

**Akademie Múzických Umění v Praze**

**Fakulta filmová a televizní**

# **Diplomová práce**

Praha, 2018

Apolena Rychlíková



**Akademie Múzických Umění v Praze Fakulta filmová a televizní**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média Dokumentární tvorba

# **Diplomová práce**

## **Dokument, s.r.o.**

*Když si dokumentaristé  
zakládají filmové produkce*

Apolena Rychlíková

**Vedoucí práce:** Mgr. Petr Kubica

**Oponent práce:** RNDr., MgA. Alice Růžičková

**Datum obhajoby:** 13.9.2018

**Přidělovaný akademický titul:** MgA.

**Praha, 2018**

**Academy of Performing Arts in Prague Film And Tv Faculty**

Film, television and still photography arts and new media Documentary filmmaking

# **Diploma thesis**

## **Documentary film, s.r.o.**

**When documentary filmmakers found their own productions**

Apolena Rychlíková

**Thesis supervisor:** Mgr. Petr Kubica

**Thesis oponent:** RNDr., MgA. Alice Růžičková

**Date of thesis exam:** 13.9.2018

**Academic degree:** MgA.

**Prague, 2018**

*Prohlášení*

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci natéma

**Dokument, s.r.o., *Když si dokumentaristé zakládají filmové produkce***

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

*V Praze, dne*

*podpis diplomantky*

*Upozornění*

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









## **Abstrakt**

Tato diplomová práce s názvem *Dokument, s.r.o, Když si dokumentaristé zakládají filmové produkce* se v širší perspektivě věnuje pěti vybraným filmovým produkcím založeným českými dokumentaristy. Na základě hloubkových rozhovorů s nimi zkoumá motivace pro zakládání produkcí ze strany současných českých dokumentárních tvůrců a rozvrstvení takových produkcí na poli filmového tržního prostředí.

Cílem práce je podívat se na rozdíly mezi jednotlivými produkcemi a zamyslet se nad tím, z čeho potřeba založení vlastní produkce vyvěrá, jak se zkušenost s aktivní dokumentaristikou odráží na způsobu producentské práce a jestli je samotný akt založení produkce dostačující z hlediska potřeb samotných tvůrců a z hlediska přemýšlení o samotné podstatě umělecké filmové práce. V neposlední řadě se autorka chce vyrovnat s vlastní letitou potřebou založit si filmové družstvo a zjistit, jestli to opravdu má smysl.



## **Abstract**

This thesis entitled Documentary Ltd. When documentary filmmakers found film productions is broadly devoted to five selected film productions founded by Czech documentary filmmakers. Based on in-depth interviews, it examines the motivations for founding productions by contemporary Czech documentary filmmakers and the distribution of such productions in the field of the film market. The aim of the thesis is to look at the differences between individual productions and consider the sources of the need to found one's own production, how the experience of active documentary filmmaking is reflected in the production work, and whether the act of founding a production is sufficient in terms of the needs of the individual filmmakers and in terms of thinking about the very essence of artistic filmmaking. Last but not least, the author would like to come to terms with her own longstanding desire to found a film cooperative and to find out if it is meaningful.

**Poděkování:**

Matěj Mětelec a rodina, Tereza Reichová, Karel Vachek, Saša Uhlová a redakce A2larm.cz ,  
Katedra dokumentární tvorby



## **Obsah:**

- 1. Manifest**
- 2. Cesty k emancipaci**
  - 2.1. Co dělat?**
  - 2.2. Hlavně, že má člověk práci**
  - 2.3. Nikdy jsme nebyli individuální**
  - 2.4. Hodně, nebo málo?**
- 3. Člověk kulturní**
  - 3.1. Prostředí**
  - 3.2. Vybrané produkce**
  - 3.3. Vzpomínky na budoucnost – krátká odbočka k nové vlně a Karlu Vachkovi**
  - 3.4. Zkušenosti**
  - 3.5. Předpochopení**
- 4. GPO Platform**
  - 4.1. Špatné zkušenosti**
  - 4.2. Na prvním místě tvůrce**
  - 4.3. Postprodukce a distribuce**
  - 4.4. Zhodnocení**
- 5. Pohled zvenčí číslo 1. – Přemysl Martínek**
- 6. Produkce Radim Procházka**
  - 6.1. Počátky a náhody**
  - 6.2. Když tvůrci přicházejí**
  - 6.3. Mít z toho radost**
  - 6.4. Instituce**
  - 6.5. Zhodnocení**
- 7. D1 Film**
  - 7.1. Mít svá práva pohromadě**

## **7.2. Mysli lokálně, jednej globálně**

### **7.3. Tradice**

### **7.4. Zhodnocení**

## **8. Pohled zvenčí číslo 2 – Helena Bendová**

## **9. Hypermarket Film**

### **9.1. Ideou proti komerci**

### **9.2. Reklama? Nikdy**

### **9.3. V hlavní roli svoboda**

### **9.4. Titulky to nekončí**

### **9.5. Dobrý film je o rozpočtu**

### **9.6. Zhodnocení**

## **10. PINK Productions**

### **10.1. Začalo to na FAMU**

### **10.2. Klienti a tvůrci**

### **10.3. Ideální podmínky nejde nabídnout**

### **10.4. Raketový úspěch**

### **10.5. Distribuce**

### **10.6. Zhodnocení**

## **11. Závěr**

# Kapitola 1.

## Manifest

Rozdíly mezi tvůrcem a produktem se v posledních letech uvážlivě zmenšily. Umění obstát na trhu, prodat se a přesvědčit ostatní o své jedinečnosti se zařadilo do povinné výbavy většiny tvůrců a tvůrkyň. Hranice mezi exploatací, prostitucí a zdravou snahou líbit se je však někdy až příliš tenká. A najít odpověď na to, jak si zachovat důstojnost, autorské sebevědomí a nezávislost, nemusí být zrovna jednoduché.

Když se bavíme o filmech, myslíme často především výsledná audiovizuální díla. Jaká jsou, dost autorská, zábavně konceptuální, akorátně narativní, angažovaná nebo zázračně umělecká? Jenže pro každý výsledek je podstatné to předtím: proces vzniku, se všemi jeho podmínkami: těmi ekonomickými především. Kdo z nás si v dnešní době může dovolit „živit se filmem“ a neupadnout přitom do letargického a mnohdy otupujícího kolotoče televizní výroby šestadvaceti minutových rychlokvašek?

Bylo mi dvacet čtyři let, když jsem porodila svou první dceru. Ego se rozpúlilo a čas se zvláště rozvolnil. Dokončila jsem první ročník magistra a v tom druhém zůstala uvězněná na celá léta. Nemá to být žádná výmluva: tváří v tváří špatně ohodnocené péči, kdy jsem za starost o dítě disponovala necelými čtyřmi tisíci měsíčně od státu a nutnosti živit víc, než jeden hladový krk (ten můj), jsem naskočila do rychle jedoucího vlaku jednoduchých výdělků. Za rok 2016 jsem „vyrobila“ na šest krátkých dokumentárních filmů. Můžu se opíjet tím, že většina z nich se alespoň okrajově dotýkala témat, která jsem v té době (a stále možná ještě dnes) považovala za důležité. Nedokázala jsem se ale formálně uzemnit, chyběla mi škola, tvůrčí zázemí, které mi naše Katedra dokumentární tvorby vždy tak otevřeně poskytovala, dramaturgické rozjímání nad vlastním autorským rukopisem (nebo spíš jeho hledáním), vtělené do celého roku. Chyběl mi prostor na jinou, než na nutnou práci, volnost nepočítat každou korunu a dál se rozvíjet. Cítila jsem, že najednou nikam nepatřím a nutnost podbízet se s každým námětem mě decimovala.



Paradoxně všechno skončilo dobře: svůj absolventský film se mi podařilo natočit právě díky České televizi a společnosti Hypermarket film. Vložila jsem do něj všechno, přestože jsem nemohla přestat pracovat jako novinářka, ani jako matka. V té době už jsem měla dcery dvě. Zásadní pro vznik filmu Český žurnál, Hranice práce <sup>1</sup> byly dvě věci:

1. Že se můj muž rozhodl odejít na rodičovskou dovolenou místo mě
2. Že jsem za film dostala prostě a jednoduše zapláceno.

Nebýt těchto dvou okolností, absolvuji s něčím, za co se možná dneska stydím, nebo možná neabsolvuji vůbec. Takhle se stydět nemusím, ale vědomí, že se v jednu chvíli sešly dvě šťastné náhody, abych dokázala natočit film, který považuju sama za sebe ve všech ohledech za poctivý, mě nepřestává fascinovat.

---

<sup>1</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10408111009-cesky-zurnal/>

# Kapitola 2.

## Cesty k emancipaci

### 2.1. Co dělat?

I díky vlastnímu osobnímu přerodu mi došlo pár zásadních věcí: v reakci na stávající situace je možné (a bylo by to i dobré), promýšlet různé strategie změny. Ta může mít hned několik podob. S kolegyní a kamarádkou Terezou Reichovou jsme třeba snily o filmovém družstvu.

Sama Tereza cestu a hledání k němu popsala ve své diplomové práci<sup>2</sup>. Byla a je to možná naivní idea. „K čemu má být to vaše družstvo alternativou?“ vyhrkl na nás jednou Jiří Guth, odborník na družstevnictví, když jsme se s ním nadšeně potkaly na pražském Magistrátu, kde jsme se o družstvu chtěly pobavit. „K televizi a ke stávajícímu systému filmových produkcí,“ odpověděly jsme obě skoro bez váhání. Neměly jsme s Reichovou žádnou konkrétní představu o tom, co přesně chceme dělat, přitahovala nás ale vize „jiné firmy“, takové, která zatím v českém prostředí nemá obdoby.

Naše základní výtky mířily k tomu, že jsme si až s materiální naléhavostí uvědomovaly, jak těžké je se filmem uživit. Zároveň nás lákala idea postgraduální dílny – fyzického prostoru, kde se můžeme v malé skupince lidí setkávat, diskutovat, dramaturgovat si filmy, hledat přesahy do dalších sfér, intelektuálně se rozvíjet.

Tereza Reichové ve své diplomové práci k ideám, ze kterých jsme v debatách vycházely, píše:

*Film je spjat s penězi, naše životy a potřeby také, ale chtěli bychom, aby „peníze byly sluhou a ne pánem“. Vydělávat jen pro peníze, věnovat to nejdůležitější, co máme, tedy čas, něčemu, co nás nenaplňuje, abychom mohli ve „volném čase“ točit či pomáhat vyrábět ostatním filmy, které budou právě tímto nedostatkem času trpět, nám přijde jako přežitek. Proto je v dnešní*

---

<sup>2</sup> Reichová, Tereza, Hledání podoby filmového družstva 2.0, diplomová práce, FAMU 2016

*situaci forma družstva pro naši vizi nejlogičtější cestou.*

*Družstevnictví sebou nese spojení ziskovosti a solidarity, a přináší tak do podnikání hodnotu, která v něm obyčejně roli nemá. To, co cítíme my, je dnes jedním z nejběžnějších podnětů ke vzniku družstev s kulturním a sociálním přesahem. Tato družstva totiž vznikají díky snaze posílit danou komunitu a vytvořit ochranný štít proti vlivu korporací či dalším vlivům, které danou skupinu ohrožují.<sup>3</sup>*

Ve své práci přichází Reichová na to, že v kontextu dnešní doby je založení družstva především nákladná věc, která vyžaduje kompromisy – třeba to, že se upustí od ekonomické struktury a místo družstva se založí klasický spolek (se jménem Družstvo). Reichová v práci krom důležitého historického exkurzu do družstevnictví v Čechách také dobře odkazuje na další možnosti alternativy především ekonomicko – sociálního charakteru, které by mohly proměnit způsob našeho přemýšlení a podpořit netržní a nehiearchické, svépomocné umělecké stuktury a instituce, které v oblasti filmu až zoufale chybí.

## **2.2. Hlavně, že má člověk práci**

Postupem času, který od (zatím nerealizovaného) nápadu vytvořit filmové družstvo uplynul, jsem objevila i další cestu, která by složitou situaci umělců a jejich postavení na trhu práce mohla změnit. A tou jsou dokumentaristické odbory. Idea silné, oproti ARASu čistě dokumentaristické skupiny, hájící zájmy dokumentaristů, se mezi mladší generací tvůrci stala už docela diskutovanou – velkou roli v tom hrál přestup ze školního na tržní prostředí.

Podmínky pro tvorbu dokumentárního filmu se navzdory velkým změnám ve Státním fondu kinematografie stále ještě velmi liší od podmínek pro vznik hraného filmu, samozřejmě, částečně i proto, že ve většině případů ty filmy vznikají odlišně. Nicméně vznik střihačských odborů ukázal, že jedině ve chvíli, kdy se s institucemi jedná více z pozice jiné instituce, a ne tolik z pozice jednotlivce, hledajícího a potřebujícího práci, daří se věci měnit k lepšímu.

Můj absolventský film *Hranice práce*<sup>4</sup> se skrz portrét novinářky Saši Uhlové, nořící se do labyrintu „low income jobs“, věnuje otázce nízkopříjmových a nekvalifikovaných zaměstnání

---

<sup>3</sup> Reichová, Tereza, Hledání podoby filmového družstva 2.0., FAMU 2016, diplomová práce

<sup>4</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10408111009-cesky-zurnal/>

a lidí, kteří v takových pracích pracují. Snažím se v něm vytvořit prostor pro různé otázky: jestli existuje mzdová železná opona, jak se špatné pracovní a mzdové podmínky promítají do společenské nálady v České republice, jak se stavět k práci v době blížící se automatizace a robotizace, proč není možné v pokrokové a moderní společnosti důstojně žít, i když pracujete, jestli je práce kariérou, jestli je práce seberealizací.

Během více než půl ročního natáčení mě nepřestávalo fascinovat, jak strašně se v české společnosti zakořenil zvyk, který by se dal asi pracovním nazvat *nedělat problémy, držet hubu a krok a hlavně se nikdy neozvat*. Zatímco u lidí, jejichž osud doslova závisí na pravidelnosti mrzké výplaty jsem tento jev dokázala pochopit, docházelo mi s větší a větší naléhavostí, že se tato problematika týká i jiných tříd – těch, které disponují kulturním kapitálem, těch, které disponují kapitálem sociálním, mají větší vzdělání, větší manévrovací prostory.

Nedokázala jsem si ani vzpomenout na jediný moment ve svém životě, kdy bych viděla filmaře bojovat kolektivně za zlepšení mzdových, pracovních podmínek. Je to částečně dané ostychem, pocitem, že možnost točit je sama o sobě privilegium, o kterém se nevyjednává. Za každou autorkou a za každým autorem totiž stojí zástup dalších, kteří budou dělat „menší problémy“. Tomuto způsobu uvažování zatím neumíme čelit, a tak často uvnitř dokumentární scény úplně absentuje podpora těch etablovaných směrem k těm neetablovaným s poukazem na to, že „já žádné problémy v práci nemám“. Přála bych si, aby se tento nechvalný odkaz individualizovaného přemýšlení někdy podařilo zlomit. Jedeme v tom totiž všichni společně.

Když jsem točila o lidech, kteří se nechají vykořisťovat a práce pro ně znamená jen otročinu, sama před sebou jsem se zastyděla, protože jsem najednou ucítila diskrepanci mezi tím, co popisuju a co vlastně očekávám od jiných vrstev a tím, co sama žiju v té své vlastní. *Hlavně, že má člověk práci. To víš, že jo ty kokote.*

### **2.3. Nikdy jsme nebyli individuální**

Kořeny takového jednání v umělecké sféře jde dohledat pravděpodobně v devadesátých letech. V opozici k organizovanému, kolektivnímu umění předlistopadové éry, se začal budovat narativ

umělce jako individuálního tvůrce, talentovaného génia, který se ze své podstaty má prosadit sám (v tom tkví jeho talent) a i podle toho, jak obstojí na volném trhu, se poměruje jeho kvalita.

Dokonalým prototypem takového umělce je například David Černý. Úvaha, jakým způsobem se pak rozměňuje vnímání společnosti ze strany umělce – individualisty, je na místě. Stejně tak je nutné klást si otázku, jak toto vulgární pojetí kultury dopadá na společnost.

S nástupem kapitalismu jakoby vymizela problematika peněz a trhu a problematika morálky. Když Černý prodává klikající autobus Andreji Babišovi, je v tom něco typického pro dnešní dobu: obchod je obchod a s politikou nesouvisí. Přitom tradice uměleckých spolků, které se vzájemně podporovaly, skupin, vytvářejících zásadní manifesty, je československé kultuře daná a má zde pevné kořeny už od dob před Národním obrozením. I na tomto pojmání kultury byla vystavěna idea „českého národa“ a nemůžeme ji odmítnout jen proto, že během normalizace nebo padesátých let zdegenerovala v obludný kádrovací státní veletoč fungující více či méně jen pro potřeby propagandy. Přesto se tak po dlouhá léta děje (a mimochodem polistopadový diskurzivní obrat v kultuře dobře ilustruje i celý spor o děkana FAMU).

S nástupem nové generace umělců se, především na výtvarné scéně, odehrál zásadní obrat. Jeho začátek lze datovat do doby vzniku iniciativy Mánes umělcům<sup>5</sup>. Bylo to tehdy vůbec poprvé, kdy se někteří lidé vychovaní v tvrdé konkurenci uměleckého trhu spojili a začali tematizovat jiný pohled na roli umění ve společnosti, historický narativ umění samotného. Odkazovali se ke spolkovým organizacím, které u nás vznikaly už na konci 19. Století a vnímaly umění jako těžce kultivační, sociálně emancipovanou, kolektivní disciplínu, která měla přispívat k obrodě českého národa i tematizaci sociálních nerovností. Šlo to s duchem doby.

*Mánes umělcům* ale neřešil jen minulost, obracel se do budoucnosti: tematizoval otázku nedostatečných podmínek pro práci na poli výtvarného umění, absenci mezd při pořádání výstav (bylo naprosto běžné, že výtvarnice a výtvarníci si své výstavy sami financovali), nedostatečnou institucionální podporu umělců. Debata se týkala také toho, že galerie, vydávající velké peníze nebo fungující na státní podpoře, nevyplácejí umělcům mzdy, nevytvářejí jim dostatečné podmínky pro práci. Jedna ze zakladatelek *Mánesu umělcům*

---

<sup>5</sup> <http://www.artcasopis.cz/clanky/manes-umelcum>

kurátorka a výtvarná kritička Tereza Stejskalová mluvila o tom <sup>6</sup>, že umění je dnes vnímané jako de facto volnočasová aktivita, kterou si umělci dělají někde v ústraní. Její pohled je jeden z dílů filmu Terezy Reichové a mně Manifest jiné práce <sup>7</sup>, který jsme pro potřeby představit jiné možnosti práce a její organizace natočily.

Na výtvarné scéně od té doby vznikly další projekty: Ateliér bez vedoucího, který si založili absolventi UMPRUM jako vlastní vzdělávací instituci, která staví na gestu kolektivu a nehierarchie, Mothers Art Lovers <sup>8</sup>, podpůrnou sítí pro matky – umělkyně, které s narozením dítěte pravidelně mizí z veřejného prostoru a těžko se do něj navrací <sup>9</sup>. Vznikla také Feministická instituce, tematizující nerovnost mezi muži a ženami na uměleckém poli nebo Institut úzkosti.

Tyto a další svépomocné organizace více a více vstupují do debat s institucemi, řediteli galerií, vysokými školami, teoretičkami a širší veřejností. Na Slovensku tento proces proměny od individualismu k vzájemnosti vyrostl v kolektivní odmítnutí nominantů Ceny Oskára Čepana (Česká obnova Ceny Jindřicha Chalupického). S odůvodněním, že „umění není sport“<sup>10</sup> a umělci by se neměli podporovat v soutěživosti odmítli udělení ceny jednomu finalistovi a po porotě žádali ocenění všech. Porota jejich žádosti vyhověla.

V prostoru Východní Evropy to byl naprosto zlomový okamžik.

## 2.4. Hodně, nebo málo?

Na scéně filmové na takový krok, vyvěrající z potřeb nové generace tvůrkyň a tvůrců, pořád ještě čekáme. Na poli dokumentu jsme tomu byli nejbližší v době, kdy se diskutovala otázka kolem projektu Kmeny <sup>11</sup> a kolem projektu Příběhy neobyčejné energie <sup>12</sup>, které představovaly

---

<sup>6</sup> <https://wave.rozhlas.cz/pres-caru-umelci-pracuji-zadarmo-a-vsem-pripada-normalni-5963410>

<sup>7</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1095913550-nedej-se/216562248420019-manifest-jine-prace/>

<sup>8</sup> <https://mothersartlovers.tumblr.com/>

<sup>9</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10275866938-intolerance/417235100201006-biologicky-predurcene-k-chudobe/>

<sup>10</sup> <http://artalk.cz/2017/11/03/kto-je-cena-oskara-cepana/>

<sup>11</sup> <http://kmeny.tv/>

<sup>12</sup> <http://www.pribehyenergie.cz/>

koopraci veřejné / veřejnoprávní instituce soukromým kapitálem za účelem sebepropagace a více či méně skryté reklamy (vydávající se misantropii) přesně ve stylu, o kterém mluví Naomi Klein ve své knize No Logo.<sup>13</sup>

Tehdy se mezi dokumentaristy a dokumentaristkami řešila potřeba společného postupu autorů a autorek dokumentárního filmu tak, aby byl zachován důstojný prostor pro autorské dokumenty v České televizi a nedocházelo k podhodnocování naší práce. Navzdory vzrušené debatě uvnitř dokumentární scény jsme se k tvorbě nějaké platformy neposunuli. Roli v tom hrál i fakt, že ti více etablovaní nechtěli vstupovat do konfliktu s Českou televizí, protože prostor, který tam vybojovali, jim připadal dostačující a báli se, že o něj přijdou.

Navzdory naší potřebě chápat se světa okolo nejsme my, dokumentární tvůrci, schopní vytvářet sdružené názorové a hodnotové opozice, které by vstupovaly do užšího dialogu o podobě a smyslu uměleckých děl a podmínkách jejich vzniku. Existují různé platformy (MFDF Jihlava), ale kontinuita a dlouhodobá práce ze strany třeba nové generace tvůrců, absentuje.

Leckdo by asi mohl namítnout, a je to námitka oprávněná, že existuje ARAS. Otázku jeho fungování popisuje a částečně kritizuje níže Přemysl Martínek, z mého hlediska je základní problém ukotvený v samotné nerovnosti mezi penězi na film dokumentaristů a penězi na film hraných režisérů. Jestliže jsou podmínky pro tvorbu hraného a dokumentárního filmu stále tak odlišné (což samozřejmě chápu, proč tomu tak je), nemá úplně smysl setrvávat ve stejné platformě – protože základem je stávající nerovnost proporcí narovnat (nezmizí nikdy), což je agenda, která v nějakém ohledu vždy bude vnímaná jako opoziční vůči hraným režisérům (a to i kdyby nebyla).

Teprve ve chvíli, kdy se dosáhne změny pro ty hůře hodnocené, může se začít postupovat společně. Říkám to s vědomím, že zájmy hraných a dokumentárních režisérů jsou podobné, možná i totožné, ale podmínky současné realizace obou “větvi” filmu se musí k sobě víc přiblížit, abychom byli schopní artikulovat i další požadavky. Další věc, kterou vnímám, je otázka generačního vymezení, která může být důležitá jak pro ty, kteří ji iniciují tak pro ty, kteří se s ní střetnou. Na dokumentárním poli se něco takového naposledy odehrálo kolem tzv.

---

<sup>13</sup> Klein, Naomi, Bez Loga, Argo 2005

Generace Jihlava <sup>14</sup> a od té doby už uplynuly skoro dvě desetiletí a prošly dvě generace dokumentaristů. Možná, že je opravdu čas na generační a společné gesto (a ideálně i jednání).

## 2.5. Třetí cesta

Měla jsem možnost pochopit, že v tom hlavní roli v přetrvávající stagnaci hraje obava, že „pak už si neškrtnu vůbec“ a také naše vlastní nevědomá zastydlost bavit se o kultuře i z hlediska peněz. Přesto se nějaký prostor kritiky a touhy po nezávislosti (byť je z určité části hnán potřebou mít tuto nezávislost pro sebe) sám od sebe objevil a začal do prostředí filmového průmyslu vstupovat. Touto cestou jsou to produkce zakládáné samotnými dokumentaristy.

V mém pojetí vnímání celé problematiky se jedná o jakousi třetí, nepříliš konfliktní formu práce a neradikální cestu proměny „zevnitř“, která samozřejmě pro řadu z nás přináší skutečné zlepšení situace, ale zároveň nepromyšlí větší změnu myšlení a jednání na filmovém poli a i toxické principy, které s dnešní situací souvisejí, do sebe tato cesta (zřejmě bez větší reflexe a nevědomky) integruje a dále je reprodukuje (takže se nedá mluvit vyloženě o alternativě).

Jak se jejich existence odráží na českém filmovém průmyslu? Jak se od sebe ty produkce liší? Co přinášejí do prostoru nového? Jak se fakt, že kříží dva typy prací: dokumentaristika a produkce, projevu na jejich autorské a jak na jejich producentské práci? I na to se chci v této práci zaměřit.

---

<sup>14</sup> Česálková Lucie (ed), Generace Jihlava, Větrné mlýny a Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2015



# Kapitola 3.

## Člověk kulturní

### 3.1. Prostředí

V českém filmovém prostředí působí celá řada produkcí. Asociace produkcí v audiovizí (APA)<sup>15</sup> zastupuje celkem 99 z nich, což tvoří devadesát procent trhu. Jsou mezi nimi produkce se zaměřením čistě na hraný, animovaný, nebo dokumentární film, stejně jako produkce se zaměřením na televizní nebo reklamní formu. Velká část těchto produkcí funguje interdisciplinárně. Stávajícím zástupcem dokumentární tvorby v představenstvu APA je Radim Procházka, producent a dokumentarista. Produkcí se zaměřením na dokumentární tvorbu je v APA 55 (ale ve výčtu nejsou uvedeny některé produkce jako PINK nebo D1, takže jich bude spíše k šedesátce).<sup>16</sup>

Produkce, které si (spolu) založili samotní dokumentaristé, v nich tvoří menšinu. Zastoupeny jsou pouze: Hypermarket film (Vít Klusák, Filip Remunda), Produkce Třeštíková (Helena a Hana Třeštíkovy), Produkce Radim Procházka (Radim Procházka), Maur film (Martin Vadas), D1 film (Vít Janeček, Zuza Piusii), PINK (Radovan Sibrt). Zatím v APA není nová platforma GPO, založená čtveřicí dokumentaristů Martin Kohout, Jakub Wagner, Jan Strejcovský, Jan Rendl, která vznikla před necelými dvěma roky.

Já se ve své práci zaměřuju na pět vybraných produkcí, které jsem zvolila jednak z hlediska jejich pestrosti jak do portfolia tvorby, tak do omezení, která sama sobě kladou, případně nekladou, tak z hlediska jejich rozkročení v čase a generační reprezentace. Díky tomu je možné pozorovat nejen různé přístupy k filmovému médiu, autorskému dokumentu, práci producenta, ale obecně i k současnému nastavení českého dokumentárního, potažmo filmového prostředí.

---

<sup>15</sup> <http://www.asociaceproducentu.cz/>

<sup>16</sup> <http://www.asociaceproducentu.cz/#clenove>

### 3.2. Vybrané produkce

Jak jsem již psala výše, bylo pro mě důležité zachytit různé podoby filmové produkce – od těch, které se nebrání komerci k těm, které třeba zkoušejí podporovat ne úplně tradiční filmové tvůrkyňe a tvůrce. Proto jsem pro své zkoumání vybrala: Hypermarket Film, PINK, GPO platform, D2 filma Produkci Radim Procházka. Každá z těchto firem vznikla z jiné potřeby a přináší do českého dokumentárního prostředí jiný typ filmů, jiný typ práce. Založili je vesměs lidé odlišných filmových generací.

Prozatím přináším jen první krátké srovnání a představení, každé z produkcí se pak budu samostatně věnovat v analýze rozhovorů, které jsem s producenty – dokumentaristy pořídila.

Etablovaná společnost **Produkce Radim Procházka** se zdaleka nevěnuje jen dokumentárnímu filmu, ale pracuje i v oblasti hraného filmu, televizní tvorby, animací. Funguje nejdéle a vznikala ještě za úplně jiných podmínek – v dobách, kdy Státní fond kinematografie zdaleka tak nepodporoval dokumentární tvorbu, nebo kdy se dalo žádat o výrobu filmu bez producentského zázemí.

**GPO Platform** je ze všech zkoumaných produkcí nejmladší, založili ji filmaři Jakub Wagner, Martin Kohout, Jan Strejcovský a Jan Rendl a fungují něco málo přes dva roky. Kromě vlastních filmů podporují nové tvůrce a tvůrkyňe a nejvíce ze všech se svým ukotvením, ideami i praxí blíží principu družstva.

**Hypermarket Film**, fungující od roku 2003 zastupuje oba dva své zakladatele – Filipa Remundu a Víta Klusáka, ale celou řadu dalších tvůrců a tvůrkyň. Dlouhodobě spolupracují s Českou televizí na jejich koprodukčním projektu český žurnál, pracovali s Primou nebo točí se Sabinou Slonkovou pro Seznam.cz. Programově odmítají reklamy jako formu „kolaborace“.

**Produkce PINK**, kterou se svou partnerkou, producentkou Alžbětou Karáskovou založil Radovan Sibrt. Zastupují i fotografy, věnují se reklamám, výstavám, vytvářejí minoritní i majoritní koprodukce, spolupracují s televizí Nova a podílejí se na vzniku dokumentů. Loňský

rok zaznamenali velký úspěch, když film *Touch me not*, na kterém dělali minoritní koprodukcí, zvítězil na Berlinale, kde zároveň uváděli dokument Jana Geberta *Až přijde válka*, který koprodukovali s HBO.

**D1 film** je produkce Víta Janečka a Zuzany Piussi funguje od roku 2014 a zastupuje především oba zmíněné filmaře, věnují se produkci, postprodukcí, televizním i filmovým projektům a dle jejich vlastních slov působí jako „butiková platforma pro spřátelené filmaře“.

Jen z krátkých popisů je vidět, jak odlišné jsou jednotlivé produkce od sebe, čemu se věnují a jak fungují na trhu. Co všechny z nich ale spojuje je fakt, že jsou tvořeny lidmi s dokončeným vzděláním na Katedře dokumentárního filmu. Přijde mi podstatné snažit se nahlédnout i za to, jak lidé s dokumentárním vzděláním fungují v roli více či méně klasických producentů a jak i jejich produkční práce ovlivňuje práci dokumentaristickou, jak uvažují o socio ekonomických podmínkách z pozice těch „s nějakým vlivem“ a jestli si tuto mocenskou pozici uvědomují při práci se svými autory. Zkrátka: jestli jim změna rolí producent – tvůrce nějak prorostla do způsobu chování. Studium na Katedře dokumentárního filmu funguje velmi často jako svého druhu eticko – morální kompas, je to prostředí respektující širší autorských přístupů a vyjádření i prostor definovaný diskuzí. I toto dědictví KDT mě zajímá v principech práce producenta.

### **3.3. Vzpomínky na budoucnost – krátká odbočka k nové vlně a Karlu Vachkovi**

Ve Vachkově pojetí pedagogiky se úspěch nerovná počtu cen nebo navštívených festivalů, ale je specifickou kategorií odpovědnosti za dílo samotné, které nemusí (anebo vyloženě nemá) mít svůj komerční, autocenzurní/ cenzurní, podbízivý charakter. Způsob, jak o takovém díle Karel Vachek mluví, se nejčastěji vyjevuje na jeho kritickém vztahu k televizi.

V rozhovoru o České televizi pro kulturní čtrnáctidenník A2 <sup>17</sup>Vachek mimo jiné říká:

*V televizi po roce 1989 došlo k čistce, která se dotkla především komunistických dramaturgů, což bylo ve většině případů dobře. Na druhé straně tam ale zůstali produkční, kteří tvrdili, že s bývalým režimem neměli nic společného, a z nich se poté stali vedoucí dramaturgických skupin. Tito lidé vnesli do rozhodování o programu diktát peněz, ale o vzdělání v jejich případech*

---

<sup>17</sup> <https://www.advojka.cz/archiv/2014/18/co-lide-nechteji-videt>, tištěně číslo 18 roku 2014

*nelze moc mluvit. Dnes v televizi nikdo nevyhledává lidi, od nichž by se očekávala tvorba uměleckých děl. Naopak se vyhledávají lidé, od nichž lze očekávat stabilní tvorbu, která rozhodně nebude v ničem divná. Umění je přitom založené na tom, že musíte věci dělat nějak jinak, než se to běžně dělá. Musíte vytvořit takovou strukturu, na kterou lidé narazí a nevědí, co si s ní počít, nemají předem nachystanou žádnou interpretaci – a proto je to dílo může hluboce zasáhnout.*

S řadou tvrzení se dá samozřejmě polemizovat, ale tento způsob jeho uvažování by se mohl dát vztáhnout i na celou oblast filmového průmyslu. V jiné části stejného rozhovoru například Vachek uvádí, že jedna z cest, jak se vyrovnat se sílícím tlakem na jistý druh produkce, je buď nějaká forma podpory dokumentaristů mezi sebou – ať už tvorbou “družstev” (Vachek zde ale nemyslí družstvo v právním slova smyslu tak, jak ho popisuje Reichová, se všemi jeho jasně danými strukturami vlastnického uspořádání, ale spíše jako hodnotově – myšlenkový okruh vzájemně se podporujících lidí) nebo tím, že by se zesílil tlak na vytvoření postgraduálních institucí, které by měli za cíl dále rozvíjet absolventy uměleckých škol a poskytovat jim specifický druh podpory tak, aby lidé, kteří opustí školu, nemuseli ihned čelit tržním nárokům.

Vachkův způsob uvažování je typický pro generaci lidí, tvořících novou vlnu v šedesátých letech. Toto mytické a neustále skloňované „zlaté“ období československé kinematografie je často velebeno jen z hlediska „exploze talentů“ a mluví se o něm bez jakékoliv širší kontextualizace. Stejně jako v každé jiné době je ale pochopení kontextu to primární, a to klíčové: nelze bez něj správně nahlédnout za oponu dějin. To, co dnes chybí, když se se slzou v oku vzpomíná na šedesátá léta, je vědomí celého fungování tehdejšího filmového průmyslu, státní podpory kinematografie, společenského kvasu způsobené dějinným sepjetím „elit“ a „lidu“, které nemělo ani v tehdejší revoltující západní Evropě obdoby.

Pro formální i tematické vykročení z klasického kánonu filmu bylo zásadní i to, co se dělo i mimo film samotný, právě proto, do jaké míry byli intelektuálové – studenti – umělci v širokém slova smyslu integrální součástí společnosti. Ve svých rozborech fenoménu československé nové vlny se v podobném duchu vyjadřuje i český kritik Kamil Fila a mluví o tom, že atmosféru, která tehdy panovala, není možné jakkoliv nahradit. Můžeme o ní ale zkusit myslet z hlediska dnešních souvislostí.

Tesknit, že se vytratila schopnost českého filmu promlouvat tak, jak to uměl v šedesátých letech, znamená – řečeno v mírné nadsázce - tesknit mimo jiné i nad nedokončeným a zmařeným demokratickým a obrodným procesem Pražského jara (s nutností přiznat demokratickému socialismu či pokusu o něj vyloženě kvalitní a kultivační hodnotu). Je proto pochopitelné, že velká část z nositelů odkazu Nové vlny v Československu vystupovala po revoluci například proti privatizace studií Barrandov – například Věra Chytilová nebo i ze starší generace Jiří Krejčík, jak ukazuje film Martina Kohouta Neviditelná ruka trhu: privatizace Barrandova<sup>18</sup>.

Každopádně je nutné si přiznat, že něco takového, jako byla československá nová vlna, už nevybudujeme, navzdory tomu, že se fungování Fondu kinematografie značně kvalitativně proměnilo. S vědomím kontextu a se znalostí historie je pak nutné dívat se na současnost a na budoucnost a v nich hledat oporu.

Tento způsob svéhavého uvažování se Vachkovi podařilo vtělit do fungování Katedry dokumentu, což se mnohdy kritizuje jako specifický typ ghettoizace a utváření od světa odtrženého „safe space“ prostředí, které v důsledku generuje lidi neschopné se po studiu uchytit. Obě tyto kritiky můžou být do jisté míry oprávněné a není mou ambicí je nyní rozporovat nebo jakkoliv hodnotit, ale je důležité si uvědomit, že toto trvající nastavení Katedry dokumentu umožňuje studentkám a studentům KDT zažít atmosféru „jiného světa“ předtím, než jsou vrženy do světa „normálního“ a tato zkušenost je právě svou radikální jinakostí extrémně důležitá pro jejich budoucí hodnotové ukotvení. A hlavně: reprezentuje samotnou podstatu vzdělávacích institucí založených na vědomé hodnotě vzdělání jako něčeho nekomerčního, demokratického, rozvíjecího a maximálně přístupného, což je definice, kterou je možné vztahovat i na kulturu a umění. Tyto dvě platformy spolu totiž mají hodně společného a i na proměně vztahu ke vzdělání a proměně vztahu ke kultuře můžeme vidět jisté tápání umění v našem současném světě.

### **3.4. Zkušenosti**

Řada zkušeností lidí, studujících na KDT je, že se málokdy najde produkční, který by spoluprací na dokumentu bral ze symbolického hlediska jako stejně hodnotnou, jako spoluprací na filmu

---

<sup>18</sup> Kohout, Martin, Neviditelná ruka trhu: privatizace Barrandova, FAMU, 2012

hraném. Když připočteme fakt, že se natáčení dokumentu může stát z hlediska plánování víc nevypočitatelné a možná z hlediska zkušeností míň přínosné, je často pro dokumentaristy problém sehnat člověka, který by byl ochotný s nimi spolupracovat. Nedávám to za vinu produkčním, ale ani dokumentaristům – střetávání různých pohledů a paradigmat je pro tvorbu taky důležité, podstatné je, aby na obou stranách byla cítit vzájemnost a respekt, vědomí nutnosti „kvalitního filmu“, byť třeba sdílené názorově jinak ukotvenými lidmi. Jenže k tomu leckdy vůbec nedojde a umocňuje to i lehce improvizální rozměr, který tvorba dokumentárního filmu má.

### **3.5. Předpochopení**

Produkce dokumentaristů tento princip trochu překračují a odmítají a některé z nich vytváří vyloženě „safe space“ pro tvůrce, kteří jsou třeba už unavení nutností vysvětlovat svoje postoje a obhajovat je ve vztahu k tématům a ve vztahu k filmu. K tomu patří i různé rozkročení dokumentaristů, z nichž některým přijde zásadní věnovat se například českým tématům a jiným zase hledat nové cesty formálního vyjádření. To pak může snižovat hodnotu filmu z pohledu uvádění na zahraničních festivalech, který je dnes pro zhodnocení filmů základní, ale třeba společenskou diskuzi uvnitř Česka to může výrazně obohatit. Obecně v celém prostředí chybí hlubší debata o smyslu různorodosti tvorby i o jejím ocenění, kterou by spíše měli vést filmaři a zástupci institucí mezi sebou a možná krom čistě kvantitativního hodnocení (diváci, sledovanost) a kvalitativního (festivally) promyslet i společenské hodnocení nebo formální přínos z pohledu filmu jako média a tak dále.

Jako se obecně počítá, že tvůrce si najde produkci, která mu nejvíce sedí, tak v případě dokumentaristů – produkčních, je možné tento požadavek výrazně posunout – právě díky podobné zkušenosti buď ze studia na KDT nebo ze znalosti dokumentárního prostředí a dokumentárních pracovních postupů (jakkoliv jsou u každého tvůrce jiné). To je možná primární devíza takových produkcí, protože posiluje pocit sounáležitosti a předpochopení pro tvůrce, samozřejmě neexistuje jistota, že to tak vydrží i v přímo praxi. Což je pak samozřejmě jedno z těch větších rizik: rozhádat se s kamarády a nevnímat debatu nad filmem jako debatu různých pohledů, ale jako osobní spor, je toxické pro všechny. I ze své malé praxe jsem jako základní problém vyzorovala nedostatek času, který je daný přetížením producentů – filmařů i kreativních producentů v televizi nebo dalších lidí ve filmovém průmyslu.

## **Kapitola 4. GPO Platform**

S jedním ze zakladatelů GPO Platform, Martinem Kohoutem, jsme se setkali v hospodě Nad Viktorkou. Zakouřená knajpa na Žižkově s levným pivem, vybral ji Martin. S Martinem je to jednoduché a navíc s ním teď vyvíjím film. Vybrala jsem si ho proto, že jsme si vždycky rozuměli, a že je to člověk, kterému nikdy nic nemusím obsáhle vysvětlovat. Kdyby neměl

firmu s klukama, má semnou družstvo, nebo založíme ty odbory. Ale má GPO a já u něj teď můžu točit film. Nemůžu říct, že nejsem vděčná. Jsem.

GPO si Martin Kohout založil se svými třemi spolužáky<sup>19</sup> – Janem Rendlem, Janem Strejcovským a Jakubem Wagnerem, všichni z nich v jeden rok absolvovali studium na Katedře dokumentárního filmu. Pojmenovali se po společnosti General Post Office, založené Johnem Griersonem, jednou z ustanovujících postav světového dokumentu vůbec.

Oficiálně funguje GPO od 10.3. 2016, idea společné produkce ale vznikla o chvíli dřív – defacto ihned po skončení studií. „Nejdřív jsme se prostě nějakou dobu scházeli po hospodách a přemýšleli, jak to uděláme. Padali návrhy jestli budeme družstvo, nebo klasická firma. To první by bylo strašně náročné, a proto jsme se rozhodli pro firmu, ale idea je spíš družstevní.“ Vstupní kapitál byl asi 400 korun.

#### **4.1. Špatné zkušenosti**

Martin Kohout, který patří k výrazným tvářím současného dokumentu, dospěl k názoru založit si firmu přes svoje vlastní zkušenosti. Přemýšlel o tom dlouhodobě už v průběhu studia, kdy se podle něj vykrystalizoval pohled na práci produkčních. Klíčový je moment, kdy se produkční už za studia etablojí a přestane je zajímat práce zadarmo, která třeba nemusí být náročná, ale je pouze za kredity. Tento problém, jak Kohout říká<sup>20</sup>, se neděje pouze produkčním, ale často i zvukařům nebo kameramanům. Kohout připouští, že socioekonomické podmínky ve štábu jsou v ohledu ke studiu podstatné a poměňují dynamiku štábu. Navíc když je člověk ještě na škole, nemůže ručit, že z něj něco bude i v budoucnosti, což se pak promítá do osobních vztahů.

„Celá ta povaha produkce dokumentárního filmu je produkčně strašně jinak udělaná, než produkce filmu hraného. Na tom hraném filmu je produkční potřeba pro základní fungování, kdo má kdy kam přijet, ubytování, auta, technika, harmonogram, těch produkčních je tam celá řada. U dokumentu je to spíš schopnost smluvit za málo peněz prostor k natáčení, kam běžně člověk nemůže, domlouvání schůzek s lidmi, se kterými není jednoduché mluvit. To je tak 70 procent práce na dokumentu, to natáčení samotné nemusí být potom na place tak náročné. No

---

<sup>19</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>20</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem



a ještě se to tak divně vleče, což ne každý snáší dobře, pozornost upadá, výsledek je nejistý, je to nezřetelné a ten produkční by měl být víc invenční. A často to dopadne tak, že to dělá stejně ten režisér. Já jsem v těch produkčních neviděl žádný velký bonus“<sup>21</sup>

V debatě o rozpočtech na dokumentární tvorbu Kohout zmiňuje, že hraný film je násobně nákladnější, a že dobrý dokument se dá udělat za pár milionů – ani ty ale tvůrci dokumentů nemají běžně zajištěné, naopak se běžně pohybují v mnohem menších částkách. A jemu přišlo důležité vládnout těm penězům sám a vládnout také právům sám, moct inkasovat festival fee a obecně mít větší kontrolu nad tím, co produkuje i tvoří. I proto nechtěl po studiu navázat spolupráci s jinými dokumentaristy (Procházkou, Janečkem), ale „táhnout tu káru sám, čistě proto, abych si to vyzkoušel a mohl ten prostor nabídnout zase dalším lidem, na které by se u nich třeba z různých důvodů nedostalo“.<sup>22</sup>

Roli v založení firmy hrál i fakt, že absolventský film – dokumentární esej o privatizaci a proměně české polistopadové společnosti s názvem Česká cesta<sup>23</sup> vytvářel ve spolupráci s Master film<sup>24</sup>, produkcí založenou Jakubem Mahlerem a Tomášem Michálkem a ačkoliv to podle jeho slov bylo profesionální, silně si uvědomoval nerovnost v platech. Kohout Českou cestu nejen točil a režíroval, ale taky stříhal..

Celková příprava a výrobu Kohoutovi zabrala více než tři roky, s produkcí dostali jak podporu na vývoji, tak posléze na výrobě a přesto se to nijak neodrazilo na jeho ekonomické situaci. „Přišlo mi šílené, že s vědomím toho, kolik jsme dostali peněz, mi byla vyplacena poměrně malá část. Nechci jakkoliv zlehčovat úlohu producentů na dokumentu, ale moje zkušenost s profesionální produkcí prostě byla taková, že se vyplnil grant, zaplatil se poplatek a pak jsem si stejně většinu dělal sám, jenže o peníze jsem se v poměru k práci dělili děsně nerovnoměrně.“<sup>25</sup> Na tvůrci leží specifický typ odpovědnosti: důvěryhodnost. Zodpovědnost za film jde velmi často za režisérem, zvláště u dokumentu, on funguje jako svého druhu licence nebo značka – a to především ve vztahu k dalším respondentům, postavám a publiku. Producent

---

<sup>21</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>22</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>23</sup> <https://www.csfed.cz/film/391529-ceska-cesta/prehled/>

<sup>24</sup> <http://www.masterfilm.cz/>

<sup>25</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

dokumentárního filmu takové riziko nenes, i protože není tolik v kontaktu s těmi reálnými postavami, netočí s nimi a nekonstruuje situace a kontexty: stříhem nebo samotnou režii.

#### **4.2. Na prvním místě: tvůrce**

Martin Kohout se dlouhodobě odkazuje na Karla Vachka. Tvrdí, že studium na KDT vytváří v lidech určitý typ hodnot, které je dobré dál rozvíjet a pěstovat, byť v menším měřítku. To mu právě GPO platform umožňuje a pro něj i pro další spolupracovníky je spíše zázemím na intelektuálním, než čistě producentském poli. „Je to spíš taková dílna, dramaturgické zázemí, debatní kroužek, nejen produkce“<sup>26</sup>. A podle toho si taky snaží vybírat, s kým chce spolupracovat, aby to rozvíjelo i jeho samotného.

Pro Martina Kohouta je nejdůležitější podporovat takové filmy, které do společnosti vnášejí nějaké zásadní otázky dnešní nebo minulé doby a snaží se kontextualizovat naše současné počínání skrz sociální nebo politické pochody. „Jde o to podpořit lidi, co se chtějí autorsky vyjadřovat“. Těmto filmům zajišťuje GPO zázemí. Zároveň se – třeba snahou podporovat atypické tvůrkyňe a tvůrce – snaží vnášet na české dokumentární pole nějakou pestrost. Ne každý, kdo absolvuje FAMU, má otevřený přístup do institucí, ne každý má povahové vlastnosti na vlastní sebepropagaci, ostré lokty, řada zajímavých a jinak podstatných tvůrců po škole mizí a nemají žádné zázemí. To jim GPO chce poskytovat, protože jim přijde důležité vymezit se proti nějaké povrchní exkluzivitě a pracovat i s lidmi, na které se z různých důvodů buď zapomnělo, nebo nebo se ignorují.

Důležité pro chod firmy je také to, že sami producenti jsou filmařsky aktivní a točí, což třeba Kohoutovi prozatím umožňuje filmem a prací producenta se normálně živit – bez nutnosti dělat jákekoliv další povolání. Tuto možnost považuje za zásadní, protože chce tvorbě filmu věnovat maximální soustředěnost a maximální úsilí, hledat si prameny, promýšlet skladbu, shánět respondenty a třeba televizní práce ho od koncentrace odvádí.

„První podporu jsme dostali na můj film *Poslední dnové Evropy*, vývoj a potom i výrobu. Točíme to s Jakubem Wagnerem, štáb je úsporný, já většinou zvučím nebo mi zvučí někdo z dokumentu. Tomu mému filmu to bohatě stačí, do techniky jsme investovali dost, takže se

---

<sup>26</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

snažíme točit na kvalitní kameru, na dobrý zvuk.“<sup>27</sup> Když se Martina Kohouta ptám, jestli podobný přístup vyžaduje i od svých spolupracovníků, odpoví mi, že ne: respektuje autorskou volbu a způsob jeho vyjadřování, který se od toho jeho liší. Další podpořený film byl už hotový snímek Jana Strejcovského Komplex epoeje, který ale vznikl na zakázku Magistrátu hlavního města Prahy, premiéru měl na festivalu Febiofest v roce 2018.

Portfolio tvůrců, se kterými GPO spolupracuje, je ale záměrně široké. „To nejsou jenom společensko - politická témata, to je třeba i Květa Přibyllová a její experimentální tvorba.“ Na její nový film dostala GPO podporu od Fondu kinematografie v žádosti na experimentální film<sup>28</sup>, další peníze dostali na vývoj mého dokumentárního filmu s pracovním názvem Veletrh domova a na výrobu filmu režiséra Jana Rouska o Sametové revoluci pohledem komunistických kádrů. Neúspěšní byli, když v jedné výzvě na vývoj žádali zároveň peníze na Kohoutův film a zároveň o peníze na film Hedviky Další film připravuje Jakub Wagner i Jan Rendl.

Kohout kritizuje systém, kdy produkce čerpají peníze na projekty a z nich pak financují projekty minulé. Alokovat peníze na jeden konkrétní projekt mu přijde zásadní, aby nedocházelo k nějakým nebezpečnému subvencování a přelévání kapitálu, které může být z jeho pohledu ohrožující ve chvíli, kdy se z nějakého důvodu systém financování změní nebo zpozdí a „díry“ v rozpočtech nebude najednou jak lepit. „To je princip banky, budu důsledně dbát na to, aby se to nikdy nestalo.“<sup>29</sup>

GPO disponuje vlastní technikou, kterou zadarmo tvůrcům, se kterými spolupracuje, půjčuje. Firma si v případě úspěšné žádosti u Fondu kinematografie bere fixně pět procent, zbytek jde na natáčení, honoráře štábu a nutné výdaje jako ubytování, diety a cestovné. To je podle Kohouta ten největší rozdíl od ostatních produkcí: tvůrce a jeho podmínky jsou pro něj to nejdůležitější a GPO, tvrdí Kohout, si také uvědomuje, že natáčení by nemělo být něco, na co si člověk doplácí – a to ani třeba v oblasti jídla. „Snažím se vždycky najít prostředky na diety,

---

<sup>27</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>28</sup>

[https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/web\\_Hodnoceni2017-2-6-19Vyroba-experiment.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/web_Hodnoceni2017-2-6-19Vyroba-experiment.pdf)

<sup>29</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

protože to je taky podstatné, když třeba musíte být v zahraničí a nějak změnit ty své způsoby, ne každý si může ze svého dovolit platit jídlo v zemích, kde je drahé.“<sup>30</sup>

Zároveň ale počítá s tím, že si režiséři řadu věcí zvládnou zařídit sami, zapojí se do dalšího shánění peněz pro film a bude fungovat autonomně. „Bereme to tak, že se ty peníze rozdělí na základě toho, jak se rozhodne i ten tvůrce, normálně se o tom pobavíme, je to pro ně i ekonomicky výhodné. Nesežereme těch peněz tolik, ale taky si nehrajeme na to, že uděláme úplně všechno, že toho tvůrce vůbec nebudeme potřebovat.“<sup>31</sup>

Participace je podle Martina Kohouta důležité právě u dokumentu, kdy jsou to režiséři, kdo má povětšinou nejširší povědomí o průběhu natáčení: co chtějí točit, kde a proč, s jakými postavami.

GPO si pro svou práci vytyčilo několik různých omezení: odmítají z principu reklamy, protože je považují za toxické. Nechtějí dělat ale ani žádnou jinak komerční tvorbu – zábavní pořady, a dokonce ani investigativní žurnalistiku pro soukromé kanály. Co se týče spolupráce s televizí, tak to Martinu Kohoutovi přijde reálné, zároveň se on sám chce primárně soustředit na filmy své i lidí, kteří do GPO přijdou. Čemu se naopak GPO nevyhýbá, jsou třeba výstavy, momentálně jednu připravují jako doprovodnou akci k filmu o českém videoartu, který vytváří Adéla Komrzý.

### **4.3. Postprodukce, distribuce**

Jak sám Martin Kohout připouští,<sup>32</sup> nemá GPO zatím velké zkušenosti v této oblasti: dokončili zatím jen film Jana Strejcovského Komplex epepeje, připravují se na finále filmu Poslední dnové Evropy.

### **4.4. Zhodnocení**

Je jasné, že Kohoutův názor je silně ovlivněný především jeho vlastní tvorbou a vypravěčským rukopisem, věnuje se něčemu, co by se přeneseně dalo nazvat „dokumentární sociologie“, ve svých esejích pracuje převážně s mluvícími hlavami a archivy, které vplétá v pečlivě vystavěném střihu do sebe a tvoří tak monumentální výjevy o české společnosti. To se

---

<sup>30</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>31</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

<sup>32</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

samozřejmě odráží i na jeho producentské představě, ve které vidí spíš než přemýšlení nad celkovým způsobem financování, koprodukcemi distribucí nebo festivalovými strategiemi mechanickou a praktickou disciplínu, kterou zvládne skoro každý. GPO tak tvoří trochu atypický, z určitého pohledu až neambiciózní projekt na českém poli – bez ohledu na jejich solidnost a poctivost. Zároveň je jasně vidět, že Kohoutovi jde především o kvalitu filmu a nějaký intelektuální rozvoj, své autory respektuje v jejich autorském vyjádření a nelpí jako producent na tom, že by třeba film měli točit stejným způsobem, jako to dělá on. Zároveň ale předpokládá, že lidé, kteří si vyberou jejich produkci, budou ochotní na práci participovat i nad rámec čistě režijních povinností. Čeká je za to mimo jiné možnost rozhodovat o penězích společně s GPO a moct si určit, na co se vydají.

„Kdo rozděljuje peníze, tomu nejvíc zůstane za nehtama – třeba i nezáměrně, ale zůstane. To mě štve. To máš jak s vysokým managementem, který bohatne, ale na tužkách pro řadové zaměstnance se šetří. A tohle já jsem chtěl odmítnout.“<sup>33</sup>

## **Kapitola 5. Pohled zvenčí číslo 1: Přemysl Martínek**

---

<sup>33</sup> Osobní rozhovor s Martinem Kohoutem

Existence produkcí zakládaných dokumentaristy je v neposlední řadě podstatné nahlídnout nejen jejich vlastní optikou, ale i optikou fondu kinematografie, který je pro český film klíčovou institucí. České prostředí je malé a názory na to, jakou by mělo vytvářet produkci, se různí. Někteří, jako například kritik Kamil Fila, se přiklánějí k názoru, že tvořit by se měly menší filmy, nenákladné, ale vybroušené, žánrovky s jasným rukopisem.

Současná strategie fondu je podporovat méně projektů a přidělovat více peněz<sup>34</sup>, nároky na každou z výzev se zvyšují. Před lety došlo k oddělení fikčních a dokumentárních filmů, přesto podle bývalého předsedy fondu Přemysla Martínka nedochází k kvalitativnímu nárustu filmů a tématicky i formálně český dokument tápá: „80 % žádostí jsou dnes portréty – a k tomu není jediný jiný důvod, než že tvůrce nenapadá nic lepšího. Opakování témat je další problém. Nerad bych teď zněl necitelně, ale opravdu potřebujeme další filmy o postižených nebo nějak nemocných lidech? Co nového tyto dokumenty chtějí říct? “

Spor, vykreslený výše – lokální versus mezinárodní – je v citovaném rozhovoru pro dok. revue jasně vidět a tematizuje ho i Tereza Dvořáková. „Nekonkurenceschopnost nespátřuji ani tak v nějaké absolutní chybě prostupující ony snímky skrz naskrz, mnohdy v nich naopak vidíme spoustu dobře odvedené práce, ale spíš v nedotaženosti, v nedůslednosti, v celkem povrchních nedostacích, jimž bylo možné se vyhnout.<sup>35</sup>“

Může se podle Martínka něco takové proměnit právě tím, že se produkce dokumentárních filmů více ujmou samotní dokumentaristé? Martínek si myslí, že tento trend nesouvisí jen s dokumentaristy, ale i s oblastí fikčního filmu.<sup>36</sup> Uvádí, že se tvůrci take stávají distributory vlastních filmů.

*AR: Jak si vysvětlujete vznik těchto produkcí?*<sup>37</sup>

“Autor jako producent má dnes vlastně stejné podmínky pro žádání veřejné podpory, může vstoupit do jednání s Českou televizí jako klíčovým producentem dokumentu v českém filmovém průmyslu, může si film sám uvést do kin a to vše s vědomím, že výsledek celého jeho

---

<sup>34</sup> <http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>

<sup>35</sup> <http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>

<sup>36</sup> emailová korespondence s Přemyslavem Martínkem ze dne 29.7.2018

<sup>37</sup> tamtéž co bod 19

snážení nebude o tolik jiný, než kdyby zkušeného producenta měl. Souvisí to s nízkou návštěvností většiny distribuovaných dokumentů v kinech a s transparentními procesy nastavenými v rámci administrativy Fondů a veřejnoprávních institucí. Stejně jako může být dnes dokumentaristou každý, kdo má mobilní telefon, stejně tak může být producentem každý autor.”

Martínek se k vzniku takových produkcí vymezuje kriticky, z jeho pohledu je podstatné, aby se role ve štábu oddělovaly a nedocházelo k jejich kumulaci, která by mohla poškodit uměleckou hodnotu díla a schopnost tvůrce pracovat s odstupem a mít na vše potřebný čas i prostor.

“Práce producenta není jen o shánění peněz a setupu natáčení, je to dlouhodobý konzistentní proces, kdy producent hledá autory, vyvíjí jejich látky, shání prostředky, administruje prostředky, realizuje natáčení a na závěr se stará o prodej práv a distribuci. Pro film, respektive pro jeho autora, je vždy lepší, když všechny tyto činnosti přenechá někomu druhému, stejně tak jako je pro producenta vždy dobré přenechat starost o prodej práv sales agentovi a starost o distribuci řešit s distributorem. Jsem v tomto ohledu velmi konzervativní, ale při pohledu na českou dokumentární tvorbu se nemohu ubránit pocitu, že nejzajímavější a nejúspěšnější filmy (z hlediska úspěchů na festivalech, v kinech nebo jen v rámci zásadních společenských diskusí), když má autor kolem sebe tým lidí, kteří mu s filmem pomohou v těch oblastech, kterými se předtím nezabýval a kde mu chybí expertíza. Dlouho se u nás mluví o tom, že autoři filmů mají velmi špatné finanční podmínky například ve srovnání s technickými profesemi atd. Vznik nezávislých produkcí toto ještě prohlubuje, protože pak už autoři skutečně dělají práci za pět dalších lidí a tím, že jsou producenti, tak ještě musí první uspokojit ty technické profese. Myslím si, že je důležité, aby zde vyrůstaly silné, osobité a nebojácné producentské osobnosti a ty daly vzniknout skvělým autorským filmům.”

Podobně jako v rozhovoru pro dok.revue<sup>38</sup> se Přemysl Martínek staví velmi kriticky ke stavu současného českého dokumentu a mluví o tom, že je dokument u nás přeceňovaný. Vyzdvihuje práci Kohouta nebo dua Kokeš – Tasovská, ale současným tvůrcům vyčítá absence tvůrčího, režijního rukopisu nebo přemíru televizního dokumentu na českém trhu. To je ale věc, která je

---

<sup>38</sup> <http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>

velmi komplikovaná a souvisí se samotným nastavením České televize, která je majoritním korproducentem českých dokumentů.

Změna uvnitř Fondu kinematografie trvala léta, a to se jedná o výrazně menší instituci. Aby se věci skutečně daly dopředu i v České televizi, znamenalo by to větší vnitřní diskuzi o současných dokumentárních trendech, stejně jako změnu v přístupu produkce a systému kreativních producentů. Ti jsou leckdy zavaleni celou řadou povinností a sami nemají dostatečný prostor na prosazování formálně nebo obsahově vybočujících děl.

Přemysl Martínek se v reakci na mé dotazy dotknul i ekonomického zázemí filmařů v dnešní době: vadí mu, že i ostříč má leckdy lepší podmínky pro život než režisér a apeluje více na ARAS, aby fungovala jako odbotová platforma. Uznává, že žijeme v době, kdy je právě tyto okolnosti vzniku filmů a jejich tvorby nutné vyjednávat – především s Českou televizí, ale i s producenty, a že to leckdy mohou být špatné zkušenosti s jinými produkcemi, co tvůrce vede k rozhodnutí založit si svou nezávislou produkci. Podle něj jich je ale v českém prostředí pak zbytečně moc.

## **Kapitola 6:**

# **Produkce Radim Procházka**



Radim Procházka je jeden z nejznámějších českých producentů a zástupce dokumentu v APA. Na kontě má celou řadu snímků, začínal s Robertem Sedláčkem (produkoval jeho filmy Pravidla lži, Největší z Čechů a rodina je základ státu) a je po celá léta producentem Karla Vachka. S ním pracoval na filmech *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* nebo *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid*.

Než vystudoval dokumentární tvorbu na FAMU, absolvoval masovou komunikaci na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy. Sešli jsme se v Café Liberál v pražských Holečovicích, kousek od animovaného studia, kde Procházka vyvíjí animované filmy – hlavně ty klasické loutkové. Bylo třicet sedm stupňů Celsia. Domluvit se na schůzce s Radimem bylo nejjednodušší, byl strašně ochotný a strašně nápomocný. Dáváme si spolu pivo.

Radim Procházka mimo filmy své a filmy Roberta Sedláčka a Karla Vachka produkoval také první český přírodopisný velkofilm pro kina Planeta Česko a dlouhodobě spolupracuje na umělecky náročných projektech s Českou televizí. Filmy, které produkoval, jsou uváděny na světových festivalech, třeba snímek Víta Zapletala Prach byl premiérován na East of the West v Karlových Varech v 2015. V současné době pracuje jako stříhač na novém filmu Robina Kvapila o Michalu Horáčkovi.

## 6.1. Počátky a náhody

“U té produkce se mi daří řešit ty věci paralelně, funguju jako rozcestník, což u režie nikdy nejde. Musíš to vymyslet, sestavit, ten ponor je hlubší,”<sup>39</sup> přemýšlí o tom, jaký je rozdíl mezi prací režiséra a prací producenta.

Procházka popisuje, že hlavní roli v jeho producerské kariéře hrála vždycky náhoda. Studovat dokument se vydal po žurnalistice, v té době už pracoval v televizi jako koordinátor regionálních redakcí, protože ho medium filmu zajímalo. K té se dostal více méně náhodou, z novinářského prostředí znal Roberta Sedláčka a domluvili se, že mu bude vytvářet nějaké základní zázemí: vyúčtovávat granty, podávat je. Dostal první peníze na bakalářský film

---

<sup>39</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

Roberta Sedláčka a udělal si živnostenský list. “To se nedá ani nazvat produkcí, já jsem jen tak utrácel legálně ty peníze z fondu, aby Robert mohl natočit film.”<sup>40</sup>

Podobně se to odehrálo s Karlem Vachkem, který na film *Záviš*, kníže pornofolku dostal peníze od Fondu kinematografie, ale potřeboval nějakou ekonomickou supervizi a závěrečné průčtování. Vachek byl pro Procházku druhý důležitý krok v kariéře – získal dalšího režiséra a stal se i pro Vachka klíčovou postavou.

Další posun nastal ve chvíli, kdy se Robert Sedláček rozhodl věnovat hranému filmu, což bylo pro Procházku zase něco nového. O práci producenta mluví Procházka jako o “poznané nutnosti”, o racionální úvahu šlo až později, když pochopil, že chce práci producenta jednak dělat, a že mu ta práce umožňuje i obživu. Nabyt ale pocitu, že film z hlediska režie není zrovna něco, v čem by exceloval, proto se víc ukotvil v produkci, kterou dělá dodnes už de facto na plný úvazek. “Viděl jsem hodně talentovaných lidí kolem sebe a chtěl jsem je podpořit. A také mě hrozně baví u procesu vzniku filmu, vždycky si od lidí, se kterými pracuji, něco odnesu.”

41

Radim Procházka natočil několik dokumentů, mezi ty nejznámější patří *Papírový atentát* – filmová rekonstrukce Sarajevského atentátu na Václava Klause nebo *Drnovické catenaccio* aneb *Cesta do pravěku ekonomické transformace*.

K výtce, kterou formuloval Přemysl Martínek, a tedy, že překrývání rolí producenta a tvůrce je problematické, uvádí Procházka jen to, že se tomu snaží vyvarovat. Dnes už skoro netočí a snaží se rozvíjet producenty. “Je to řemeslo, soubor jemností, zkušeností, bytí na místech, kde režisér nutně být nemusí, ale zvládne ho zastupovat. Sleduju fond, sleduju slyšení, sleduju strategii.”<sup>42</sup>

## 6.2. Když tvůrci přicházejí

---

<sup>40</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>41</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>42</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

Radim Procházka neuvažuje o své práci jako o racionální úvaze, projekty k němu často chodí zvnějšku. “Dnes bych už mohl najít nějakou šablonu, ale hodně věcí se opravdu děje nahodile, I podle toho, kde se zrovna pohybuju<sup>43</sup>,” přemýšlí.

Důležité jsou dle něj setkání, proto se snaží pohybovat na různých setkáních, tuzemských i mezinárodních. Látky nehledá, scénáře moc nečte (ve smyslu toho, že by si v nich měl vybírat) a dospěl spíše k mainstreamové tvorbě, byť se cítí stále hodně alternativně. V poslední době se hodně zajímá o mezinárodní produkce, mezinárodní trh. Reflexe mezinárodního trhu z jeho zkušenosti je taková, že je lepší se mimo ČR zaměřovat na nějakou jednotnou tvorbu, tak si Procházka vybral dokument. V Čechách ale Procházka dělá různé věci, třeba teď přemýšlí o počítačové hře. Hodně se jeho orientace odvozuje od potřeb a názorů tvůrců.

Produkce Radim Procházka nedělá reklamy, ale důvod není (jako to je u Hypermarket filmu) ideový, ale spíše se na poli reklamy vůbec nepohybuje a tento druh produkce se mu úplně vyhýbá. “Rytmus života reklam je úplně jiný a já to nějak neumím, ale ostře to nedeklamuju, byť si postojů Vítka Klusáka hodně vážím a jsou potřeba.”<sup>44</sup>

Když se bavíme o současné dokumentární scéně z producerského hlediska, zmiňuje Krutart<sup>45</sup> a jejich film Švéd v žigulíku a Až přijde válka od HBO a PINK productions. Zkušenosti s reklamou, podle něj, mohou ty producenty vybavit větší profesionalitou a ostrostí. “Radovan Sibrt je skvělý producent, úspěšný, funguje krátce a hrozně rychle se dostal nahoru a dnes je vlastně jeden z nevlivnějších producentů u nás. A to je skvělé, jeho úspěchy jsou pro českou kinematografii opravdu důležité,” glosuje Procházka.<sup>46</sup>

Zůstává ale otázka, jak se uvnitř takového kolotoče cítí tvůrce, a jestli je možné vůbec najít nějakou umírněnou polohu mezi tvrdým jednáním a respektem k autorovi / autorce.

“Je zajímavé, že ty nepoznáš jiného producenta, když pracuješ sám jako producent. Poznáš režiséra, poznáš střihače, ale ne tu svou paralelní profesi. Já třeba režisérovi / režisérce do toho moc nekecám, protože ta volnost je pro mě důležitá. Ale je to něco za něco, třeba nefědomky mě to může stát nějaký festival, nebo cenu.”<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>44</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>45</sup> <http://krutart.cz/?lang=cs>

<sup>46</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>47</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

### 6.3. Mít z toho radost

Zhodnocení úspěchu filmu je dneska vlečeno nutností mít hmatatelné výsledky. Jak se ale taková nutnost odráží na vztahu režisér – producent? Může mít producent vůbec radost z díla, které třeba odborná veřejnost, kritici, festivaly nepřijmou, nedostane žádnou cenu? Tuto otázku jsem si sama několikrát kladla a obloukem se k ní stále vracím.

Vnímám ji totiž jako psychicky velmi důležitou: producent by se vždy měl snažit udělat film co nejlépe, zároveň ale ve chvíli, kdy je úspěch definovaný nějakými úzkými kategoriemi, může v případě jejich nenaplnění dojít k oboustrannému zklamání. Pro Radima Procházku není radost z tvorby filmu rámovaná nebo podmíněná úspěchy, celý proces vnímá jako přínosný a doufá, že to je tak i ze strany jeho spolupracovníků. Vztahuje to k dědictví Karla Vachka, který ho naučil přemýšlet o filmech ještě jinak a chápat jejich úspěch, ale i neúspěch, v určitém kontextu doby a poptávky, kterou třeba některá díla neumí naplnit, i když jsou důležitá.

“Dnes máš vlastně dvě možnosti: nabízet festivalového hitmakera nebo prodávat takzvaně divácký film. Ale pro mě je ta kinematografie dobrá, když je hodně pestrá a v tom třeba Prach Vítka Zapletala strašně moc cením, protože tím svým zvláštním jazykem, vedením herectví a tempem vyprávění přinesl do toho prostřední něco strašně důležitého, co tu opravdu nebylo. A já z něj prostě mám pořád, po těch letech radost.”<sup>48</sup>

Co se financí týče, má Produkce Radim Procházka k tvůrcům závazek transparentnosti. “Vztah producenta s režisérem je jako manželství. Když to přestane fungovat, hned padá odevšad’ stín pochybností a nikdo si najednou není jistý, jestli platí, co jsme si slíbili. To je strašně zvláštní typ vztahu.”<sup>49</sup>

Svou funkci chápe Radim Procházka i jako funkci dramaturgickou a je rád, když může s tvůrci diskutovat o podobě filmu a jeho budoucnosti.

### 6.4. InSTITUTE

---

<sup>48</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

<sup>49</sup> Osobní rozhovor s Radimem Procházkou

Tím, že je Radim Procházka producentem dlouho, funguje směrem k institucím až automaticky. Nosí v hlavě přesný harmonogram fondu, kolem kterého se vždy všechno točí, je zvyklý vystupovat jako producent v jednáních s Českou televizí, jejíž současnou polohu a kondici vnímá jako nejlepší možnou za poslední léta. Odvozuje to, jak jinak, od vztahu televize k Vachkovi, jehož poslední film ČT podpořila. Uvědomuje si samozřejmě některé rezervy, které televize i Fond mají, ale jejich směřování kvituje. “Mně to na obou stranách přijde teď pragmatické, ale zároveň profesionální, je to přehlednější, a to je dobře.”

## 6.5. Zhodnocení

Produkce Radim Procházka patří k nejstarším produkcím u nás, je etablovaná a i z toho, jak Procházka sám o filmu a své práci přemýšlí, je to vidět: racionální rozhodování, a přesto odvaha k novým věcem, zvláštní touha být blízko lidí, kteří Procházkovi přijdou inspirativní. Cítit je i velké dědictví a vliv Karla Vachka, se kterým Radim Procházka spolupracuje. “Já chci vstoupit do toho vnějšku, do toho světa a vystoupit a zůstat co nejmín poničený.”

Ke konci se náš rozhovor volně stočil k situaci na FAMU a Radim Procházka mluvil v podobném duchu, jako o pár dní později Robert Sedláček v rozhovoru pro Salon Práva<sup>50</sup>, kde řekl, že “kultura je v tom trápení a ne v těch kecech okolo.” Právě v takových momentech nejvíc vyhrězne Procházkova dokumentární minulost, opřená o schopnost kriticky uvažovat a přemýšlet o vzdělání, kultuře a umění jako o hodnotách, které pro společnost představují osvobozující a kultivující charakter.

“Pro mě je to strašně osobní téma, na té škole učím a hrozně mě to zasáhlo. Oni úplně popírají, že v tom českém filmu se konečně začalo něco dít, my to můžeme kritizovat, ale popřít to nejde, je to tak, jakože teď je teplo a v zimě bude zima. Ale oni jsou schopní to zpochybňovat jenom kvůli touze po vlastní moci, o nic víc už potom nejde.”

# Kapitola 7: D1 Film

---

<sup>50</sup> <https://m.novinky.cz/articleDetails?ald=480157&sld&mld>

Po schodech se ploužím do nejvyššího poschodí domu na Újezdě a ze dveří už na mě haleká Zuza Piussi, že mají výtah. Je deset ráno, o čas na rozhovor jsme s ní a jejím manželem Vítem Janečkem těžce bojovali: oba tráví veškerý svůj volný čas ve střížně. Zuza má skvělý outfit a vlasy jako japonská postavička z animé. Vítek už zase drží očišťnou dietu a nic nejí. Bavorské vdolečky, které jsem přinesla, sním teda sama a meruňky si odnesku zprátky domů. Během rozhovoru se několikrát pohádají. Tohle je dálnice mezi Prahou a Bratislavou.

### 7.1. Mít svá práva pohromadě

“ Těch motivů bylo víc. Bylo jasné, že chceme dělat filmy spolu, já a Zuza, pomáhat si a případně pomáhat i dalším lidem. Další věc byla, že jsme chtěli disponovat svejma filmama a tuhle dispozici umožnit dalším lidem. Takže u lidí, se kterými pracuje, neexistují rozdíly mezi jejich a mými file a snažíme se nastavit ty podmínky i pro práci transparentně. A třetí důvod, můj osobní, byl, že jsem cítil, kolik energie jsem už utopil na FAMU, a že potřebuju troche vzdálit. NEtušil jsem, že to dopadne až tak, ale...”<sup>51</sup>

“Já jsme měla špatné zkušenosti s producenty, a to i když to třeba byli kamarádi. Dostávala jsem směšné honoráře a zjistila jsem, že jen makám a nemám prachy, což by mi ani nevadilo, já všechno utrácím, ale šlo o to, že pak s těmi filmy ani nemůžeš disponovat. A to je nejhorší. Nevyděláš, pořád chrlíš něco nové a ještě to pak ani není tvoje. A ty vztahy jsou takové křehké a pak je člověku trapně se doprošovat.”

Tak začínají o potřebách založit si produkční společnost s názvem D1 film dva svérázové československého dokumentu, manželé Vít Janeček a Zuzana Piussi. Janeček se řadí do generace Jihlava a patří k významným českým tvůrcům, hodně času ale věnoval pedagogické činnosti. Zuzana Piusii trvale (a statečně) sleduje politicko společenské poměry ve svém rodném Slovensku, zabývá se otázkami národní identity, pozoruje groteskní i tragické dění ve své zemi. Společně pro Českou televizi natáčejí magazín Průvan<sup>52</sup>, který se věnuje současné studentské tvorbě. Jsou take autoři snímku Selský rozum o Andreji Babišovi a jeho zemědělském podnikání a před časem dokončili film z prostředí univerzit “Univerzity a svoboda”.

---

<sup>51</sup> Osobní rozhovor s Vítem Janečkem a Zuzanou Piussi

<sup>52</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10624368437-pruvan/>

D1 film si Janeček s Piussi založili v roce 2014<sup>53</sup> a hlavním záměrem, jak plyne z rozhovoru, byla opravdu získat možnost tvořit svobodně vlastní filmy. Oba dva tvůrci se dlouhodobě zajímají o problémy lokálního charakteru a svými díly připívají k debatám uvnitř Česka a Slovenska. Tento rozměr považují za zásadní, Piussi dokonce sama říká, že nemá řádný zájem dělat nějaké artové mezinárodní festivalové filmy, protože chce vstupovat do diskuze u nás a pracovat s filmem jako s rozšířenou verzí svobodného přemýšlení o společnosti. To ji a stejně tak Víta Janečka, staví do absolutně odlišné pozice (blízká je snad jen tvorbě Martina Kohouta) na českém filmovém trhu, protože jejich autorství je vystavěno na pozorování lokálních problémů.

Na jejich tvorbě je také specifické, že se často dostává do konfliktu s nějakým typem moci. Když Piussi natočila film *Nemoc třetí moci*, o katastrofálním stavu slovenského soudnictví, vyvolalo to velkou odezvu, ale také žaloby a vyhrožování autorce. “Ne každý producent tohle zvládá, pak hrozí, že kvůli jeho strachu začne tebe modelovat, a to já nechci, já vím, že to ustojím a jestli on ne, tak spolu nemůžeme pracovat, i když mu to nevyčítám.”

Tento rozměr je důležitý, protože čistě lidsky nechce nikdo přivést svého producenta do problémů, odhaluje ale také to, že tu hlavní odpovědnost ne vždy nese jen režisér, a že je tu vědomí podtíhů i pro producenty. To je samozřejmě psychologicky strašně náročné. Když se Janeček a Piussi rozhodli točit o Andreji Babišovi, doprovázela to celá škála šikanózních postupů. Oba potvrzují, že se jim pracovalo lépe, kdyby si mohli za svým dílem stát a sami nést tu odpovědnost. Tento film ale produkovala Česká televize a mezi vedením a režisérským dueem vznikla celá řada problémů.

“Přiznávám, že my máme taky šílený tempo a neumíme třeba řešit čas. Opravdu ale nechceme dělat záměrně problémy, jen toho je pořád tolik, že někdy se ty termíny nestihnou. Ale víme, že je to problem,”<sup>54</sup> naráží Janeček na situaci, že film o Andreji Babišovi nedodali včas a to prohloubilo jejich problémy s televizí.

Další rozměr jejich práce je komorní způsob natáčení, které zvládne maximálně pár desítek lidí. Podle Piussi se filmy mají dělat lacině, ale tak, aby lidé ve štábu byli dostatečně zaplacení. Zdá

---

<sup>53</sup> <http://d1film.com/index.php?id=o-nas>

<sup>54</sup> Osobní rozhovor s Vítem Janečkem a Zuzanou Piussi

se jí, že alternativa levnějších, ale kvalitních filmů, které nejsou byznys modelem, tu strašně chybí.

## 7.2. Mysli lokálně, jednej globálně

Vít Janeček popisuje, že na výtce Přemyslava Martínka o kumulaci funkcí je určitě něco podstatného. Sám se teď věnuje producenčké práci, objíždí zahraniční festivaly, nasává know how a přemýšlí, jak se dostat více do mezinárodního prostoru. S absolventkou FAMU Harunou Hoocop dostali podporu na film o zchátralých budovách, které zbyly po olympiádě v Pekingu. Tohle je přesně projekt, který dne něj vyžaduje úplně jiný přístup. Svou producentkou roli zatím vnímá jako roli člověka, který řeší primárně granty, rád by to ale celé posunul na další level. “Ale mně se zdá, že kategorie sales bude brzo končit, když sleduju Netflix, HBO go a další platform, tak to už opravdu funguje všechno absolutně jinak. Celý ten komerční trh se strašně dynamicky mění a je třeba investovat do toho, aby se filmy dostávaly ven, ale je to samozřejmě nákladné.”<sup>55</sup>

Oni sami se snaží filmy nabízet co nejvíce i do alternativní distribuce, na svých stánkách je možné si vyjednat promítání filmu kdekoliv, v hospodě, v kavárně, doma.

Když mluví o své tvorbě, kriticky přiznávají, že i pro ně bude asi časem podstatné ukazovat lokální problémy třeba ve více globální perspektivě (takový byl například film *Závod ke dnu*<sup>56</sup>, který natočil Vít Janeček v roce v 2011 a na českých příkladech kontextualizuje podstatu finanční krize a její dopady na sociální situaci česků (Češek). Bojí se totiž, že čistě lokální produkci bude čím dál tím víc těžké obhájit, proto je dobré nahlížet i lokální problémy ještě v jiných perspektivách.

Janečkovi a Piussi přijde podstatné, aby se přehodnotila vůbec funkce uvádění dokumentů v kině, naráží na to, že Česká televize je největším koproducentem dokumentů, ale pohled ze strany Fondu je rozporuplný, protože nechce dublovat rozdávání veřejných peněz. “Na Slovensku nebo v Německu to je absolutně naopak, tak trvají na televizi, aby na to koukalo hodně lidí.”

---

<sup>55</sup> Osobní rozhovor s Vítem Janečkem a Zuzanou Piussi

<sup>56</sup> <https://www.csfed.cz/film/304606-zavod-ke-dnu/prehled/>



### 7.3. Tradice

Vztah mezi dokumentární a tou producentskou prací oba vidí v nějaké péči o vnějšek, který se podobá principům sociální práce. Shodujeme se na tom, že vzdělání i kultura mají “delší dojezd” a je důležité se o nich bavit jako o něčem dlouhodobě hodnotném.

“To si vem třeba Vachkovy filmy, tam je komplikované autorské gesto, složitý styl, ale když se na ně koukáš i po třiceti, padesáti letech, chápeš jejich přínos a neustále v nich nacházíš nějaké aktualizace. Na druhou stranu tady je tuna filmů, které jsou už po roce vyložené mimo a špatné, tohle je pak problem českého filmu.”<sup>57</sup>

V produkci D1 film momentálně vznikly filmy<sup>58</sup>: Spiknutí šedé rasy /rež. Maroš Berák a Zuzana Piussi), Selský rozum (Janeček, Piussi), Ťažká volba (Piussi), Český Alláh a další.

Připravují česko – barskou koprodukcí a Zuzana Piussi plánuje natočit svůj první hraný film. “já v tom ani nevidím rozdíl, jakou formou to odvypráví, přivěším se na ten život a pak to nějak udělám.”

Pro spolupráci s dalšími autory si Janeček – Piussi trvají jen na jediném: na podstatném tématu. Vadí jim postavení a podmínky pro práci dokumentaristů a u lidí, se kterými spolupracují, proto se jim snaží nabízet co nejférovější podmínky a své producentské náklady umenšovat.

“V tom prostředí mi chybí nějaký tvůrčí model, kdy jsou autoři schopní pak žít i z uvádění filmů, z toho, že třeba vytvoří i na úrovni scénáře něco, co se z nějakého důvodu nezrealizuje, ale aspoň za ten scénář dostanou zapláceno a tak dále.”<sup>59</sup>

### 7.4. Zhodnocení

---

<sup>57</sup> Osobní rozhovor s Vítom Janečkem a Zuzanou Piussi

<sup>58</sup> <http://d1film.com/index.php?id=filmy>

<sup>59</sup> Osobní rozhovor s Vítom Janečkem a Zuzanou Piussi

I když je jasné, že primární motivací Janečka s Piussi pro založení produkce bylo hlavně vytvořit si svůj osobní, nijak nerušený prostor pro své filmy a projekty, je vidět, že si přejí jej nabídnout i dalším. Klíčovou otázkou, jak toho dosáhnout, si zvládli položit sami: jak přetvořit podstatná lokální témata v témata globální? Já osobně jsem přesvědčená, že to jde, ale bude to chtít jiný rytmus práce pro ně samotné.

Další důležitá otázka je otázka formálního uchopení. Když Zuza a Vít mluví o tom, že jejich čtáby jsou úsporné, znamená to často model, kdy jeden z nich točí, druhý zvučí a potom střihají. Do jaké míry je to udržitelné, to je otázka, kterou si mnoho lidí položilo především u jejich posledního filmu *Selský rozum*. Jakkoliv, především u filmů Piussi, byla součástí vyprávění vždy i specifická kamera, do které dokázala vtělit hodně své autenticity. Současný *document* se od tohoto stylu odklonil a klade důraz i na formální zpracování. To bude určitě pro D1 film jedna z hlavních výzev.

Hodně silný byl u obou z nich pocit nutnosti nějaké sounáležitosti mezi filmaři. “Když vysosáš z toho rozpočtu moc peněz a vyrobíš pak sračku, tak prsotě všechny poškodíš, ublížíš té kinematografii a svým kolegům.” říká Zuza Piussi.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Osobní rozhovor s Vítem Janečkem a Zuzanou Piussi

# Kapitola 8. Pohled zvenčí číslo 2:

## Helena Bendová

Pedagožka FAMU, filmová vědkyně a bývala šéfredaktorka časopisu Cinepur Helena Bendová je radní ve Fondu kinematografie už podruhé. V Radě fondu zasedla poprvé v letech 2006 – 2009<sup>61</sup> a podruhé teď, při poslední volbě a mandát má od 18. 4. 2018 – 17.4. 2021<sup>62</sup>. Jako členka fondu i jako filmová kritička a pedagožka měla možnost zblízka sledovat, jak se mění systémy produkcí, jak se tvoří produkce nové, a jak se do světa producentů vrhají dokumentaristé.

Podle ní není tak podstatné, jestli mají produkce samotní tvůrci, ale jestli dokáží projekty připravit tak, aby byly kvalitní, podložené, originální a promyslené až do úrovně distribuce. Na můj dotaz, jak hodnotí fungování produkcí vytvořených dokumentaristy, odpovídá: „Společnosti jako Hypermarket nebo producent Radim Procházka dokazují už delší dobu, že takovéto produkce mohou fungovat velmi dobře. To, že vznikají další, znamená otevření dalších možností, aby existovala pestřejší nabídka v českých kinech. Na druhou stranu, jak jsem říkala, nevidím žádné apriorní plus v tom, že by producenty dokumentů *měli být* sami aktivní dokumentaristé - stejně tak dobrými producenty mohou být lidé, kteří nemají za sebou přímou zkušenost z tvorby dokumentu.”<sup>63</sup>

Narozdíl od Martínka, který se v našem emailovém rozhovoru vymezoval kriticky vůči dokumentaristům a zakládání produkcí tvůrci označil za problematické, a to obecně a nejen ve vztahu k dokumentu, klade si Bendová ještě další otázky: a tudíž, co je motivací pro dokumentaristy, aby si ony produkce zakládali a jestli to nějak souvisí s prací producentů.

“Omezují dokumentaristy v jejich tvorbě tak, že si tito *musí* zakládat "vlastní" společnosti?”, ptá se Bendová<sup>64</sup>. Tato otázka je v kontextu toho, jak se vyjadřují někteří filmaři a filmařky,

---

<sup>61</sup> [https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/CV/Bendova-Helena\\_web.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/CV/Bendova-Helena_web.pdf)

<sup>62</sup> <https://fondkinematografie.cz/o-fondu/rada-statniho-fondu-kinematografie/clenove-rady-statniho-fondu-kinematografie.html>

<sup>63</sup> emailová korespondence s Helenou Bendovou

<sup>64</sup> emailová korespondence s Helenou Bendovou

důležitá (viz kapitola o D1film nebo GPO Platform). Tato úvaha se nedá jakkoliv zgeneralizovat, ale Bendová ve svých myšlenkách uvažuje troche podobně, jako já výše, když tvrdí, že: “Předpokládám, lehce spekulativně, že firmy vytvořené dokumentaristy mohou být vůči tvůrcům v něčem více "chápující", protože dokumentaristé-producenti zblízka znají specifika tvorby dokumentů, mohou možná umožňovat v některých aspektech víc nezávislou tvorbu (ale opět - nemusí to být pravidlem). Vznik takovýchto společností vidím jako příznak vyšší angažovanosti, kolegiality a schopnosti sebe-organizace, které mi připadají vlastní české dokumentární scéně narozdíl od komunity lidí spjatých s hranou kinematografií.”<sup>65</sup>

Bendová ve svých úvahách tvrdí, že dokumentaristé mají funkčněji vybudované sítě. Odkazuje se třeba na jihlavský festival nebo na Doc. Alliance a další místa. To je určitě dobrá poznámka a v mém úvodu chybí – přitom sama díky těmto platformám mám možnost fungovat, vzdělávat se, tvůrčím způsobem se obohacovat. Možná je jen beru až příliš automaticky a je to z mé strany velká chyba, protože zdaleka automatické nejsou. Otázka, na kolik na těchto platformách jsme schopni komunikovat i ty specifické požadavky, o kterých píše v prvních kapitolách, ale přetrvává – Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava se neskutečným způsobem zprofesionalizoval, což je určitě skvělá zpráva a celému týmu za to, jak dnes festival funguje, co vše poskytuje, jaké zázemí vytváří, patří respekt. Možná, že mu my tvůrci kolikrát nestačíme. Ale to už je naše chyba.

Tento rozdíl zachycuje Bendová i ve zhodnocení české dokumentární tvorby, u které vyzdvihuje její formální i obsahovou různost a potřebu dokumentaristů představovat silná témata. Je tedy výrazně méně kritická než Přemysl Martínek. Zároveň ale zmiňuje, krom úvahy nad tím, jestli produkce NE – dokumentaristů fungují směrem k dokumentaristům svobodně a s respektem, další možná negativa.

„Ona výhoda - blízkost a kolegialita mezi producentem a tvůrcem - může být asi někdy i trochu nevýhodou, pokud producent ztrácí odstup a není schopen prosadit producerské hledisko (ať už ve smyslu ekonomickém, marketingovém, organizačním atd.), protože má až příliš úzké a přátelské vazby s těmi, komu film produkuje. Ale opět: je to hypotéza, netuším, zda se to reálně děje. Zatřetí pak z hlediska Fondu občas u některých těchto společností narážíme na nezkušenost např. s přípravou rozpočtu, některé žádosti od takovýchto společností nám chodí

---

<sup>65</sup> emailová korespondence s Helenou Bendovou

poměrně špatně vyplněné atd. - jinak řečeno někdy opravdu chybí určitá profesionalita týkající se právě producentské stránky. Podle mých ne tak dlouhých zkušeností to nicméně nebývá v takové míře, aby daná společnost byla pro Fond kvůli tomu zcela nepřijatelná.”

Martin Kohout, Radim Procházka i Piussi s Janečkem shodně říkají, že svou producentskou kariéru se učí za pochodu. U jiných produkcí, jako je třeba PINK, je situace trochu odlišná – pracují v nich i studovaní a etablovaní producenti a produkční, takže například Radovan Sibrt, spoluzakladatel firmy, je spíš nositelem producentské vize a vyjadřovačem s koproducenty, distributory a běžnější věci řeší celý tým lidí. To samozřejmě D1 film nebo GPO Platorm nemají (zatím) a může se to na jejich práci projevat. Oproti tomu Produkce Radim Procházka je pevně zakořeněná a plně profesionální produkce.

# Kapitola 9: Hypermarket Film

Vít Klusák ani Filip Remunda neměli pro svou vytíženost čas na osobní rozhovor, proto jsem jim poslala otázky mailem a interview jsme vedli tímto způsobem. To samozřejmě hodnotu rozhovoru mírně devaluje, na druhou stranu byli v minulosti koproducenty mého filmu a zažila jsem s nimi i řadu kritických momentů. Přímá zkušenost s jejich produkcí, byť troche specifickou formou, neboť producentem Hranic práce byla Česká televize, mi dovolila nahlédnout do procesu práce Hypermarketu troche víc, než je tomu u jiných produkcí.

## 9.1. Ideou proti komerci

Filip Remunda a Vít Klusák, jména, která v rybníku českého dokumentu znamenají jasnou autorskou značku, pevný styl vyprávění a tvorby obecně. Filmaři, ale i producenti, kteří svou nezávislou produkci vytvořili, aby sami sebe ochránili při natáčení produkčně náročného a “kontroverzního” filmu Český sen ji založili v roce 2003. Jako výkonná produkční působí ve firmě Tereza Horská.<sup>66</sup>

Hypermarket je jedna z nejetablovanějších produkcí u nás, za patnáct let působení si vvydobila své místo. Přestože se soustřeďuje především na autorské dokumenty, vydávají se Remunda s Klusákem čas od času i do komerčních vod. Režirovali úspěšnou docu – reality Ano, šéfe pro soukromý televizní kanál Prima a také spolupracují se Sabinou Slonkovou a Jiřím Kubíkem na jejím investigativním pořadu Zvláštní vyšetřování<sup>67</sup> pro portál Seznam.

V neposlední řadě jsou koproducenty filmového cyklu Český žurnál, který už šestým rokem přináší na obrazovky České televize sérii autorských dokumentů, vždy věnovaných určitým společensko – politickým tématům. Sama jsem pro tento cyklus natočila film Hranice práce, o kterém se zmiňuji hned v úvodu. Klusák a Remunda tento cyklus zeširoka otevřeli různým tvůrcům a tvůrkyním, za pět let existence (šestá série se vyrábí) natáčeli jak s v té době méně známými filmaři (Tomáš Kratochvíl, Adéla Komrzý, nebo já) a take filmaři více nebo méně

---

<sup>66</sup> <http://www.hypermarketfilm.cz/ONas>

<sup>67</sup> <https://www.seznamzpravy.cz/sekce/zvlastni-vysetrovani>

známí a úspěšní jako Ivo Bystřičan, Lukáš Kokeš, Linda Jablonská, Erika Hniková, Martin Dušek, Andrea Culková a mnozí další.

Důležitý rozměr této produkce je její mezinárodní přesah. Hypermarket dlouhodobě spolupracuje třeba s významným ukrajinským režisérem Vitalijem Manským, koprodukovali jeho film *Roura*<sup>68</sup>, *V paprscích Slunce*<sup>69</sup> i nejnovější *Svědky Putinovy*, kteří měli premiéru letos v na Filmovém festival v Karlových Varech a získaly zde i cenu za nejlepší dokumentární film<sup>70</sup>. Fakt, že jsou české produkce schopné se podílet na tvorbě důležitých kinematografických děl (další takový příklad je produkce *PINK*) zásadně přispívá k rozvoji celé české filmové scény.

Hypermarket film také spolupracoval na filmu Petra Marka Nic jako dřív.

## 9.2. Reklama? Nikdy

Hypermarket film se velmi dlouhodobě a velmi silně vymezuje proti tvorbě reklamy. Je to jejich ideový statement. Když se v českém dokumentárním prostoru rozeběhla debata o televizním cyklu *Kmeny*, měli být Remunda a Klusák jedněmi z autorů. Nakonec oba odstoupili.

V rozhovoru pro doc. *Revue*<sup>71</sup>, který na toto téma vedl Tomáš Stejskal, Klusák říká: Chci, aby dokumenty vznikaly výhradně z autentické potřeby téma filmově analyzovat, rozkrýt, pochopit, konzervovat pro budoucí generace. A stejně tak chci, aby reklama byla hloupá, nepokrytě účelová, tudíž rozpoznatelná a zřetelně zapouzdřená v reklamním šupletí. Chci se orientovat, vědět, kdo se mnou co hraje. Kdo mi co sděluje a co tím sleduje. Proto jsem spolupráci na televizních *Kmenech* odmítl.”

Tento moment byl pro hodně z nás důležitý, uvědomila jsem si na něm, jak je podstatné, aby generačně významní a široce etablovaní lidé dokázali zaujmout postoj v problematických

---

<sup>68</sup> <http://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/10>

<sup>69</sup> <http://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/15>

<sup>70</sup> <http://www.kviff.com/cs/novinky/2730-rumunsti-barbari-vyhrali-53-rocnik-mff-karlovy-vary>

<sup>71</sup> <http://www.dokrevue.cz/clanky/ne-obycejna-energie-kmenu>

kauzách a nestyděli se za něj, uvažovali i o morálce a etice vlastní práce a dokázali si svá stanoviska obhájit – a platí to i na druhou stranu (více v kapitole o PINK) V tomhle ohledu je Hypermarket, spolu s GPO, jediným médiem jasně a proklamativně odmítá reklamu.

Komerční zakázky ale neodmítají. Se vstupem Hypermarket film do pořadu Ano, šéfe se od základů změnila formální o obsahová stránka pořadu. Z nekvalitně natáčené show, která se pořád ještě z větší míry točila kolem vaření a pitoreskních “čecháčků”, dokázali Remunda s Klusákem a ještě s režisérem Martinem Duškem vystavět něco na úrovni kvalitní docu reality, která se na pozadí každého dílu snaží poukázat na širší souvislosti a nešvary, které jsou v prostředí tohoto byznysu běžné: nevyplácení mezd, přesčasy, bossing, nekvalitní učňovské vzdělávání, a to i když Polhreich je stále lidmi oblíbený Polhreich. Kladně na změnu natáčení reagovala i kritika: “Tvůrčí tým Ano, šéfe si brzy uvědomil Polhreichův potenciál a místo natáčení kuchařských výstupů podbarvených řvavou hudbou začal koncipovat jednotlivé díly jako poměrně komplexní dokumentární filmy o jednotlivých podnicích, nejen o jejich kuchyni.” Píše třeba Táňa Zabloudilová z Radia Wave.

Hypermarket film dokázal, že populární pořady se pořád dají dělat chytře a zajímavě, bez vytváření předsudků. Řada dílu samozřejmě balancuje na hranici výsměchu a grotesky. Z hlediska dokumentární tvorby je ale důležité neopovrhovat takovými žánry a naopak se z nich snažit “vydojit” to společensky podstatné. Filip Remunda ale vysvětluje, že je podobné zakázky udržují nad vodou. “Ekonomicky nám takový job pomáhá udržet ve firmě nejbližší spolupracovníky, které bychom z autorských dokumentů nedokázali udržet okolo nás. Z takové symbiozy se rodí celovečerní dokumenty na nichž mnohdy pracujeme i několik let.”<sup>72</sup>

### **9.3. Hlavní je svoboda**

Filip Remunda mluví o práci producenta především z hlediska aboslutní svobody. Většinu větších filmů dělají s Klusákem spolu, mají autorský tým, filmy si natáčejí, dramaturgují, diskutují o nich. Je to zase jinak specifický způsob tvorby, který se hodně opírá o ně samotné. Je vlastně až paradoxní, nakolik se struktura a motivace pro založení vlastní produkce odvíjí od samotného návyku filmařů nějak pracovat – to je nejspecifičtější rys těchto produkcí, až na Radima Procházku, který je většinou producent, a ne tvůrce.

---

<sup>72</sup> emailový rozhovor s Filipem Remundou



“Já mám rád tu svobodu, že vím, že si můžeme sednout, pobavit se, zodpovídáme se sobě za ten process, i za ten výsledek, nikomu vlastně nic nedlužíš.”<sup>73</sup> vysvětluje Filip Remunda.

“Když jsme v roce 2002 začali naplno plánovat natáčení Českého snu, ukázalo se, že po všech konzultacích s právníky, vojáky, novináři a dalšími odborníky, bude nezbytné založit vlastní produci. Riziko bylo příliš vysoké. Uvědomili jsme si, že za filmem musíme stát nejen jako režiséři, ale i producenti s plnou odpovědností. Jak takovou firmu ale pojmenovat?. Jedním z hitů byl Wet Silver. Název měl odkazovat k fotografickému procesu, který nám byl oběma blízký. Vítův brácha Pavel navrhoval pojmenovat nás Filmaři s.r.o. V našich srdcích nakonec vyhrál Hypermarket Film. Mysleli jsme si totiž, že produkci zakládáme za účelem natočení jediného filmu. Po Českém snu nám firma zůstala a místo její likvidace jsme se po několika letech rozhodli, že jí začneme používat k natáčení dalších našich filmů.”<sup>74</sup>

Stejně jako u předchozích produkcí, se do práce Hypermarket film odráží samotná dokumentární metoda Klusáka s Remundou, třeba v tom, že jsou zvyklí na improvizaci, situačnost a větší dialog.

#### **9.4. Titulky to nekončí**

“Nároky máme především na originalitu projevu, schopnost vyprávět filmovým jazykem a přinášet důležitá témata. Úspěch jsme kdysi pateticky definovali tak, že film nekončí se závěrečnými titulky ale pokračuje v debatách o filmu dlouho po projekci.”<sup>75</sup> Zhruba takto definoval Filip Remunda, jak se jejich produkce staví k novým autorům.

Hypermarket film je spjatý s Generací Jihlava, skupinou dokumentaristů, která se utvořila na přelomu milénia a definovala nové směry v současném českém dokumentu na straně jedné a také společně s Markem Hovorkou kultivovala české prostředí skrz platform jihlavského mediálního festivalu.

Je to poslední hmatatelná generace, která u nás v dokumentu byla, u které se dá až dodnes vystopovat sounáležitost, spolupráce a definuje je v lecčem velmi podobný vztah k

---

<sup>73</sup> emailový rozhovor s Filipem Remundou

<sup>74</sup> emailový rozhovor s Filipem Remundou

<sup>75</sup> emailový rozhovor s Filipem Remundou

dokumentu jako médiu. Jsou to sice autoři formálně různorodí, ale běžně si výjmeně dramaturgují filmy nebo se tvůrčně a producentsky podporují.

Remunda se na dokumentární scéně pohybuje už dlouho a vnímá proměnu celého média i jeho dostupnost. Podle něj dnes může točit každý a dokument se sune k více infotainmentovému charakteru a má tendency utíkat jen k aktuálním věcem. Koneckonců na tomto principu trochu funguje i Český žurnál, který má být každý rok přehlídkou toho podstatného, co hýbalo Českou republikou. Remunda říká, že osobně mu nejvíc radost dělají ty filmy, které nekončí jen titulky, ale rozvíjejí nějakou další debatu. Většinou filmů z cyklu Český žurnál se to poražilo a staly se nějakou prodlouženou rukou či přemostěním k nastartování důležitých debat o kruciólních tématech. Například film Eriky Hnikové Pět zrození posunul diskuze o českém porodnictví (i když zasvědčení a zasvědčené už dávno své platformy měly), a to především proto, že sama autorka na začátku natáčení částečně stála proti domácím porodům a nevěřila alternativám, po natáčení, které observačně nahlíží na pět zrození ve Vinohradské nemocnici, přičemž žádné z nich neproběhlo normálně, se její názor proměnil.

Velký úspěch – ne filmový, ale občanský – zaznamenal zase film Lindy Kallistové Jablonské. Samotný snímek V nejlepší zájmu dítěte<sup>76</sup> relativně zapadl, ale navázala na něj kampaň bojující za konec kojeneckých ústavů u nás, která dokázala vytvořit i politickou opozici a lobbystickou skupinu, jednající s vládou o tomto problému a funguje dodnes pod názvem Dobrý start.<sup>77</sup>

Podobně zafungovala i režisérka Andrea Culková, když po natočení filmu o exekucích trvale do médií kritizovala tento toxický byznys nebo koneckonců i já, když jsme se Sašou Uhlovou téměř rok strávily na debatách a cestách (i vzahraní – například dvakrát v Evropském Parlamentu s europoslanci a poslankyněmi) věnovaných pracovním a mzdovým podmínkám v České republice.

Ukázalo se, že dokumentaristé často nedokážou sami skončit jen natočením filmu a zkušenost, kterou udělají natáčením, je samotné promění. Pokud bychom měli hodnotit největší přínos

---

<sup>76</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/215562262600004-v-nejlepsim-zajmu-ditete/>

<sup>77</sup> <https://www.dobrystart.cz/>

Českého žurnálu, bude to patrně tento jeho přesah do veřejného prostoru, potřeba dokončit projekt, neskončit onlinem, odvysíláním, premiérou, ale je nutné své autorské gesto dořít a reálně uchopit.

Přestože řada tvůrců by asi nesnesla označení “aktivistický” (a já sama s ním mám velký problém), tak částečně tuto definici ne samotnými filmy, ale následným rozvíjením jejich témat, potvrzují. A Hypermarket film na tom, že takovým tvůrcům poskytuje prostor, nese velkou zásluhu.

### **9.5. Dobrý film je o rozpočtu**

Když jsem se scházela s Filipem Remundou nad scénářem k Hanicím práce, jedna z prvních věcí, kterou mi sdělil byla, že za film dostanu 110 000. Řekl to omluvně a otevřeně se mě zeptal, jestli to za takový honorář zvládnou. Propočítala jsem si, že to je zhruba 13 000 na měsíc. Den práce, dkyž budu počítat pouze ten se štábem, ve sřizně nebo na zvukárně pak “hodil” 1800 korun (přibližně). PSaní námětů, scénáře, schůzky nad filmem se štábem, hledání prací pro Sašu Uhlovou a další věci nepočítám. Bylo mi jasné, že je honorář pro aboslvenstký film je bonus, na druhé straně jsem stejně nemohla opustit svou práci, pouze ji umenšit na půl úvazek.

Tohle je prostě velký problém: pokud je plat režiséra poměrově menší, než plat zbytku štábu, je na místě se ptát, co s tím. My jsme ti, kteří v hlavě nesou myšlenku na film před eho vznikem, během i po něm, neproplácení diskuzí je standard, producent inkasuje festivalová fee a vy zůstáváte v zahraničí odkázaní na své prostředky. Jsem hluboce přesvědčená, že tato praxe nemůže dál fungovat, protože devaluje práci režisérů i jejich vlastní přemýšlení nad prací. Podobně to vnímá i Remunda, který se filmy neuživí, i proto má produkci, i proto s Klusákem dělají pořady jako Ano šefe anebo Zvláštní vyšetřování. Je to zdroj obživy.

“V zahraničních televizích už dávno pochopili, že na dobrý film je třeba mít rozpočet. Vědí, že film se nestříhá v řádu dnů, jako u nás, ale v řádu měsíců. Stejně je to i s natáčením. Délce výrobního procesu odpovídá i honorář. Souvisí to tak trochu s tou školní jídelnou. Jsme zvyklí mít radost z mála. Jsme zvyklí nemít nároky. Některé profese se nedělají pro peníze, a tak

dokumentaristi jsou často vnímáni jako entuziasté, kteří pracují pro potěšení duše a peníze mají až na druhém místě. Situace se snad ale dává do pohybu. <sup>78</sup>

U Remundy je podstatné, že si problém nedostatečných ohodnocení režisérů uvědomuje. Je ale také na něm, aby jako producent zvládl vyjednávat s televizí o podmínkách nejen své práce. Znovu se potvrzuje, že možná cesta je spíš skrz odbory, protože se tím změní dynamika vztahu producent – zadavatel (například ČT), který leckdy stojí na osobních vztazích, ekonomickém tlaku a pomůže tu debatu posunout více k neemotivní a k praktické debatě.

## 9.6. Zhodnocení

Remunda s Klusákem zvládají svou pozici etablovaných tvůrců využívat hned několika směry: dovnitř české scény, směrem do zahraničí a ještě směrem k dalším platformám. Především Remunda figuruje ve většině z nich, je spoluzakladatel IDF, webu dok.web, lektorem na Ex Orienta a stále se aktivně zapojuje do dění na dokumentární scéně u nás.

Jejich produkce je silná právě výše zmíněným gestem vykročení z hranic kinosálů a přesouváním, přeléváním témat do veřejného prostoru. V tom fungují pro hodně tvůrců jako iniciační moment, ze kterého se následně vyvine mnohem větší a širší projekt. Zvláště v případě Českého žurnálu.

Ačkoliv jsou tvůrci spjatými s jednou generací, dávají prostor i generacím jiným a snaží se zapojovat i nové tvůrce a tvůrkyně. Zároveň je jejich ukotvení v “generaci Jihlava” patrné. Je sympatické, že se odmítají spokojit se současným stavem. Možná v tom dnes vidím největší posun od dob, kdy jsme se reálně snažili založit nějakou vlastní platformu, a jejíž založení částečně ztroskotalo na tom, jak se k ní stavěla tehdy silná generace už známých tvůrců. I moje spolupráce s Hypermarket film mi ukázala dvě věci: že Remunda a Klusák podporují své tvůrce a nechávají jim aboslutní volnost, zároveň dobře dramaturgicky přispívají, pokud mají čas (a to není tak samozřejmé a je v tom stále největší nedostatek). Ale, že jsou ekoomicky provázaní s televizí a tím pádem je nezávislost v případě Českého žurnálu leckdy mimo jejich působnost. Jinak to nutně musí fungovat i filmů podpořených Fondem kinematografie nebo i filmy pouze koprodukovanými.

---

<sup>78</sup> emailová korespondence s Filipem Remundou

“Všude bude zapotřebí osvícených myšlenek. Dokumentovat nestačí. Všechnu sílu imaginaci. Pokračujme v boji. Budoucnost je nejistá.” Uzavírá Remunda své přemýšlení o tom, jaká bude budoucnost českého dokumentu.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> emailová korespondence s Filipem Remundou

# Kapitola 10. Produkce PINK

Pink tvoří Radovan Sibrť, jeho přítelkyně Alžbeta Karásková a Karel Poupě. Jsou jedinou produkcí, se kterou jsem mluvila, která je jasně orientovaná i na komerci a reklamu, dokonce tento typ produkce tvoří velkou část jejich výsledků. Ačkoliv s Radovanem momentálně spolupracuju na jednom připravovaném filmu, nezvládli jsme se sejít. Radovan, který momentálně vyrábí – po delším čase – vlastní celovečerní film,<sup>80</sup> který si produkuje a ještě pracuje a mnohých dalších projektech. A nejde jen o reklamy nebo filmy, minoritní koprodukce, jde také o instalace na výstavy, spolupráci s fotografy nebo umělecké projekty audiovizuálních tvůrců určené do galerií.

Spoluzakladatel Radovan Sibrť patřil ke generaci tvůrců, kteří na FAMU začali studovat v tzv. “bregantovské éře”, nastoupil v roce 2004. Předtím studoval romistiku na Filosofické fakultě Karlovy univerzity.

Psalí jsme si otázky po mailu.

## 10.1. Začalo to na FAMU

Během studia natočil Radovan řadu stylizovaných dokumentů. Pamatuju si třeba na Manželství Robert a Gábiny nebo Domáci násilí ve filmovém ateliéru, ve kterých se pouštěl do výtvarně exponovaných snímků na pomezí různých médií. Podobně postupovat i později, třeba v neodvysílané části cyklu Gottland nebo ve svém díle do českotelevizní série Česká fotka, který pro svou “pornografickou” podobu vyvolal velké pobouření a Česká televize chvíli uvažovala, že jej stáhne.

Radovan mi v odpovědi na otázku, proč si vůbec produkci založil, řekl překvapivou věc: že neměl dostatek sebevědomí, aby se u nějaké velké hlásil jako autor.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> <https://dokweb.net/database/filmy/synopsis/d3e3b500-821c-49d8-93c3-ce3f1237aa1b/the-tap-tap-postizeni-muzikou>

<sup>81</sup> emailový rozhovor s Radovanem Sibrťem

Tento psychologický motiv je pro hodně z nás podstatný: trvá to, než se člověk trochu otrká a stejně si v sobě nějakou dobu nese pocit, že “není dost dobrý” a často se nechá umluvit ke kompromisům, aby nedělal problémy. Je paradoxní, že když jsem s Radovanem poprvé komunikovala vlastní námět, tak jsem byla v těžkém diskomfortu – nervózní a nesvá, že se někam vnučuju.

Mimo tento pocit Radovan popisuje, že hledal producenta, který mu bude oponentem, a, e i oporou a vytvří si opravdu blízký profesionální vztah. To se snaží podle svých slov nabízet i tvůrcům – důraznou oponenturu a přitom podporu a pevné zázemí.

## 10.2. Klienti a tvůrci

Jeden z prvních filmů, který Pink Productions produkovala, byl film Dál nic od režiséra Iva Bystřičana. Ten byl Sibrtoým spolužákem. Posléze se PINK přesunulo k práci s Markem Thorem, výtvarníkem a umělcem a točilo s ním pár krátkých filmů. Vedle toho začali dělat reklamy, řadu z nich režíroval i samotný Radovan Sibrť<sup>82</sup>. Rychle se profesionalizovali a navázali řadu zahraničních spoluprací. Mimo to je Sibrť kreativním producentem Nova.cz a režisérem televizní série o porodech v plzeňské nemocnici vytvářených formátem “feel good TV” s názvem Malé Lásky, která vzniká pro Nova.cz a podílel se na reality show Robinsonův ostrov nebo Šéf v utajení.

“Snažím se jasně odlišovat žánry a druhy produkce. Ale ve všech případech je pro mě zásadní, aby šlo o co nejlepší výsledek. Ve všech případech musím vidět, že autor ví, co dělá a ví také, proč tomu tak je. Nechci produkovat polovičaté věci. A je jedno, o jakou část “trhu” se jedná.”<sup>83</sup> Reaguje na moje otázky týkající se toho, jestli se necítí svou “komerční” tvorbou ohrožení při své tvorbě “nekomerční”. Sibrť je tak bezesporu jeden z nejúspěšnějších producentů u nás obecně, na to, že PINK funguje teprve pár let, je jeho úspěch obří. Přesto vnímá rozdíly mezi tím, když pracuje pro soukromého zadavatele a tím, když hájí zájmy svého tvůrce: “Co se snažím ale dost přísně rozlišovat je to, že v případě komerční práce, zakázky, či práce pro komerční televize, kdy je práce velmi dobře zaplacená, je na prvním

---

<sup>82</sup> <http://www.bypink.cz/en/directors/radovan-sibrť>

<sup>83</sup> emailový rozhovor s Radovanem Sibrťem

míste slovo klienta a já se mu snažím vyhovět. I na úkor “tvůrců”. U autorských filmů se naopak snažím, abych bránil jejich nezávislost, jejich vizi.”<sup>84</sup>

Jeho slova potvrzuje i Jan Gebrt, režisér *Až přijde válka* a zmiňuje, že Sibrť dokázal dobře vyjednávat s HBO o finální podobě filmu a stál za ním v momenty, které byly pro dokončení filmu zásadní. Do jaké míry se na sebevědomém chování podepsala i zkušenost s reklamou. Tut spekulaci vyslovil v rozhovoru Radim Procházka (viz kapitola o jeho *Produkcí*). Svě autory si nijak nevybírám, stačí mu silné téma a dává na intuici, co by mohlo dobře fungovat, přinést něco zajímavého, uspět.

### **10.3. Raketový úspěch**

Kromě toho, že se Sibrť dostal na pozici kreativního producenta *Novy*, a významně tím tedy formuje to, co se bude realizovat na největší komerční televizi u nás, zapsal se i ve světě artového filmu.

Vezměme si třeba letošní *Berlinale*: Sibrťem produkováný film *Až přijde válka*, který koprodukovala HBO, byl v soutěži dokumentů. Film *touch me not*, jehož byli minoritní producenty, zvítězil. Tak radikální úspěch jedné produkce není v českém prostředí běžný. Oba filmy teď obírají světové festivaly a sbírají další a další ceny.

Sibrť sám popisuje, že má na své tvůrce vysoké nároky a je navíc dost kritický k celé české kinematografii. Vadí mu, že se v českém prostředí ustálil model kamarádských spoluprací, jenže je otázka, jestli by to vůbec někdy šlo jinak v tak malém prostředí, jako Česká republika je. Až moc blízký vztah mezi producentem a filmařem může být v některých ohledech přínosem, někdy je ale mnohem vhodnější pevné oddělení rolí. Je zajímavé, jak Sibrť přiznává i roli dramaturga: to je v poslední době běžnější a běžnější, úspěšné produkce (třeba *tkaový Master film*) si nárokují právo mluvit tvůrcům do filmu kriticky a ovlivňovat podobu díla.

“Nezajímají mě lidé, co si myslí, že vše vědí nejlépe. A že jsem tam od toho, abych jim sehnal peníze. Hledám partnery, kteří se chtějí o filmu bavit a snesou, že jsem dost kritický. Osobně

---

<sup>84</sup> emailový rozhovor s Radovanem Sibrťem



si myslím, že takových 90% české filmové produkce, která vznikla od roku 1989, by ani nikdy vzniknout nemusela. Respektive by se nikomu nic nestalo, kdyby nevznikla.” Říká kriticky Sibrt.<sup>85</sup>

I z běžné komunikace je jasně vidět, že Sibrt je zvyklý se pohybovat v prostředí dost odlišném, než je pro většinu nás běžné. Pravidelně jezdí na velká setkání producentů do zahraničí, účastní se světových festivalů, i díky komerční práci a své pozici na nově je běžně v prostředí vysokého managementu. Je úplně jasné, že ne každému může jeho styl komunikace a přístupu vyhovovat a přiznává to i on, protože některé spolupráce prostě nevyšly, i když o tvůrce hodně stál.

#### **10.4. Ideální podmínky nejde nabídnout**

V Pink productions nepracuje jen Sibrt, Karásková a Karel Poupě, ale i řada dalších produkčních. Okruh stálých spolupracovníků je potom dost široký. Právě ve vztahu k tomu, jak aktivní Sibrt je, se otázka jeho vztahu k tvůrcům ze sociálně ekonomického hlediska nabízí. Podle Radovana Sibrta je ale jakákoliv profesionálně odváděná práce vždycky likvidační. “Peníze, které dostáváme na autorské snímky, jsou nedostatečné. Ale vzhledem k tomu, že si z filmových projektů neberu zatím sám nic a vše dofinancovávám z komerčních zakázek, tak mám čisté svědomí. Dělán, co můžu. Často se snažím lidem, se kterými pracuji na autorských věcech, dát práci na komerčních, tak, aby se nemuseli strachovat, z čeho budou žít. Ale u těchto nekomerčních věcí jsem omezen rozpočty, které nejsou dostatečné. Stále se řada lidí domnívá, že to je takové drahé hobby. “

V tomto ohledu se Sibrt vyjadřuje podobně, jako Remunda, který na komerčních zakázkách Hypermarket filmu (byť jsou jiného rázu, než ty, které dělá Pink Productions) dává šanci si přivydělat spolupracovníkům jejich produkce.

Znovu se mi potvrzuje, že samotná produkce nemusí nijak zapříčinit proměnu toho prostředí. Radovan Sibrt je dokonce velmi skeptický, co se týče budoucnosti, protože je přesvědčený o tom, že se nůžky budou dále rozevírat a tvořit autorské filmy bude jen malá skupina lidí, ostatní komerci nebo televizní věci a baňast stvořený pro internet. A nebude to nikdy

---

<sup>85</sup> emailová korespondence s Radovanem Sibrtem

dostatečně placené. Pokud se ve své predikci nemýlí, je to chmurný výhled a je to další důvod pro otevření nových forem debat a institucí, o kterých mluvím na začátku této práce. Zároveň Sibrt přiznává, že z dokumentárních filmů se stala běžná součást profesionalizovaného trhu: “Na úrovni štábů je cítit, že dokument se začíná brát jako zakázka, stejně jako jiné druhy natáčení, a speciálně kameramani a zvukaři jsou ve výši svých honorářů dost nekompromisní.”<sup>86</sup>

Radovan Sibrt proti tomu staví ještě jednu cestu: menší počet produkcí a více “stájí”, tak, aby produkce fungovaly opravdu jako větší firmy, zaměstnávaly víc lidí z různých oborů a prorostly jak v rytmus Fondu kinematografie, tak měly i jiné divize – komerční autorské a další.

### **10.5. Distribuce**

Radovan Sibrt vsází na to, že dokument jako film do kina je už dávno přežitý. Toto je ze strany produkcí velmi častý názor bude otázka i na Fond kinematografie a v našem rozhovoru to zmiňoval i Přemysl Martínek: kino produkce obecně už není vůbec tak silná, vévodí internet, z hlediska distribuce její alternativní podoby, doplněné o diskuze, specifické akce, netradiční místa promítání.

Je otázka, kolik současných produkcí se udrží – jak jsem už psala na začátku, je jich v České republice více než sto. Podle Sibrt se začne vše drolit a bude tlak na méně filmů kvalitnějšího ražení a na druhé straně i větší tlak na diváckost dokumentů. V tom se Sibrt shoduje s Remundou, který mluví o budoucnosti dokumentárního filmu jako o něčem, co bude z většinového hlediska mnohem méně nadčasové a mnohem více tendenční a nebude možné “to” klasicky distribuovat.

### **10.6. Zhodnocení**

Ačkoliv si Radovan Sibrt založil vlastní produkci z nedostatku sebevědomí, vyrostla Pink productions v jednu z nejsebevědomějších firem u nás, a to ve všech odvětvích jejich práce.

---

<sup>86</sup> emailová korespondence s Radovanem Sibrtem

Je kupodivu, jak to všechno Radovan a spol. Stíhají: práce mají nadbytek, PINK je kolos, který se valí skrz reklamu, reality shows, minority, autorské filmy, Sibrt teď pracuje na svém celovečerním filmu o Tap Tap, věnují se i animaci a reklamě. Bude pдостatné sledovat, jak si udrží své tempo, jestli se produkce rozroste, jestli se nakonec nějak rozdělí a stane se větším hegemonem na českém producentském poli.

Zatím má k tomu dost našlápnuto a úspěchy u Fondu kinematografie naznačují, že se jim povede dál. S tím, jak je firma řízena především ústřední trojicí Sibrt, Karásková a Poupě a Sibrt je ten, který má hlavní slovo, bude nutné přemýšlet i nad tím, aby jim projekty nezačaly přetékat přes hlavu. To totiž často vede u autorů k velké rezignaci, protože pokud chce být producent i partnerem v dialogu, musí mít na ten dialog i čas. A to je často u produkcí, které vedou i silné autorské osobnosti, jež zároveň ještě samy točí, velký problém.

“Dnes má skoro každý svou vlastní produkci. Tím se oslabuje možnost, aby se etablovali silnější produkce, které by měly více producentů, víc režisérů, a tím by byl jejich chod ekonomicky udržitelný a nešla by velká část rozpočtů na samotný chod kanceláře. To není úplně ideální model. Ale v něčem mu rozumím. Každý má pocit, že to umí lépe. I já ten pocit měl.” říká Sibrt<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> emailová korespondence s Radovanem Sibrtem

# Kapitola 11: Závěr

Jedna z otázek, kterou jsem si na začátku pokládala, bylo, jestli by vůbec mělo smysl zakládat novou produkci – a to na jiné, družstevní bázi. Dospěla jsem k tomu, že taková produkce tu už defacto existuje: GPO a ideou se jí velmi blíží i D1 film. Tudíž nemá smysl si zakládat družstvo. Prozatím.

Rozhovory s dokumentaristy – producenty i zástupci Fondu kinematografie mě naopak přesvědčily o tom, že je možné najít prostor pro vznik jiné instituce, více vzdělávacího a odborového rázu, kde bude možné diskutovat postavení dokumentaristů jak ve vztahu ke stávajícím produkcím, tak ve vztahu k institucím typu České televize. Všichni zpovídání producenti sami připouštějí, že stávající sociální a ekonomické podmínky pro tvůrce jsou špatné, snaží se je různými cestami nahrazovat, ale zatím nedochází k zásadnímu, systému vyřešení této kruciólní otázky.

Ve své práci jsem také došla k závěru, že nejčastějším problémem “tvůrčně aktivních” produkcí je především nedostatek času. Tyto produkce často deklarují svůj dialogický vztah k tvůrcům a tvůrkyním, se kterými spolupracují. Jenže právě pro své vykonávání vícero funkcí nemají čas takový vztah naplňovat a praktikovat. Všimla jsem si, že to vede k frustaci na straně tvůrců, ale i na straně producentů. Koneckonců se mi s dvěma zástupci nepodařilo sejit osobně, zbylí zástupci si našli vždy skulinku času. Jsou také přetížení.

Další otázkou, kterou jsem si kladla, byla otázka nad “alternativním” zázemím dokumentaristů – producentů. Ukázalo se, že většina zkoumaných produkcí je opravdu otevřená a snaží se na filmovém poli vytvořit maximální diverzitu, což nějakou alternativu představuje. Také to pro tvůrce a tvůrkyně znamená vědomí většího předchopení, vybíráme si ty produkce, u kterých ho cítíme. Automaticky to však neznamená, že pak bude spolupráce neproblematická.

Ukázalo se také, že se na tyto produkce různě dívají zástupci (současný a bývalý) Fondu kinematografie, a že výtky, které formulují, si často samotní dokumentaristé – producenti uvědomují a řeší je. Nejzásadnější je bezesporu otázka kumulace funkcí a s ní související čas na vlastní autorskou práci kontra čas na práci producenta.

Obecně mi rozhovory a ponor do stávajících, vybraných českých produkcí založených dokumentaristy ukázaly různé přístupy, a také to, že se velmi často zrcadlí způsob filmařské práce daných režisérů, s jejich producentskou praxí. To pro mě bylo překvapivé a toto zjištění mi lépe umožňuje orientovat se v produkcích samotných. Vyšlo též najevo, že produkce si zakládají především z důvodů: větší svobody a vlastnictví práv, odpovědnosti vůči sama sobě, lepšímu postavení a špatným zkušenostem s profesionálními produkcemi. Ty často pramení už z dob studií. V tomto ohledu by určitě bylo možné navázat práci o vztahu takových produkcí k dokumentaristům, ještě zásadnější by ale bylo zkoumat dynamiku takových vztahů výlučně optikou tvůrců. Právě jejich potřeby zůstávají zatím nevyřešené. Byly to koneckonců i mé osobní zkušenosti, které stály také na počátku veškerých mých úvah o této práci.

## **Citované zdroje:**

Reichová, Tereza, Hledání podoby filmového družstva 2.0., FAMU 2016, diplomová práce

<http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>

<https://www.advojka.cz/archiv/2014/18/co-lide-nechteji-videt>, tištěně číslo A2 kulturního čtrnáctideníku číslo 18 roku 2014

Rozhovor s Robertem Sedláčkem pro Salon Práva uveřejněný 9.8.2018 a též na

<https://m.novinky.cz/articleDetails?ald=480157&sld&mld>

<http://www.dokrevue.cz/clanky/ne-obycejna-energie-kmenu>

## **Použitá literatura**

Klein, Naomi, Bez Loga, Argo 2005

Česálková Lucie (ed), Generace Jihlava, Větrné mlýny a Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2015

## **Použité zdroje – internet:**

<http://www.artcasopis.cz/clanky/manes-umelcum>

<https://mothersartlovers.tumblr.com/>

<https://wave.rozhlas.cz/pres-caru-umelci-pracuji-zadarmo-a-vsem-pripada-normalni-5963410>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1095913550-nedej-se/216562248420019-manifest-jine-prace/>

<http://artalk.cz/2017/11/03/kto-je-cena-oskara-cepana/>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10275866938-intolerance/417235100201006-biologicky-predurcene-k-chudobe/>

<http://kmeny.tv/>

<http://www.pribehyenergie.cz/>

<http://www.asociaceproducentu.cz/>

<http://www.asociaceproducentu.cz/#clenove>

[https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/web\\_Hodnoceni2017-2-6-19Vyroba-experiment.pdf](https://fondkinematografie.cz/assets/media/files/H/Vysledky%20rozhodovani/web_Hodnoceni2017-2-6-19Vyroba-experiment.pdf)

[www.D1film.com](http://www.D1film.com)

<http://www.hypermarketfilm.cz/ONas>

<https://www.seznamzpravy.cz/sekce/zvlastni-vysetrovani>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/215562262600004-v-nejlepsim-zajmu-ditete/>

<https://www.dobrystart.cz/>

<http://www.kviff.com/cs/novinky/2730-rumunsti-barbari-vyhrali-53-rocnik-mff-karlovy-vary>

<https://dokweb.net/databaze/filmy/synopsis/d3e3b500-821c-49d8-93c3-ce3f1237aa1b/the-tap-tap-postizeni-muzikou>

[www.bypink.cz](http://www.bypink.cz)

### **Použité filmy**

Jablonská – Kallistová, Linda, V nejlepším zájmu dítěte, Česká televize 2016

Kohout, Martin, Neviditelná ruka trhu: privatizace Barrandova, FAMU, 2012

Kohout, Martin, Česká cesta, FAMU, Master Film, 2015

Reichová Tereza, Rychlíková Apolena, Manifest jiné práce, Česká televize, 2016

Rychlíková, Apolena, Český žurnál, Hranice práce, Česká televize, 2017

Rychlíková Apolena, Biologicky předurčené k chudobě, Česká televize, 2018

