale to asi nezaregistroval.

To jo, ne to jo, ale v Nových horizontech,

Tys tam byl také!

jsi přeci už byl ten rok předtím,

ano, já jsem tam byl dvakrát.

a už tam on to...

Ano. Od té doby registroval, ten film. Jako to téma.

Hm, jojo, jasně.

T: Protože mně to říkal, že ho to zaujalo už na tom, poprvé kdy to bylo prezentované... i scénář. Pak bylo prezentovaný Working Progress, scénář před natáčením...

Jasně.

T: Protože to už...

Jo jo jo.

T: A vy jste tam tak jako furt...

Kroužili, jasně.

T: Furt jako kroužili, a myslím, že Vojta tam byl se mnou na tom Working Progress, že jo.

No a pak teda vlastně teda ale vstoupil do toho nějakým způsobem až potom co viděl teda rough-cut a pak vlastně on šel nějakým způsobem žádat i o francouzské peníze na postprodukci...

T: Problém je v tom, že Guillaume nevstupuje jakoby do věcí, které nedělá úplně od počátku, což byl trochu problém a moc se mu do toho jako nechtělo ve smyslu toho jak on funguje, ale my jsme ho tak jako ukecali, protože on sám napsal že se mu to *moc líbí*, tak když někdo ti napíše že se mu to *moc líbí*, tak pojďme to už jako dát dohromady prostě.

Jasně... jasně. No a teda ty jsi zmínil ty New Horizons, tak vlastně jakoby teda ten vliv a ještě jakoby právě těch prezentací jako...

T: Nic, nic, my jsme měli právě...

Všechno to bylo přes ty kontakty, které už vznikly na základě jako... předem.

T: Co vzniklo, eh, Vary byly, ale ty byly jako off-record, to znamená jako jsme se sešli na kafi prostě v... tam u toho, tam jak jsou ty stoly, dřevěné, ale pak jsme se s nějakými Francouzi sešli, kteří teda neměli zájem v tom počátku, v rámci tam toho horejšku, toho lounge, nebo co tam je, ale, protože jsme byli jakoby industry, ale, ehm, vlastně bylo hrozně zajímavé to, že jsme se sešli s dvěma Poláky a ještě s tím co dělal Idu potom, a ten vlastně, ten vlastně pak už nereagoval tolik, protože... a dokonce říkal, že prostě připravuje možná něco trochu podobného, jako v tom smyslu že to je černobílé a z 60. let, a pak jsme teda zjistili že to byla Ida, která byla veleúspěšná a vlastně, já vždycky říkám že kdyby Ida nebyla, tak by to bylo taky trochu jiný, ten náš film vnímanej, i když si myslím, že je úplně jinej, my jsme ho neviděli, ale trochu to taky sehrálo roli, si myslím, spíš negativní, než pozitivní.

V rámci vývoje, ty jsi zmínil nějakým způsobem jak ta koprodukce vznikala, ale mě zajímá i vliv těch koprodukcí na ty debuty. Furt to je tak, že ve chvíli, kdy člověk dělá pátej film, režijně, tak už nějakým způsobem to... Jakým způsobem ta koprodukce zasahuje nebo může mít pozitivní aspekt těch financí a toho, že pak třeba je to možný distribuovat ve více zemích logicky, ale jsou tam aspekty té koprodukce na debut jako konkrétně? Jestli jsou nějaký, co tě napadaj, pozitivní nebo negativní.

T: Myslím si, že kdybych nebyl Vojta, trochu jako pevná ruka, tak nás ty Francouzové sežrali. To říkám na férovku. Prostě musíš mít někoho, kdo notabene... musíš si uvědomit, že my jsme s Petrem producenti, dvojité debutanti, když to řeknu takhle, rozumíš mi?

Ještě i scenáristicky.

T: Díky tomu jsme členové... jak se to jmenuje... Akademie český lev, protože jsme měli tři nominace... tam šlo o to přesně, že bez té pevné ruky a celkově zkušeností, by to bylo hrozně těžké.

V: To vychází z toho, že, to jako Poláci říkali i klukům i to říkali mně... ještě jinak, že mě to, že kluci byli i producenti, bylo ve výsledku správně? K tomu teda došlo, ale myslím si, že u tohoto typu filmu je to fakt jako vlastně dobře, byť je to v ledasčem složitější, tak je to dobře. Ale zároveň si to kluci v tom začátku dost často tlačili sami, dělali si to sami, z části výhoda a z části samozřejmě nevýhoda nulového zázemí ve smyslu producentského, výrobního, nedůvěra, nic za sebou atd. A my jsme se spolu o tom bavili rok, třičtvrtě roku, rok třeba, jestli to spolu budem dělat, nebudem a zároveň za jakých podmínek, takže jako taky dlouho. A vlastně tím, že to potom došlo k tomu, že jsme si řekli: "Jo, domluvili jsme se," a poláci sem poprvé přijeli na nějakou jako schůzi, kde jsme řešili producentsko, ale i realizační věci typu: já jsem si chtěl trochu malovat, co je výhodnější vodkad' brát, mít tu výrobní orientaci, kolem který si tam stojím, pak je samozřejmě složitý, že v další vlně natáčení i Poláci chtěli český catering, ale zároveň se pak došlo k tomu, že nemůžou, protože nemůžou ty prachy za jídlo utratit tím způsobem, že by to platili jiný zemi, což chápu. A to se jim fakt dá věřit.

Oni i ty Francouzi to mají jinak.

V: Ten jejich je příšernější. Chtěli ten český i do Polska, fakt to řešili a došli k tomu, že ne. To hlavní je, že když sem Poláci přijeli, tak hlavně přišli do nějaké produkce, žejo. Byli tady nějaký lidi, a přišli do produkce. Mi potom oba dva ty hlavní Poláci říkali, že to začalo mít nějaký kontury, jako reálný.

T: Se báli předtím.

V: Oni se předtím báli, protože věděli, že to je kompletně debut a že je nějaká nezkušenost. Vlastně se ptali, jak se to bude vyrábět a když Tomáš říkal: "No my si na to najmem ty dobrý lidi." Ale furt je to něco jiného, když prostě přijedou do nějaký nové firmy, než která v té době fungovala už 8 let.

T: Jsme byli z český strany podfinancovaný, žejo, fondově.

V: Takže to mělo nějaký vliv a zároveň z pohledu cashových peněz měli dvojnásobek, víc peněz než jsme měli mi na český straně. Bez nich, ve smyslu bez Poláků myslím obecně, né konkrétně tehle, by to nevzniklo.

A tvůj... ta geneze, mnohdy to tak u těch debutů bývá, že vlastně režiséři si to začnou sami produkovat a pak do toho vstoupí nějaký silnější producent, tak třeba tvůj pohled na ty debuty. Já vlastně jakoby nevím, byla to v rámci mezinárodní zkušenosti produkce, byla to

pro tebe nějaká zkušenost jiná, než si měl předtím nebo v čem to pro tebe bylo....

V: Tak zkušenost jak s tímhle typem filmů, tak s Polákama první zkušenost. Kluci nejdřív jako měli producenty, žejo. Řešili jste to s producentama. Pak v jednu chvíli přišli s tím, že si to radši budou řešit sami, protože...

Jo, to si říkal, že tam byli jiný, jako kreativní třeba, jasně.

V: Ale jak máš u těchhle jít klasickou cestou, bejt režisér, kterej si to jako to... Pak je samozřejmě... já osobně mám pocit, že těch produkcí vzniká zbytečně moc, z toho pohledu, že si pak každý myslí, že je to jednodušší, založit si svoji produkci a udělat si to sám. Jako entita určitě jo, to nějaký výhody má, ale právě z pohledu výroby a všeho, to potom může dopadnout všelijak. Takže z tohoto pohledu si myslím, že zas to má svý výhody a že zas jsme to řešili, když se blížilo natáčení, tak jsme s kluakama řešili: hele, jako už fakt byste se měli soustředit na to, že režírujete a Tomáš nikdy nebude přemýšlet i o těch producentských věcech. Ale je to nějaký nárazník, ale pak nějaký takový to válcování řešíme spolu místama, místama ne. Myslím teď kon já jako za českou stranu vs. Poláci nebo Slováci. Pak samozřejmě to má jiný souvislosti ve smyslu, že když se tý druhý straně něco nelíbí a řeším to s nima já, tak pak maj tendenci, že to budem zas řešit všichni a kluci jsou do toho vtahovaný, takže ve smyslu hele jako uklidni si je nebo hele jako, když to co po nás chceš, se nám nelíbí, tak se o tom asi radši vůbec nebudem bavit. To je asi jako normální, myslím si, že to asi jako normální je, ale...

T: Já takhle zpětně vidím jako největší škodu, a je to tak, že nám ten fond nedal trochu víc, v tom počátku. Bylo by to klidnější a i pro výsledek věcí... to je...

V: Spíš šlo o jinou věc. Šlo o ty další jakoby návazný věci v Čechách, to znamená jak distributor, tak televize. Zas na druhou stranu, to že, to říkám docela zásadně, to že to nemělo v televizi, je pro ten film výhoda. Mě se ptal, když připravoval Učitelku Honza Hřebejk, měli jsme takovou projekci Zakázanýho, když už to měli roztočený, .... to už vlastně bylo roztočený a on se mě ptal: Hele, jak to jako děláte černobíle, já jsem chtěl dělat učitelku černobílou, prostě to neprorazil jsem to tý televizi. A já jsem říkal: Pointa je jednoduchá, nemáme televizi. Je tam totální svoboda, takže jsme ani... distributor by taky řval, kdyby do toho dával svý peníze. V rámci toho, kolik ten film dostal v té době na českým fondu byl takovej jako standard, ale tím, že to nemělo jiný to financování, tak to samozřejmě bylo problematický.

Teď ještě k tomu vývoji, protože jakoby právě, pak mám ještě k té distribuci, mám to rozdělený do dvou částí. K tomu vývoji ještě právě ta svoboda. Jak sdílíme, že ta svoboda byla třeba díky tomu, že tam nebyli zrovna tyhle partneři, ale z hlediska těch koproducentů, omezování nebo že by to nějak zásadně ovlivnilo ten režijní model, tak jako...

T: Tam bylo základní věci, kterou teď děláme jinak, a nevím jestli ji děláme dobře, protože jsme ji předtím taky zvládli a u toho debutu je vždycky ta energie strašně velká, to je vidět jako, že to chceš prorazit za každou cenu. U toho druhýho filmu to funguje asi trochu jinak, u třetího filmu asi zase asi energii máš. Tam jde o to, teď neříkám, že bysme neměli energii, ale to je jedno, ale my jsme nejeli ty pičinky a nejeli ten systém toho vývoje, kterej je tam teďka. Teď jedeme dost klasicky. Teďka prostě: měli jsme v Sofii film, tak prostě máme

první i druhý filmy Sofie.

V: Klasicky.

Klasicky co, promiň?

V: Klasicky na třetiny. Co to v tom Berlíně Markéta ještě chtěla furt?

T: No že nemáme to poslední... nenene... my jsme měli mít ještě workshop na scénář. A tohle byl ještě myslím, to je takovej ten v Itálii.

To Trieste.

T: Ještě jinak. Tam jsme byli taky na festivalu, ale tam workshop byl jinej, ještě takovej jako...

When East meets West, ne?

T: Ne. Ještě, počkej...

V: Je to nějakej...

Torino Film Lab.

T: Torino Film Lab! Ano a tam jsme dostali vynadáno, že se tam nehlásíme.

Právě! Teď když tohleto zmiňuješ, to opravdu znamená, že je to tak, že vlastně jako by ten klasický model by měl bejt prostě nějakej první workshop scénaristický, pitching...

V: Né měl.

No právě! A to je ten můj dotaz.

T: Takhle to funguje.

V: Právě to tak funguje. Na fond je to napojený.

T: Oni to myslí dobře všichni.

V: Že jsou na to napojený spoustu dalších věcí přes... a to je to, já to chápu a Markéta má pravdu, oni to myslí dobře všichni. Máte Berlín kopro market a k tomu byste měli tohleto Torino, tak je to doložený a bude asi supr shánět peníze. Tomáš jestli řekne sám, proč tam nechce jet, nebo proč nechce tyhle věci dělat, můj názor je: Já to chápu, rozumím tomu, všechno, ale je to fakt jako vyrábět jídlo v laboratořích. Buď je to školství filmový tak dementní, že nemá ten výstup a musí všichni chodit ještě do scénaristických laboratoří při nějakých festivalech. To je přifařená věc k něčemu přifařený, aby to prostě bylo jako industry a mohlo to začít fungovat, blablabla, ale jako že bez toho se potom nedá najít peníze, protože to nemá tu omáčku, to razítko, mě to přijde fakt jak potvrzení kádrového

profilu.

T: Já bych to udělal tak, že by fungovalo obojí. Když si na to někdo chce chodit, tak at' chodí, ale když jdu na to jinou cestou...

V: Ted' to samý je ten český lab. Když se ted' dává development, tak se musí povinně souhlasit s tím, že to do toho inkubátoru dám.... a jako proč ne, fajn, ale proč je to povinnost? A za druhý, proč se na to hledí způsobem, že má už člověk trošku pocit, že když to nemá tohle, tak to jako nesplní. To je prostě jako když nebude mít podpis a záštitu primátora na tom, tak to nedostane.

Jasný, já tomu rozumím. Můj dotaz právě, protože ta práce je směřovaná hodně na tenhle typ fenoménu, kterej prostě kolem těchto industry platform vzniknul... a právě, tady je to tak, že byly nějaký Horizonty a defacto to byla nejdůležitější věc z toho.

V: To jsou prezentace. Za mě je prezentace něco jinýho, než laboratorní přepis, workshop. Já o tom nevím... \_\_\_\_ tužku. Ale dramaturg říká, že se podle toho dá poznat struktura toho filmu ve výsledku, to čím to prošlo... ale prostě, což mi přijde, že to hrozně modifikuje. Věci se přepisují pořád dokola a úplně nesmyslně.

Můj dotaz je právě, může to být u toho debutu právě zavádějící a vlastně to spíš směřuje k tomu, že ve chvíli, kdy se dělá debut, tak ty nemáš za sebou ten jinej film, kterým bys mohl úplně prezentovat. Když už ten film za sebou máš, tak to nějakým způsobem funguje. No a to je právě zajímavý, že, jako i podle vás, s čím tady ten šílenej fenomén všech těchto pitchingů souvisí, jestli to je s nárůstem...

V: Tohle je strašně těžký. Dvě věci. Jedna věc je, jak se psaly scénáře v 70. a 80. letech. S Jirkou Strachem jsme se o tom bavili, vykládal jsem mu svojí teorii, co mám, co jsem pochopil, když jsem četl nějaký starý scénáře. Všechno je to zhouba digitálu. Když se to psalo ručně na stroji, bolely od toho prsty a musel se ten scénář přepsat cyklostylem celej.

T: Si asi tu verzi docela rozmysleli.

V: Tak si to rozmysleli a měli k tomu respekt i ty, co to posuzovali nebo co komentovali scénář. Tohle je ukradený, neřešme to v tom scénáři, protože to se jako natočí. A další pocit, kolik bude, nemluvme ted' o kvalitě těch scénářů, ale zase typově, který filmy u kterýho typu jsem i schopnej posoudit z toho scénáře, jakej bude výsledek. Tuplem u arthousu je to 20%? 30? Samozřejmě je to důležitý, ale spoustu věcí, u kterých se potom řeší každej nesmysl na řádku, tak vůbec nemá smysl, když to bude vypadat všelijak. To je jedna věc. Druhá věc je, že v té době zase zároveň platilo, že kdo neudělal debut do 30, tak se o to neměl pokoušet, protože do 30eti mohl točit jinak, neměl zodpovědnost za rodinu, za děti, uživit se, mohl ve 23 letech experimentovat, bylo to svobodnější, důraznější, dělat chyby, ale zároveň víc otevřít nějaký talent, protože si to fakt chtěl udělat tak, jak chce.

T: Debut dřív byl, ale zase nechci bejt staromilec na svět analogu a filmu, ale samozřejmě trošku to tak je, deť byl výchozí bod dřív, dneska to je... ale možná se to mění, protože hodně lidí dělá dneska debuty v rámci FAMU. Tam se to trošku bere jako... trošičku jinak. Nevím, jak celkově, protože ty jak máš ty debuty, to jsou naprosto \_\_\_\_ filmy, dost často jsou

to i nejlepší filmy těch lidí. Třeba ty Poláci, ty maj debuty, to není levnej film, to je prostě plnohodnotná věc. U nás je to samozřejmě trochu složitější, ale to se zase může soudit proč. Ale chci říct, že dřív to byl výkop. Dneska to není výkop. Dneska říkám, že třeba Persona byl Bergmanův 37. film a to je prostě strašný množství.

A souvisí to podle vás i s tím nárůstem množství...

V: Ještě... mám teďkon zkušenost se Šimonovým? filmem, to je druhý film, ten první neměl ještě ani premiéru a viděl jsem ho. A když jsem řešil ten text, tak jsem z něho byl trochu zmatenej a že bych z něho skákal metr, dva vysoko, rozhodně ne, spíš naopak, a věnoval jsem se tomu výrazněj díky tomu, kdo mi ten text přinesl a kdo mi ho doporučoval z herců, kdo tam má hrát. Jako že výrazně, kamarád na mě tlačil, jako že fakt to zkus. Po nějakých debatách, jak s tou autorkou, tak poté, co jsem viděl v nějaký hrubý verzi ten debut, tak jsem začal ten scénář číst úplně jinak. Takže z tohoto pohledu je to zase úplně někde jinde. A vím taky trochu, jak ten její debut vznikl a jaký byly stejné otázky nad tím scénářem, že to není scénář, že to je blablabla a tak dále a tohle prokouknout a první věc je odvaha a energie toho producenta, do toho vůbec jít. Já jsem tohleto zažil, dělal jsem dva režijní debuty a u obou dvou, Myslím Hepnarku a Krásno (bylo taky vlastně režijní debut), to probíhalo tím způsobem, že mají velmi jasnej svěbytný směr, kterým to má jít a od některých institucí totální pochybnosti. Já si osobně myslím, že pak to v tu chvíli má bejt, je to drahá sranda samozřejmě, film jako takovej, a je to těžký v mnoha ohledech, ale za mě je nesmysl dělat debut do 36 let a dávat malý peníze.

Jo, jak byl fond.

T: To je vlastně furt.

V: Ale bylo to nesmyslný.

V: Je to hrozná kravina. Já jsem tam dával sci-fi, na který jsem dostal, ale žádal jsem 6 milionů a dostal jsem jenom půl milionu. A v Polsku jsme byli docela daleko a co nám řekli: nemá to cenu, máte málo českých peněz. A pak z toho vznikaj takový nedotaženosti, svým způsobem a pokud chci dělat pořádně ve velkých debutech, samozřejmě to vydupání ze země má nějaký výhody, ale furt je to o tom, že třeba to stejný se týká kratasů. Ale když má krátký film 20 minut a je to dejme tomu 1/5 nebo 1/4 celovečera, tak to má mít pětinu nebo čtvrtinu rozpočet a ne že to dělat za milion. To je prostě nesmysl.

Právě s tím souvisí celkově, že těch filmů je víc, festivalů je víc a tak dál...

T: A lidí je víc.

A lidí je víc, tak je to... vzniká jich víc.

V: Proč? Tenhle ten tejdén je festival Anifilm, paralelně je nověj brněnskej festival Serial Killer. V jeden tejdén a obojí je industry.

To člověk nestačí objíždět.

V: Tejdén po Plzni. Jsem nad tím zrovna přemýšlel v autě, protože do toho je Cannes, do toho mi psal kvůli Hepnarce taky nějaký Němec ohledně německo-polsko-českého přátelství, jestli tam nepřijedem a je to v době Cannes. Do Cannes já nejedu, ale zároveň proč?

S tím souvisí právě i to množství platforem pro prezentace. Právě jestli v tom vidíte nějakou spojitost, že těch debutů vzniká víc, protože vznikají i debuty mimo filmový školy, což dřív asi vůbec nebylo, dřív jako hodně dřív, dejme tomu, dá se tohle shrnout, ještě než se třeba zeptám na distribuci, k tomu vlivu, jestli se dá shrnout spíš negativní nebo pozitivní nebo to záleží, nebo ještě k tomuhle se dá ještě něco dodat za vás.

V: Vlivu těch různých festivalů, pitchingů a tak? Jedna věc je, že jsem nechtěl říct, že pitching je k ničemu.

Je tam tvrděj výběr.

V: Selekce, takže záleží na tom, co to je, pro je třeba ten Berlín funkční jako korpo market je, jestli těch scénářů vyberou 16, tak to má nějakou váhu, je tam pre-selekce a pak si to selektují už ten, koho to zajímá. Takže u těch velkých silných festivalů to totálně má smysl. Druhá věc je, že pitching jako takovej má taky smysl, druhá věc je: má režisér umět odpitchovat před auditoriem 400 lidí, že zaujme, chci přijmout režiséra nebo prezentátora? Zajímavěj poloblázen režisér nebo úplnej blázen režisér s pitchingama řekne fuck off si myslím. Tohle je ještě jiná kategorie. Taky nějaký networking jednou a pak občas a nějak se to oživuje, to má víc logiku, někde se musej setkat, potkat atd. a já to teď vidím na druhým filmu kluků, že prostě dejme tomu 30% z těch třiceti schůzí nebo kolik jsme měli, pětaticeti, jsme se jich ptali, zbytku jsme to poslali. Ten kdo na to zareaguje nějakým způsobem, tak už člověk trochu tuší, že... zároveň to nebude tlačit jinam, ten film, i když minorita bude nebude mít jinou představu, nějakým způsobem to obhájí on v tom svém teritoriu. Pak jde do německý televize a bude to chtít v té německý televizi obhajovat, tak musí to nějakým způsobem cejtit i ten koproducent a pak to má nějakou logiku, proč se s nima potkat touhleto selekcí, ale za čím to má fakt logiku u těch největších nejsilnějších festivalů typu Berlína, ale řešit tohle, nechci se dotknout -----, v Čechách jsme furt český rybníček a je to o tom, že tam zúčastnit se je o tom, že člověk pomáhá zpátky té český industry, aby jako to, ale otázka je, jestli to má potom význam. Zabere to strašnýho času, zabere to strašnýho všeho. Když si do toho člověk zapojí, kolik vůbec u toho filmu zabírá času...

Ten vývoj.

V: No a další věci. Ten vývoj je furt nějaká kreativní činnost, celá ta byrokracie toho financování, do toho GDPR, do toho nesmysly typu bezpečnost práce na natáčení, to Tomáš ani neví, v rámci Evropský unie mě bude stát víc nákladů bezpečnostní manažer, než kolik za tu formu debutů bude mít režisér. Protože ten člověk má uran a musí nám to dát. Do toho ještě připravuje věci dopředu atd., na filmu získá 200 tisíc a je otázka, jestli má víc, než některý složky umělecký a mě to přijde šílený.

Jo, ono i všechny ty laby něco stojí, to jde z toho vývoje, takže to má asi nějaký ten...

V: Ale pro mě je to škola, pro mě je to jako workshopy, co se maj, to teda zrušme jako filmový školy krucinál, když všichni jezděj do labů.

T: Na západě ty filmový školy fungujou. Možná už taky moc ne.

V: Nebo at' dělaj jenom bakaláře?

Britové třeba z těch škol nikam moc nejezdí, protože Anglie je svět sám pro sebe i v rámci těch koprodukcí to zase tak úplně nefunguje, ale to z La Femis úplně zase tak nesleduju většinou, zase nevím úplně přesně kolik francozskéjch. Francouzi jsou taky zase, oni si spoustu těch debutů natočej za svoje peníze vlastně, to je příklad Avy nebo nějakejch \_\_\_\_ filmů, proto to i souvisí s tím, z jaký země majoritní ten film pochází, proto máš nutnost koprodukce jako i větší, což tady chápu v tomhle případě je zřejmý a...

T: Ještě k tomu vývoji, já jsem četl, to co si vypracoval fond celý, i když už to má strašně stran, ale četl jsem, to co si vypracoval fond, tu studii. A z té studie, co jsem nejvíc pochopil, byl největší problém právě scénáře, příliš mnoho scénářů a málo se na nich pracuje. To jsem pocit neměl teda, ale podle průměru jsme údajně nadprůměr, jinak je to prej nějak 10% se realizuje scénářů? Nemůžem se srovnávat s Amerikou, to je trochu jinej svět.

V: Amerika je trochu jinej systém, tam se scénář vykoupí, aby ho nedělal někdo jinej třeba. Ale zaplatí se žejo, ve velkém. Oni jsou schopný dát milion dolarů za scénář jenom kvůli tomu.

T: Ale co bude scenárista dělat s nerealizovaným scénářem.

V: Oni zároveň s tím nemaj zas tak jako problém pokavaď nejsou úplně cít'a. U autorskýho filmu to je problematický, tam ta realizace je úplně jediná kategorie, ale zároveň s tím, teď to bude trochu o něčem jiným, a tys narážel na tu studii, která je jako na jednu stranu zajímavá, na druhou stranu úplně za mě jako blábol, protože vůbec neakcentuje to zásadní a to je v tom industry hrozně důležitá věc a to jsou jako divácký filmy. Komerční filmy. A upřímně já, v arthousech si člověk může jako vybírat a trochu to přehazovat "vidlema", ale jako mít látku na slušnej jako komerční diváckej film ještě dobrý, ale mít režiséra, kterej to nepřekrouť ve svoje autorský dílo a bude fakt pracovat producentsky, bude to respektovat, tak to je větší zásadnější problém. Ta studie vůbec nereflektuje a je to zásadní, protože pro mě je zásadní, že tohleto jsou filmy, který přiváděj do kin diváky.

T: Pak jsou nasraný a nadávaj na nás.

V: A... ano, ale zároveň je to sněhová koule. Hlavně u nás ty řeči, co se týká českýho filmu. My jsme v průměru na tom jako jedni z nejlíp v Evropě, co se týká návštěvnosti českých původních věcí. A dělaj to ty komerční věci jakoby hodně. Ale zároveň je to fakt nabalující se koule totálně, že ty arthousevý a těžší filmy se jim začne zvedat návštěvnost, že se obecně zvedne návštěvnost v těch kinech a začnou mít ty lidi přístup k tomu, na co se jako podívat. Za mě to Hepnarka ukázala dost tím, když byla v televizi. To znamená v televizi vlastně, nechci kecat, ale udělala hrozně silný číslo na ČT2, vod desíti, no on ten první šel možná od devíti. No to je jedno...

T: Ne ne, 9:30!

V: Půl milionu diváků, byla velká odezva, zase jako reakce, co se týká sociál a csfd blablaba, jak ty lidi maj tendenci se k tomu vyjadřovat. Milan Fridrich vydal shodou okolností asi dva dny na to a oni se o to postarali a fakt to jako propagovali, ale on zároveň pak litoval, že to nedal na jedničku. Nebo si říkal černobílej drama těžkej film, říkal “skvělej film, ale těžkej film,” takže se bál, ale to je prostě to nabalení se. Samozřejmě i to téma je silný atd., ale už ta kampaň jako v kině vs. potom přenesení se, tyhlecty návštěvnosti a tyhlecty, to co, ta ?---47:13--- Kamila?, i to dělej filmy, na který přijde 1,3. Anděl páně 2 dělá návštěvnost i těm uměleckej filmům, prostě dělá. Protože to přivádí lidi, už jenom to, že v tom kině pak viděj trailer na jinej film, viděj tam plakát na jinej film, viděj tam toho herce. Možná se spálej, protože to není film pro ně, je tam nějaký over promise v kampani.

No a teď právě už k tý distribuci skočim, tak jakoby ten vliv jakoby těch mezinárodních koprodukcí na tu distribuci a na ---47:40--- prodaný teritoria k tomuhle prostě. To že prostě ten film má pět zemí výroby...

V: Je to o tom, že to možná bude dejme tomu v pěti zemích v kinech, ale stejně si každé řeší to svý teritorium sám, zaprvý, zadruhá to plus mínus u těchle typů filmů nejde úplně o tu návštěvnost nebo je to potom jako složitější. Druhá věc je, že já mám trochu pocit, že u tohoto typu filmů ty kovaný producenti na tenhlecten žánr, tak nejdřív jim o návštěvnost vůbec jako nejde, je jim to jedno. U Xtýho filmu asi občas člověka sere, že na filmy chodí 3 tisíce lidí, takže začne mít tendenci udělat film, na kterej jako by přišlo víc lidí, ale potom ve výsledku, protože to v tom portfolio nemá, ten komerční film nebo diváckej, kdy prostě se udělá, že to má, je to principiálně, ale to se ----48:59--- jako diváckej film. Nějaký z těch trošku jako arthouseových začne kompromisem nabízet, jako že to je diváckej film a to je podle mě za mě jako mnohem větší cesta do pekla, protože to jako narazí i ten, kdo to fakt vidí, přijde omylem, tak...

T: cca 49 m. (nedává mi to vůbec smysl) - Ale Domestik je trošku jako vždycky jsme tak měli. Žejo, Domestik, to domácí je vždycky víc jako střední proud a venku to funguje víc jako arthouse. A u ....

A ten vliv právě teda, co považujete za nejdůležitější vliv na následnou distribuci toho filmu. Jako samozřejmě ten film samotnej, že je jako dobrej, to jako je samozřejmý, ale myslim jako právě tady z těch věcí. Jestli to je hlavní koproducent venku, kterej se za to zaručí, jestli to je nějaký jako industry pitching už někdy, jestli to je jako...

V: Ne, to je oslovování sales.

...a právě oslovování sales, v jakou fázi a jak to funguje u těch debutů, v tomhle případě.

T: My jsme neměli žádný sales.

V: Tomáš popisoval jako... já bych zaprvý sales rozdělil ještě na dvě části a to je jako nějaký festival reprezentativ, kde my jsme měli žejo, Paskalu přes Biomat. Myslím si ale, že kdyby se Paskalovi něco nelíbilo, tak je pošle do hajzlu, ale jako že to ani dělat nebude, ale to je jakoby zásadní, já myslím, že to jsme jako pak slyšeli od lidí, ona do toho vstoupila

ještě před Berlínem, takže jako oni vlastně pushovali ty festivaly a pushovali ten první festival (50:30) nějakým způsobem a společně a pak jako nějaký prodej a to je nějaký samospád něco, upřímně Guillaume on není on už to jako nechce ani moc dělat, on není úplně sales a on není nějaký žádný velkej obchodník, on vlastně on to zmanaguje, když to někdo chce, ten film. To znamená, že tady se jako ukazuje ve výsledku, že třeba Učitelka byla relativně jako dost silná v prodeji, na to, že byla...

Slabá v kinech.

V: ... dost slabá festivalově. V kinech v Čechách i na Slovensku relativně to zas tak hrozný není, ale... a oni mají fakt jako kinoprodeje... jakoby velký...

Izrael, všechno možný. Tam jsou fakt jen...

V: ... a to je prostě třeba Dánama a to koupila sales, která to byla schopná brutálně prodat. A to je první věc. Druhá věc, teď jako řešíme film, který už jako na Slovensku v kinech je, v Čechách jde teď a řešíme zároveň vlastně sales, a to je jako nejto a dál už se to, taneční film, tak narážíme, že některý sales nám odpovídá, že už to ---51:40--- a že sorry a vlastně jako už ne. A vlastně to chtěj v takový jako mezifázi teď výrobně jako že by dali MG před výrobou, to asi prostě na jméno na režiséra, ale jinak je to ve fázi scénáře, a tím víc a víc asi...

Všechno od počátku. Oni chtěj...

V: Ale zároveň je to jako děs, protože za mě by sales a distributor tohle typu, nebo sales agent, má koupit hotový dílo, řekne "kurva, tohle se mi líbí a do toho du a to budu prodávat, to je supr produkt a já ho chci prodávat," to je ---52:17---, má takovou schopnost. Jestli si to vybírá podle scénáře, tak co bude chtít. Bude chtít jako final cut... nebo jako... to je 150 vliv ---52:35--- (mluví všichni naráz)... nad třeba textama a pokavaď se jako autor rozhodne, že prostě, nebo ten hlavní tým dejme tomu, i s tím producentem, že on někoho, že ho zajímá jeho názor, že mu bude naslouchat, to je jedna věc, to může bejt super. Ale pokavaď je to o tom, že začnou mít všichni tendenci si do těch smluv dávat, že schvalují finální střih, a do toho i u autorské věci i u těch producerské věci, no tak co se mi stane? jenom v českém prostředí se mi stane, že do toho zasahuje televize, pokud budu mít teda distributor taky, potom koproducent a jako zblázní se z toho kdo? Ten producent nebo se z toho zblázní jako ten režisér? Jako proč? Protože prostě fakt to někdy probíhá, že se to pouští v úvozovkách uklízeče." A jaký na to máš názor?" Mimochodem to není problém jenom toho filmu, to je problém v audiovizí jako kompletně, obecně.

No a u tý Olgy teda takže sales do toho je nějaký festival reprezentativ, který je jako, vlastně začal plánovat tu festivalovou strategii, už do toho vstoupil v rough cut verzi dejme tomu nebo...

V: Ano, ano.

Jasně. To znamená, že to bylo ještě docela s předstihem, než se začala plánovat nějaká festivalová premiéra a jakoby ta jeho role vlastně fungovala relativně podobně, jako už třeba u normálních filmů, nebo... protože u těch debutů to mnohdy bejvá jako...

V: Mě hrozně baví, jak jsou některý ty věci typu právě, že strategie. Co je to jako za strategií? Prostě máme vybrané... chceme jako Cannes, Berlín, Locarno, něco má dopadnout jako áčkovéj festival a pak Paskala dělá prej to samý, čeká prostě, který festivaly, možná pár festivalům to sama nabídne, "hele mám tady v katalogu super film", ale ono to stejně funguje, oni ty lidi se znaj, obráceně. Oni se ptaj: "Co tam letoš máš Paskale, co máš na krámě?" "No mám tady tyhle housky a tyhle housky. Jako prostě ty mám letos. A jo okej, tohle si vemem, tohle si vemem". Druhá věc, že ona krutá jako, brutálně schopná nekoniclovat tu cenu, jako že by člověk mnohem víc vyměkl, a ona né jako, prostě pod 800 Euro se nejde a nazdar a "nechceš, nedám jako, nazdar".

T: A to si myslím, že v Čechách neumí nikdo. Že v Čechách není zatím nikdo, kdo by... (55:00) se o to snažila, ale pak ji to přestalo bavit, říkala.

V: Nám jde o to, že naprosto zásadním způsobem jsem přesvědčenej, že pokud' Berlínu napíše Guillaume a Pascalla, tak je to něco jinýho, než když by tam psal z Prahy prostě...

No jasně a to právě s tím souvisí. Takže vlastně jakoby ta nezbytnost toho, mít dalšího, tím že... to je vlastně taková hypotéza: "filmů je hodně, prostě existuje preselekce už díky těm vývojověj labům, jasně...

V: Že se na to ty lidi ani nepodívaj.

No právě. A tím pádem pak dostat se na dobrej festival není o dobrým filmu, ale je o tom, kdo ho tam jakoby posílá, nebo...

V: Je o dobrým filmu, ale projekce, jakou my jsme udělali s Krásnem. Jsme vzali ještě DVDčka v té době, a rozeslali jsme jich X, zaplatili jsme X jako feeček, pro ně je to supr, "pošlou nám film, my se na něj ani nekouknem, ale k tomu nám pošlou 200 Euro".

T: My jsme neposlali, nezaplatili jedno jediný feečko, to je ten problém.

V: My jsme zaplatili X feeček a já jsem říkal... okej, ve výsledku to nakonec mělo bejt na festivalu v Americe, kterej byl na základě toho, že novinář slovenskej, kterému se to strašně líbí, tak to znal a prostě nějak. Takže zase, no přes kontakt, ve smyslu, že se to někomu líbí. A je to stejný i na scénáře. Na nadaci RWE prej jako chodí ročně 200 scénářů a tam ty tři lidi to jako přečtou? To nepřečtou. Oni samozřejmě, že prostě taky musí mít jakoselekci nebo prostě pushování a to a celý je to postavený jako na hlavu, z tohohle pohledu. Úplně, absolutně. A je to obchod z tohohle pohledu jako každej jinej a já jsem fakt hodně přesvědčenej, že je rozdíl pokavad to píše Guillaumek z Paříže, než když to píše někdo prostě z Prahy. A tím nechci...Markéta třeba supr pomůže, ale zase všichni vědí, že tlačí tu kinematografii jako takovou a to znamená, že zase Gyom za sebou má nějakou filmografii, to znamená má nějaký ten, já to беру z pohledu produktu, když máš tu housku, tak že je něčím zajímavá. A to samý ta Paskala, která dělá ročně 4 filmy dejme tomu, max 5.

T: Ona byla v tom film boutique (57:15), než jsme odešli.

Jasně. Takže pro ten jakoby, pro tu festivalovou distribuci vlastně, je tohlencto jako

nezbytný, a pro teda pro ty teritoria třeba prodaný další, jak tohle funguje u těch debutů. Je možný tohle vůbec jako nějak...

T: Já myslím, že to není věc debutu. Je to věc trhu, kam můžeš a fakt to můžeš dát jak premiéru a nejlepší je vyhrát cenu a odstřelit to na tom festivalu celý a hotovo. To je prostě samozřejmě nejlepší varianta.

V: Ale diváky nezajímá, že je něco debut. A to prostě, to samý, proto to nezajímá toho, kdo to kupuje, jeho zajímá fakt už v tu chvíli jenom ten produkt. A že se někomu líbí nějaký... a je to potom nějaký rozhodování, jo. Supr, prostě, jsme prodali film do Brazílie, zní to líp, než když pak řeknem za kolik, protože to bylo zadarmo. Ale zároveň to tam v těch kinech fakt jako bylo a kreditově to zajímavý je, protože to samozřejmě zas kredit přináší a teď už nemyslim jenom fondově, teď už je to kredit ve smyslu i jako kdo se s kým baví a jak se baví a na jaký úrovni. Je to stejný, jestli má člověk nula filmů, tři filmy, deset filmů, tak když má nějakou mezinárodní distribuci, z pohledu jako čistýho byznysu, i jakoby partnerství, že člověk vyhledá si jako nějakýho potenciálního producenta v nějaký zemi a osloví ho, tak ho oslovuje někdo, kdo za sebou jakoby nějaký ten kredit má, něco za sebou má, což je logicky velkej rozdíl. Nemyslim fakt ty čárky fondový, nebo prostě když někdo tohleto rozhoduje, ale proto mě to přijde úsměvný jako, když člověk na fondu...

okolo 59 - všechny hlasy přes sebe, není rozumět.

Všechno to samý, furt dokola.

V: Supr distribuční strategii v kampani fakt jako nebudu psát do žádosti. Jako že by tím byla nějak hrozně výjimečná. Jako že bych měl psát... tohle taky nechápu. To jsou takový veřejný statky už potom.

Jasně. A poslední ještě, co mě jako zajímá, jsou ty třeba VOD platformy. Protože jako festivaly, chápu, běžíš, potřebuješ áčkovéj festival, pak prostě to, tam si to řeknou lidi, teritoria už jako to a co se týče... teď jako jakou roli třeba prostě protože se to jako omílá čím dál tím víc, jakou roli v tom jako hrajou a u těch debutů, tak funguje to stejně jako u tý kinodistribuce? Nebo dá se to někam zařadit? Má to třeba i v rámci ziskovosti, pak když už teda člověk řeší nějakou tu návratnost, nějaký smysl, nebo jako?

T: My jsme to měli španělský (?), tak jsme to asi střílili dobře. Jsme byli překvapení no.

V: Jazykovéj problém tam nebyl samozřejmě. Jako z českýho pohledu je to největší. Tomáš říká, že španělskej trh je ve výsledku super, mnohem víc než francouzskej, že jo. Mnohem víc.

T: Česká Amerika.

V: Tam je velkej objem lidí.

T: Jako Netflix, že jo.

V: A samozřejmě je to, myslím si, že mnohem větší cesta. Jedna věc je, že třeba Peterku

jsme teď s Bontomen otevřeli na iTunes jako all the wall (?), že máme jenom dvout... trhy (?), kde právě si někdo koupil VOD, ale to je nějaký hopek (?) třeba jako od nějaký doby, většinou na 6 let nebo na 5 let to prodávaj.

T: My jsme prodali Ameriku jako celou prostě rovnou hned po Berlíně s tím, že on si to prodal tomu Netflixu.

V: On to prodal Netflixu. Vlastně že v tuhle chvíli mimochodem jsou na Netflixu 4 český filmy.

Lída tam je, ne?

V: Jsou tam samý ženský a jeden Medvídek (?). Je to Baarová, je to Horáková a je to Hepnarová.

T: A všechno jsou to podle skutečný události

V: Hepnarová je teda jen americkéj trh a Kanada a jinde ne.

Jasně.

V: Milada je všude a Baarová je, myslím, taky všude. A poslední je to, jak dělá Chalupa ty medvídky.

T: Tenhle ten? Ten senátor u nás?

Tak ten přestříhal s nějakým britským producentem, kterej měl údajně nějaký materiál, co měl navíc, z toho ustříhal jeden film, a ten tam je, Medvídci.

Jasně.

Jinak tam český věci jako nejsou, ale zároveň třeba jako otevřený iTunes, si myslím, že amulujou nějaký čísla, který to dává. U těch, který jsme mohli, jsme to odemkli, ale není to subscription, je to jako za prodanej kus. Budeme mít nějaký konkrétní data a samozřejmě někdo, kdo si to vyhledá a pak si to bude chtít koupit, druhá věc je, že jsme prostě na ruskejch torrentech.

A docela dost.

Ta možnost, jak ten film získat, je prostě jiná.

Oni mají dabing udělanej přes to. Oni jsou dobrý.

Tyjo.

Ale tohle je věc, která může na jednu stranu vlastně těšit...

Že je o to zájem.

... že je o to zájem, ale samozřejmě utíkají ty čísla a další film se z toho nenatočí.

No a promiň, z těch teritorií...

Ještě k tomu bych řekl, to se musím pochválit, že jsem pochopil, že to Mubi je poměrně lukrativní záležitost.

Co, promiň?

Mubi, možná to vyslovuju blbě.

Mubi.

Je to Turek nějaký v Anglii, oni si dost vybírají, co pak dají, ale pochopil jsem, a když to někomu řekneš ve světě, tak řekne ‚hmm, mubi‘.

My jsme jim to prodali a za 14 dní na to já jsem četl nějaký článek, že investují 100 milionů dolarů. A já jsem říkal, jestli se jim to (?).... když mají tolik peněz na investice, ale to je art housevej (?) distributor nějakýho Turka, co jsme ho potkali v Indii

Řekneš, že je Turek. Ale je to britský.

Britský to je, ale je to Turek.

Takže ty teritoria, to je jenom teda spíš z hlediska statistiky, tak vlastně těch teritorií v Evropě jste prodali kromě teda těch koprodukčních už 100 (?), plus jste prodali pak Ameriku, pak teda nějaká ta Brazílie...

Tak já si pamatuju, že to je Španělsko, když vezmu úplně všechno, co tam je, jako i VOD, takže Španělsko, Řecko, Švýcarsko.

Tam máme 30 teritorií.

Jo.

Potom teďka Německo asi, ale to jsem zvědavěj. Ale mělo by bejt, je podepsaná smlouva. Potom ta Evropa. Potom to šlo v Polsku, ve Francii, na Slovensku, v Čechách...

Jasně.

A to jsou kina.

To jsou kina. Ve Francii to šlo.

Anglie taky.

Ano, to bylo taky kino, ale to si hlavně udělali to, aby si podpořili to VOD, ale bylo to v kinech.

Jasně.

To byla recenze Kinovue (?) a všechno.

2000 návštěvnost.

Jasně.

V pár kinech to dali. Oni potřebovali VOD a potom Taiwan.

No v 2000 kinech, víš co.

Šlo to v pár kinech. Jako nějaká reakčnost musela bejt. Já vím, ale že musela bejt na představení, protože fakt oni to dali v pár kinech. Francie měla 10 asi, Poláci měli 10, tam se to sesralo, to jsme to museli vyřešit už tehdy, vid', Vojto, pak počkej, Slováci.

To jsem ti ani neříkal, že Králíček (?) co distribuuje...

Ježiš. Taiwan, Mexiko...

Jasně.

Ta Brazílie...

Brazílie.

Amerika.

Amerika, Kanada.

Kanada. Pak Taiwan jsi říkal. Ještě tam byla nějaká Asie, no hele kin bylo přes 20.

Japonsko.

Jasně. A pak ty VOD.

A pak tam byli jen ty VOD. A pak Británie a ještě Irsko.

Ono se to nasčítá potom.

A tohle všechno šlo přes toho Guillaumea v rámci sales, že tam byla jako Arizona films jako sales teda.

Tohle šlo přes Guillaumea způsobem, tak je to tady v Berlíně, otvírá Panoramu a je to na tom trhu a my jsme měli i streaming na trhu.

Na Marketfestu.

Placenej takovej ten... 40 lidí tam bylo. A pak jenějaký takový to haló. A Guillaume sedí a čte si maily, když mu někdo jako napíše.

Jasně.

To znamená, nepotřebovali jsme to na tu Ameriku, protože tu chtělo i Moby, tam jsme nepotřebovali cenou (?) a všechno.

Licencovat.

Tam se obchodovalo. A zbytek bylo berem/neberem, nabízejí tohle. Ale je to o tom, že on to zmanaguje a udělá z toho, všechno to běží za ním.

Ale spíš čeká. Není to agresivní.

Neprodává v akcích. Já si myslím, mně by to fakt zajímalo, nevím, jestli to třeba bude zajímat (?), nebo ne, jak ty Dánové, jestli tu Učitelku prodali fakt jako v nějaký grupě s 5 filmama najednou. Protože tu informaci, že to bude trošičku hodně o teritoriích, mi říkali už hodně na začátku. Že věděli, že to bude prostě hodně v kinech jako, a myslím, že jsme na tom s počtem zemí dost podobně. Akorát žeoni nešli tím festivalem, oni šli s tím prodávat to jako agent.

S tím festivalem toho Anini (?)

Co?

Neotvírali (?) na ničem. A pak byli na nějakých festivalech.

Nebyli nikde.

Oni měli nějakou Káhiru.

V Lublani byli, tam jsme se míjeli  
(...)

No a ten život toho filmu je prostě relativně dlouhej tady v tom případě, že opravdu to není jako...

No v tomhle případě, kdy v Německu to běží v kinech na teď podzim, to znamená dva roky od premiéry, tak to jsem jako překvapenej, to jsem jako nečekal. Ale furt je to dobovka, takže ono to nestárne.

Torrenty jsou problém.

To jsou.

Protože mladší generace pak už o to nemá zájem.

Polsko v rámci sdílení, 25 000 Facebook, to je strašně moc, to je fakt jako hodně. Ale zároveň jí to potom udělalo prostě nanovky (?)

Na to, jak to bylo nastavený a jak jich bylo hodně....

25 000, 24 269. A byla tam jako silná responsibilita za mnohem míň peněz jakoby v podpoře. A struktura mě vyděsila, protože tam byli samý...

Smradi.

...mladý holky to byly. Mezi 13 a 16.

A tam byl problém s.... Vždyť tam byl normálně polskej distributor, kterej to dával jako do kina.

To přišlo pozdě, to byl největší problém. Nějak se to nepodařilo udělat jako po tom Berlíně. Protože po tom Berlíně, já jsem dal, my jsme dali, nevím, nějakých 25 rozhovorů, 30, z toho 10 bylo Poláků, rozumíš mi.

Takže byla naplánovaná ta premiéra.

Když někdo tohleto porovná, jaký ten zásah to má, tak to imdb v jedné věci funguje v tomhle směru velmi dobře. Je to to, co zmiňoval Tomáš, tak to je počet reviews, kolik tam je, ono tam není samozřejmě všechno, ale zároveň když člověk chce vlastně porovnat sílu těch filmů, tuplem třeba u jako českých, tak podle toho se to pozná.

Tak oni nominovali na Oscara toho Zelenku. A Zelenka v té době měl 200 jakoby hodnocení. Teď je jedno, kolik to mělo procent, to je prostě absurdní, protože ten zbytek nejde pod 2000, 3000, protože je důležitý, že imdb ti udělá americký trh hodně, vesměs hodně. A to je třeba úspěšná ta... my jsme měli jako problém s Amerikou, co se týká festivalů, protože nás nevzali, myslím, do Seattlu a byli jsme jako Toronto, ale ne to jako známější, měli jsme to druhý. Ale ten vtip byl v tom, že třeba pokud (?) Sundance. Pro Ameriku, pro tu nezávislou, pro tu premiéru v Americe, to se stalo s tím Corky? Dancigu, kde hrála ta Michalina taky s tou druhou herečkou, ta taky u nás hrála. A chci říct, že prostě dát tam s 200 hodnoceníma, to je nesmysl, to je mimo všechny kategorie, to znamená, že v Americe nikdo nezná ten film a nikde nenastartují. Tam jsou ty filmy, který mají 10 000 hodnocení prosze, protože je někdo zná. Ten přepočít je jinej.

Jedna věc je, že to jsou hodnocení, ale ne jako číslo, ale počet těch hodnotitelů a versus external reviews z pohledu, kolik to má jako... a pak člověk vidí i ty země.

No jasně.

Třeba Katalánsko 102 recenzí (?) na imdb je jich jako registrovaných.

Podle csfd se dá velmi dobře udělat počet lidí, který budou v kinech podle určitýho typu filmu, a podle toho, kolik nám šloho těch lidí, jak se udělalo to DVD, tak to byl nárůst hned o 3000 velmi rychle. Tak z toho si můžeš, takže tohleto je... imdb průměruje věci, který jsou

podle mě neprůměrovatelný, rozumíš, ale z producerského hlediska je to dobrý indikátor, protože u našeho filmu to bylo tak, že ho hodně hodnotili. Jsou filmy, který prostě na csfd nehodnotíš, protože ten koeficient je úplně jinej.

8473 hodnocení. To číslo se potom zprůměruje i v tom výkyvu (?), protože počet lidí, kolik to vidělo na to hodnocení, je hodně. To vyprovokuje negativní hodnocení.

To nasere. Nebo ti to snižuje ten rating. Mně je to už čím dál tím víc jedno, ale když za mnou přijde můj kámoš z Dobřan a říká, ježíšmaria, kolik tam máš... To je nepříjemný. A on 'tak podle toho na to asi nepůjdu'.

To je hezký, Jasně. No a ještě k závěru, spíš taková obecnější otázka než konkrétní na tu Olgu jako postavení těch jako obecně debutů v evropské kinematografii.

Jo takhle. Guillaume nám sliboval, že budeme v tej pětce. To bylo pro nás nejvíc, co jsme mohli, protože my jsme byli nominovaný ne Čechama, ale tou Efou (?), tím boardem, na evropskou cenu. A tam jsme neměli šanci, to jsme věděli. Tam se hlasuje. Guillaume říkal, že je to ložený, jste v pětce. To myslím, že vyhrál ten...

Godless bylo. Ale to bylo rok potom asi.

To bylo potom a předtím vyhrál...  
To Winter Brothers?

Nene, to s těma holkama...

V té pětce bylo to s tím, která byla ve Vilniusu, tam jsme dělali o cenu...

Jedna byla Bulharka, to se jmenovalo....

To jsme viděli ve Vilniusu.

Já jsem to s tebou viděl někde jinde.

Mně se to docela líbilo, ale ty...

Ne, ty jsi ... v Linci jsme to viděli spolu?

Možná v Linci.

Ale tam se to jmenovalo, teď mi to vypadlo...

2016 vyhrál už Toni (?)

2016 vyhrál takovej ten černobílej, jak boxoval.

Jo, tohle, Šťastný život Makinena

My jsme se do té pětky nedostali, protože... ale mělo to být ložený. Pro nás to bylo strašně důležité, protože... Pak tam dostali Francouzi s Němcema a pak nás tam nějaká jedna... Pamatuješ si na tu herečku, co ses s ní jednou bavil, taková zrzavá v Berlíně v Panoramě, taková Francouzka to byla? Takovou vizitku mi dala, divnou, já jsem ti ji ukazoval. Tak ta se tam dostala s tímhle filmem, který nikde moc nebyl, Generation, nikde se o něm nemluvílo, já jsem o něm v životě neslyšel, a v tomhle byl.

Ta politika tam ten film nedá, protože...

To bylo...

Samozřejmě jako tehdy už jsme byli v porotách na festivalu a já jsem pochopil, že opravdu když se někomu ten film hrubě nelíbí, tak totálně...

To je hejt.

Je to kontroverzní.

Aby to cenu dostal, tak tam musí být shoda všech, co tam jsou. Třeba v Indii, tam jsme jeli s tím, že máme hroznou výhodu. V porotě 2 z 5 lidí umí dokonce česky, protože byl v porotě Passer

To byl šéf poroty, ten nás ani nepozdravil.

A bylo v porotě za Prahu (?) A pak byly výsledky a my jsme nedostali vůbec nic. A byly v tom fakt velké peníze.

Že můžeš vyhrát.

Tam snad bylo 100 000 dolarů za best film nebo něco takovýho. Že fakt už jako zajímavý peníze na něco. A my jsme se poté, dostali jsme úplný prd, a Zafranoviče (?) jsme se ptali, co je jako to, a on 'pffff, já se snažil, ale to se nedalo'. Přesně si myslím, že ten Guillaume měl nějaký informace, že tam jsme v nějakým užším výběru, ale že pak jeden z těch, co to vybírali, že jen přes jeho mrtvolu, že to je prostě špatně takovej film dělat vůbec a ty negativní konotace a mrtvý lidi a nic a všecko. Nic tři dny pro premiéře. A nejdřív si člověk myslí, že to, ale pak když v nějaký porotě je, tak mu to dojde. Protože já byl taky v porotě, kdy 2 ze 3 uvažovali, že (?) a já jsem řval, že to je největší debilita a že to v životě nemůžeme dát na shortlist, natož tomu dát cenu. A fakt ostatní to respektují, že když se to někomu opravdu nelíbí, tak se to škrtne z toho listu, i když by ostatní klidně chtěli. Takže ty hodně kontroverzní filmy z tohoto pohledu....

Takže je myslím důležité dostat se do té pětky. A to bylo asi nejvíc, co by se nám hodilo. České film, po dlouhý době. My jsme tam měli ty Němce, měli jsme tam Francouze (?)

Ale byly v tu chvíli už dva český filmy vůbec jako majoritní v té padesátce.

Protože nás nominovali oni dva.

Oni ti dělají tak, že nominují všechny státy, že členové, co jsou z toho státu a jsou členové

Efy (?), tak hlasujou, to teď, co probíhá.

Protože kdyby to dělal ten board, tak bychom tam asi byli. (?) bylo to v těch pressskinách.

Myslím, vyberou těch 40 a dalších 10 vybírá board (?)

Jasně.

Nebo 30 a...

Zase zemí není 40, asi 30 a 20.

...těžší vyhrát než americké zahraniční film (?)

Když myslíš.

Nebo je těžší.

Tak máte k tomu ještě něco? Protože já v zásadě mám pocit, že jsme se dotkli jako všeho, ale jestli máte ještě něco...

Co byste chtěli říct...

Ne spíš jako co nezaznělo, co třeba je jako ještě v rámci třeba toho mezinárodního jako trhu nějaká věc prostě.

Mezinárodní koprodukce stojí víc peněz, protože se musí furt někam jezdit.

Fíčka se násobí.

A hotely jsou drahý a všechno a tak a musíš převážet všechno. A pak někdo dodá techniku a jede přes půl Evropy a nechá to ekologickou stopu a ještě to stojí na dopravě strašnejch peněz, aby to potom v té zemi v tom kině stejně nic moc neudělalo, ale jinak je to bezvadný. Jsou to jako, za mně je problém, že prostě tyhle koprodukce jsou nakroucený z důvodů tohoto veřejného financování, aby se to financovalo tímhle způsobem, takže místama to nedává vůbec jako logiku. Ale i obráceně, stejně jako když já mám argumentovat něco někde nějak, že proč se na tom podílet. Já chápu, když by někdo chtěl, Francouz, a hrozně by si přál, že má hudbu udělat Honza Muchow. A znal mě a zavolá mi, já ho hrozně chci do filmu, co kdybychom spolu šli do koprodukce, protože já chci, aby tenhle hudební skladatel ten film dělal. To má nějakou logiku a je tam nějaký umělecký záměr, kreativní, cokoli. Ale takový to aby se jely závody v potvrzování (íček) (?) a elócéček (?) prostě ze všech možnejch zemí, protože všichni jsou z toho filmu hrozně ho chtěj dělat... chce dělat ve chvíli, kdy na něj dostane peníze. Dávat to z nějakýho eráru to nedává smysl. A z toho globálního hlediska ten samotnej prodej (?) je někde jinde a dělá se jinak. A v tomhl mi přijde ta Učitelka proto přijde hrozně zajímavá. A to jako vlastně i překvapuje... je to kombinace, je to téma, ale zároveň je hrozně zvláštní, že to vlastně je. Je to totální paradox, že vlastně nekinový film.

Kterej se prodal nejvíc v kině za poslední...

Kterej se prodal... protože nevím, možná mají víc v těch kinech, než máme jako my, já nevím přesně to číslo.

Já myslím, že na to chodí i lidi, protože... já ho nemám rád, takže diváci ho nemají rádi.

A Honza to říká taky, že to je jeho nejúspěšnější film.

To rozhodně.

Že vlastně... na počet, který to vidí. Možná dokonce víc než Musíme si pomáhat, který mělo nominaci na Oscara. Byli v pětce.

A nebyli daleko.

Nikdo to nečekal a Honza z toho byl dost překvapenej. Já na to můžu mít jakékoli názor na ten film, ale Honzovi to jako přeju, protože pro něj je to taky překvapivý. Ale fakt je to hroznej paradox tohleto. A na těch festivalech právě to nic moc nebylo. Jako někde to bylo...

Haifa to byla podle mě a Káhira.

To je taky jménama a vším.

Jasný, už to funguje jinak.

My když jsme s Honzou dělali film a byl jenom ohlášenej, tak přišlo 5 mailu jako pošli nám screeny z festivalů. Sundance, psali. My jsme z toho dělali komedii, to nebylo jako... na festival.

Já už jsem to pochopil, to je buď Vary, nebo neVary. Jakým způsobem... jestli chceš premiéru, nebo tohle. A vlastně jsou to dvě rozdílné věci, takže to si myslím, že je jiný. Vary/neVary.

To je hezkej závěr, to je dobrý.

## Příloha č.5

## České debuty s premiérou od 1/1 2008 s výsledky do 30/6 2018

	Titul orig.	Distributor	Premiéra	Produkce	Předst.	Diváci	Tržby
<b>2008</b>							
1	Bobule	Bioscop/AQS	27.3.08 CZE		7 926	358 085	34 582 240
2	Taková normální rodinka	Falcon	17.4.08 CZE		7 029	204 973	20 557 568
3	Kuličky	CinemArt	1.5.08 CZE		1 013	16 070	1 093 308
4	Smutek paní Šnajderové	CinemArt	29.5.08 CZE		537	5 132	331 314
5	František je děvkař	Bioscop/AQS	5.6.08 CZE		5 410	148 557	13 959 410
6	Sestra	Artcam Films	11.12.08 CZE		397	6 733	444 309
<b>2009</b>							
7	Peklo s princeznou	Bioscop/AQS	29.1.09 CZE		5 627	277 181	20 901 519
8	Proměny	Hollywood	30.4.09 CZE		1 231	9 874	911 107
9	Klíček	Bontonfilm	13.8.09 CZE		414	4 356	305 158
10	Lištičky	Bontonfilm	17.9.09 CZE		618	3 220	307 476
11	Zoufalci	Aerofilms	12.11.09 CZE		1 569	54 018	5 131 041
12	3 sezóny v pekle	Falcon	26.11.09 CZE		4 199	124 771	10 331 059
13	Oko ve zdi	Hollywood	3.12.09 CZE		493	4 402	338 848
14	Dvojka	Palace Pictures	10.12.09 CZE		409	3 606	237 301
15	Stínu neutečeš	Bontonfilm	10.12.09 CZE		450	3 613	198 201
<b>2010</b>							
16	Jarmareční bouda	Film Europe	4.3.10 CZE		347	2 770	175 030
17	Kajíněk	Hollywood	5.8.10 CZE	10 358		792 993	83 574 625
18	Babička aneb jak to bylo doopravdy	Blues Film	17.11.10 CZE		57	3 604	341 620
<b>2011</b>							
19	Odcházení	Bontonfilm	24.3.11 CZE		3 212	49 633	4 550 667
20	Osmdesát dopisů	Artcam Films	21.4.11 CZE		172	1 888	126 065
21	WesternStory	Bontonfilm	19.5.11 CZE		1 884	14 973	1 346 941
22	Alois Nebel	Aerofilms	29.9.11 CZE		3 239	123 590	11 019 165
23	Bastardi 2	Magnusfilm	27.10.11 CZE		1 287	55 444	5 748 042
24	Micimutr	CinemArt	17.11.11 CZE		851	25 859	2 031 010
25	Vendeta	Bontonfilm	24.11.11 CZE		1 369	17 089	1 844 313
26	Hranaři	Falcon	1.12.11 CZE		2 922	60 484	7 230 736
27	Poupata	Bontonfilm	15.12.11 CZE		1 345	20 531	1 618 653
<b>2012</b>							
28	Labyrint	Pinot Film	12.1.12 CZE		710	6 274	695 137
29	Modrý tygr	CinemArt	23.2.12 CZE		3 024	103 105	7 710 092
30	Příliš mladá noc	CinemArt	29.3.12 CZE		287	3 406	136 680
31	Příběh z periferie	D-Cinema	7.6.12 CZE		33	786	40 270
32	DONT STOP	Bontonfilm	14.6.12 CZE		906	5 096	386 519
33	Bastardi 3	Magnusfilm	20.9.12 CZE		1 292	24 639	2 502 201
34	TADY HLÍDÁM JÁ?						
<b>2013</b>							
35	Bez doteku	CinemArt	28.3.13 CZE		369	5 593	349 204
36	Isabel	Pegasfilm	9.5.13 CZE		104	635	59 662
<b>2014</b>							
37	Krásno	Bontonfilm	30.1.14 CZE		1 892	39 712	4 575 542
38	Pojedeme k moři	Falcon	10.4.14 CZE		3 737	100 799	9 646 452
39	Hany	CinemArt	8.5.14 CZE		518	4 801	323 954
40	Všiváci	Bontonfilm	19.6.14 CZE		2 877	56 283	7 263 824
41	Zejtřa napořád	Falcon	17.7.14 CZE		2 455	35 982	4 740 150
42	Díra u Hanušovic	A-Company Czech	24.7.14 CZE		4 204	153 056	19 015 379
43	Parádně pokecal	Aerofilms	31.7.14 CZE		170	1 830	162 132
44	MY 2	CinemArt	20.11.14 CZE		374	2 181	217 038
45	Raluca	A-Company Czech	11.12.14 CZE		405	5 034	591 893
46	Šťastná	Magnusfilm	18.12.14 CZE		85	600	51 569
47	Hodinový manžel	Hollywood	25.12.14 CZE		5 472	231 541	30 958 569
<b>2015</b>							
48	Burácení	CinemArt	1.1.15 CZE		1 173	12 568	1 541 551
49	Svatý Mikuláš	F8 Art Company/ASDesing	5.3.15 CZE		33	432	28 779
50	Lovci a oběti	A-Company Czech	26.3.15 CZE		346	2 569	290 449
51	Domácí péče	A-Company Czech	16.7.15 CZE		4 055	99 005	10 789 314
52	Nenasytá Tiffany	A-Company Czech	30.7.15 CZE		320	3 145	343 499
53	Cesta do Říma	Background Films	6.8.15 CZE		37	1 113	96 500
54	Schmitke	Artcam Films	13.8.15 CZE		325	7 975	702 366
55	Gangster Ka	Bioscop/AQS	10.9.15 CZE		5 966	160 431	21 575 545

56 David	Sugar Division	1.10.15 CZE	39	1 733	37 325
57 Laputa	Bioscop/AQS	8.10.15 CZE	315	3 129	246 330
58 Padesátka	Bontonfilm	24.12.15 CZE	8 074	431 432	56 735 053
<b>2016</b>					
59 V jiném stavu	Ideafilm s.r.o.	19.1.16 CZE	13	223	11 080
60 Decibely lásky	Falcon	11.2.16 CZE	3 719	130 970	17 561 134
61 Řachanda	CinemArt	25.2.16 CZE	4 011	204 295	21 387 737
62 Polednice	Falcon	3.3.16 CZE	2 411	66 261	8 619 799
63 Rudý kapitán	A-Company Czech	10.3.16 CZE	1 248	16 299	2 116 090
64 Menandros & Thais	Die Gruppe	21.3.16 CZE	16	660	32 655
65 Já, Olga Hepnarová	Bontonfilm	24.3.16 CZE	1 613	53 289	6 156 955
66 Teorie tygra	CinemArt	31.3.16 CZE	8 620	396 682	44 842 388
67 Tajemství pouze služební	Magnusfilm	24.5.16 CZE	48	247	19 265
68 Road-Movie	Cinémotif Films	26.5.16 CZE	30	408	22 585
69 Děda	A-Company Czech	2.6.16 CZE	613	26 204	1 877 994
70 Musíme se sejít	Crazy Day s.r.o.	9.6.16 CZE	129	1 269	102 643
71 Sezn@mka	Bontonfilm	28.7.16 CZE	3 428	114 871	15 260 392
72 Montenegro	Bohemia Motion Pictures	28.7.16 CZE	99	959	105 893
73 Prach	Artcam Films	11.8.16 CZE	53	600	39 942
74 Taxi 121	Bohemia Motion Pictures	1.9.16 CZE	640	5 431	738 031
75 ZOO	Artnok film s.r.o. (Ptáčková	1.9.16 CZE	26	498	25 625
76 Bezva ženská na krku	CinemArt	13.10.16 CZE	7 398	408 842	51 953 106
77 OSTRAVAK OSTRAVSKI	Bohemia Motion Pictures	20.10.16 CZE	772	23 668	2 741 815
78 Tenkrát v ráji	A-Company Czech	27.10.16 CZE	825	22 629	2 792 556
<b>2017</b>					
79 Pirko	Goodmind s.r.o.	19.1.17 CZE	84	1 475	176 074
80 Muzzikanti	Bohemia Motion Pictures	2.3.17 CZE	1 176	29 324	3 007 765
81 Jako z filmu	i/o post s.r.o.	28.3.17 CZE	13	257	15 521
82 Špina	Falcon	20.4.17 CZE	267	6 734	511 547
83 Všechno bude fajn	První veřejnoprávní s.r.o.	27.7.17 CZE	43	2 663	31 199
84 Bajkeři	Falcon	19.10.17 CZE	5 747	180 440	23 752 785
85 Absence blízkosti	A-Company Czech	26.10.17 CZE	75	1 239	99 581
86 Milada	Bohemia Motion Pictures	2.11.17 CZE	3 291	126 251	15 152 761
<b>2018</b>					
87 Alenka v zemi zázraků	APK Cinema Service	8.2.18 CZE	113	714	79 773
88 Do větru	A-Company Czech	5.4.18 CZE	173	1 731	169 889
89 Hastrman	CinemArt	19.4.18 CZE	2 372	56 535	6 840 260

## Příloha č.6

## Přehled návštěvností v kinech u debutů v letech 2014 - 2018

film	rok premiéry	distibutor	počet diváků v kinech
<b>ABSOLVENTI FAMU (všech kateder)</b>			
MY2	2014	Aerofilms	2 181
Šťastná	2014	Magnusfilm	600
Raluca	2014	A-Company Czech	5 034
Všiváci	2014	Bontonfilm	56 283
Laputa	2015	Bioscop/AQS	3 129
Nanastyná Tiffany	2015	A-Company Czech	3 145
Gangster Ka	2015	Bioscop/AQS	160 431
Já, Olga Hepnarová	2016	Bontonfilm	53 289
Všechno bude fajn	2017	První veřejnoprávní s.r.o.	2 663
Absence blízkosti	2017	A-Company Czech	1 239
Chvilky	2018	ještě nebylo uvedeno v kinech	
<b>ABSOLVENTSKÝ FILM FAMU</b>			
Parádně pokecal	2014	Aerofilms	1 830
David	2015	Sugar Division	1 733
Cesta do Říma	2015	Background Films	1 113
Prach	2015	Artcam Films	600
Road-Movie	2015	Cinémotif Films	408
Špína	2017	Falcon	6 734
<b>ABSOLVENTI JINÝCH FILMOVÝCH ŠKOL</b>			
Schmitke	2015	Artcam Films	7 975
Polednice	2016	Falcon	66 261
Rachanda	2016	CinemArt	204 295
ZOO	2016	Artnok film s.r.o. (Ptáčková Petra)	498
Musíme se sejít	2016	Crazy Day s.r.o.	1 269
Do větru	2017	A-Company Czech	1 731
Bajkeři	2017	Falcon	180 440
Domestik	2018	ještě nebylo uvedeno v kinech	
<b>JINÍ AV ČI DIV.PROFESIONÁLOVÉ</b>			
Krásno	2014	Bontonfilm	39 712
Pojedeme k moři	2014	Falcon	100 799
Díra u Hanušovic	2014	A-Company Czech	153 056
Hodinový mažel	2014	Hollywood	231 541
Domácí péče	2015	A-Company Czech	99 005
Padesátka	2015	Bontonfilm	431 432
Rudý kapitán	2016	A-Company Czech	16 299
Teorie tygra	2016	Cinemart	396 682
Ostravak ostravski	2016	Bohemia Motion Picture	23 668
Bezva ženská na krku	2016	CinemArt	408 842
Milada	2017	Bohemia Motion Picture	126 251
Jako z filmu	2017	i/o post	257
Hastrman	2018	CinemArt	56 535 (stále v kinech)
<b>BEZ FILMOVÉHO VZDĚLÁNÍ</b>			
Zejtra napořád	2014	Falcon	35 982
Hany	2014	CinemArt	4 801
Svatý Mikuláš	2014	F8 Art Company/ASDesing	432
Menanros&Thais	2015	Die Gruppe	660
Lovci a oběti	2015	A-Company Czech	2569
Burácení	2015	Cinemart	12 568
Tenkrát v ráji	2016	A-Company Czech	22 629
Taxi 121	2016	Bohemia Motion Pictures	5 431
Sezn@mka	2016	Bontonfilm	114 871
Montenegro	2016	Bohemia Motion Pictures	959
Decibely lásky	2016	Falcon	130 970
Děda	2016	A-Company Czech	26 204
Pírko	2016	Goodmin s.r.o.	1 475

Tajemství pouze služební	2016	Magnusfilm	247
Muzikanti	2017	Bohemia Motion Pictures	29 324
CELKEM 53 FILMŮ			