



Fakulta Humanitních studií
Katedra studií občanské společnosti

Bc. Lenka Marečková

**Organizace občanské společnosti
v kinematografii v ČR po roce 1989**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. Ing. Marie Dohnalová, CSc.

PRAHA 2011

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím literatury uvedené v seznamu literatury.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Praze dne 16. září 2011

.....
Lenka Marečková

Poděkování

Děkuji zejména vedoucí diplomové práce Doc. Ing. Marii Dohnalové, CSc. za všestrannou pomoc i podporu při zpracovávání této práce. Dále děkuji PhDr. Jitce Kohoutové z Národního filmového archivu za cenné rady z oblasti legislativního ukotvení české kinematografie. Můj dík patří také Heleně Uldrichové, ředitelce České filmové komory, která mi poskytla ucelený pohled do vzniku a fungování důležité organizace občanské společnosti v oblasti kinematografie v ČR.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá problematikou organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie v ČR. V kinematografii se primárně propojuje umění a průmysl, svůj vliv zde mají také technologie, kultura dané země, společenská či politická situace. Tak, jako v jiných oblastech, i v oblasti kinematografie vznikají a fungují organizace občanské společnosti. Cílem této práce je zjistit, z jakých důvodů tyto organizace vznikají a jaké mají funkce nejen mezi ostatními subjekty v rámci kinematografie v ČR. Vzhledem k širokému pojetí cílové skupiny byl výzkumný záměr práce zacílen na ty organizace, které přispívají k rozvoji, podpoře a propagaci české kinematografie obecně a tím se řadí mezi významné subjekty s koncepčním a strategickým vlivem na celou oblast.

Klíčová slova

Organizace občanské společnosti, kinematografie, občanský sektor, teorie vzniku organizací občanské společnosti, teorie heterogenity (selhání trhu / selhání státu), funkce organizací občanské společnosti, Česká filmová komora, o. p. s.

Abstract

This thesis deals with civil society organizations in the field of cinema in the Czech Republic. Cinematography is part of art and industry, with further influences of technology, culture, social or political situation. As in other areas there creates also civil society in the field of cinematography. The aim of this work is to determine the reasons are civil society organization formed and how they function. Due to the broad approach of the target group the research project work was targeted at those organizations that contribute to the development, support and promotion of Czech cinematography in general, and are the major players with the conceptual and strategic influence to the whole area.

Key words

Civil society organizations, cinematography, civil sector, theory of civil society organization, heterogeneity theory (market failure / government failure), function of civil society organization, service function, Czech film chamber, non-profit Association

Obsah

ÚVOD	1
I. TEORETICKÁ ČÁST	4
1 Kinematografie a občanský sektor	5
1.1 Společenský kontext kinematografie	5
1.1.1 Historie kinematografie u nás	5
1.1.2 Otázky současné kinematografie	13
1.1.3 Kinematografie – prostor pro aktivní občanství?	19
1.2 Základní charakteristiky občanského sektoru	20
1.2.1 Definice občanského sektoru	20
1.2.2 Vztah občanský sektor, trh a stát	22
1.2.3 Teorie vzniku organizací občanské společnosti	25
1.2.4 Funkce organizací občanské společnosti	26
2 Právní zakotvení české kinematografie	28
2.1 Kontext současného stavu legislativy	29
2.2 Právní předpisy	30
2.2.1 Zákon č. 241/1992 Sb.	30
2.2.2 Zákon č. 273/1993 Sb.	33
2.2.3 Zákon č. 249/2006 Sb.	34
2.2.4 Zákon č. 304/2007 Sb.	35
2.3 Shrnutí	36
3 Institucionální struktura české kinematografie	38
3.1 Státní instituce	39
3.1.1 Ministerstvo kultury ČR	39
3.1.2 Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie	42
3.1.3 Národní filmový archiv	44
3.1.4 Česká televize	46
3.2 Komerční sektor	48
3.3 Organizace občanské společnosti	50
3.3.1 Veřejně prospěšné organizace	52
3.3.2 Vzájemně prospěšné organizace	56
3.4 Shrnutí	59
3.5 Shrnutí teoretické části práce	60
3.5.1 Hypotéza vzniku organizací občanské společnosti v kinematografii	60
3.5.2 Hypotéza funkce organizací občanské společnosti v kinematografii	61

II. EMPIRICKÁ ČÁST	63
4 Metodologie	64
4.1 Teoretický rámec a výzkumné otázky	64
4.2 Popis a zdůvodnění zvoleného výzkumného designu	65
4.3 Popis a zdůvodnění metod sběru dat	66
4.4 Výběr případu	67
4.5 Analýza dat	68
5 Výzkumná zjištění	69
5.1 Případová studie	69
5.1.1 Charakteristika České filmové komory	69
5.1.2 Vznik České filmové komory o. p. s.	73
5.1.3 Funkce České filmové komory o. p. s.	74
5.2 Výsledky a diskuse	75
5.2.1 Vztah České filmové komory, státu a trhu	75
5.2.2 Hypotéza vzniku OOS v oblasti kinematografie	77
5.2.3 Hypotéza funkce OOS v oblasti kinematografie	78
ZÁVĚR	79
Literatura	82
Seznam zkratk	89
Přílohy	90
Projekt diplomové práce	104
O autorce	111
Jmenný a věcný rejstřík	112

ÚVOD

Kinematografie je multioborový fenomén. Propojují se zde umělecké disciplíny, jako malířství, hudba, či literatura spolu s technikou, průmyslem i politickým uspořádáním. Na umělecký potenciál kinematografie v jeho interpretačním hledisku navazují další funkce a film tak slouží jako důležitý prostředek a zdroj získávání informací o kultuře daného státu a umožňuje poznávat společnost v celé její rozmanitosti i jedinečnosti.

Do kinematografie se zjevným způsobem obtiskují kulturní specifika a prostředí země svého vzniku. Zažité pojmy, jako francouzský, italský nebo polský film, Hollywood nebo Bollywood ve svém názvu nesou nejen zemi původu, ale také odkazují k obecně používanému filmovému stylu, obvyklým žánrům či specifikám filmového průmyslu. Proto je kinematografie nejen uměleckou disciplínou nebo průmyslem, ale také důležitým zdrojem poznatků o době, kultuře, společenské nebo politické situaci země svého vzniku.

Již přes jedno století k nám kinematografie promlouvá filmovým jazykem, který poskytuje cenný zdroj informací. Forma sdělení ve filmu poukazuje na technické možnosti a postupy používané v určitém období, obsah pak referuje o kulturně historickém kontextu vzniku daného díla. Díky filmu můžeme poznávat minulost se všemi jejími charakteristikami, stejně jako současnou tvorbu, která pro nás může znamenat reflexi prostředí či světa, ve kterém žijeme.

Kinematografie je považována za jednu z nejnovějších uměleckých disciplín, na které lze demonstrovat vývoj či změny umění v průběhu času. Objevy v oblasti vědy a techniky mají na kinematografii přímý vliv a ovlivňují výslednou podobu kinematografického díla. V minulosti můžeme najít mnoho „mezníků“ v oblasti vývoje kinematografické techniky, které měly zásadní vliv nejen na formální stránku kinematografického díla, ale také na individuální percepci takového díla a výsledný prožitek diváka. Zvláště patrné to je s příchody zvuku a barvy ve filmu nebo nástupem televize

Každá fáze výroby, šíření i uchovávání filmových děl je specifická a zpravidla finančně nákladná. I přes to ale není film jen komerční záležitost. Většina států si uvědomuje význam kinematografie nejen v národním kontextu, ale také v mezinárodním rozsahu a snaží se o její rozvoj i propagaci. Napříč státy celého světa tak můžeme najít státní instituce, které dávají kinematografii dané země záštitu a pracují na národní strategii a koncepci filmové tvorby.

Kromě státního a komerčního sektoru však v kinematografii, stejně jako v jiných odvětvích, vznikají také organizace občanské společnosti, které jsou hlavním tématem této práce. Organizace občanské společnosti, které začaly v České republice vznikat po roce 1989, sice mohly navazovat na tradici fungování spolků za první republiky, ve své podstatě se ale zdejší občanský sektor formoval znovu od základů. Zajímá mě, proč vznikají organizace občanské společnosti v tak specifické oblasti, jakou je právě kinematografie.

V této práci se proto zaměřím na vznik a funkce organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie. Teoretické východisko převezmu od současných českých teoretiků občanského sektoru. Ve výzkumu chci zjistit, jaké teorie vzniku organizací občanské společnosti nejlépe odpovídají vzniku těchto organizací v oblasti kinematografie v ČR. Dále se budu zabývat také jejich funkcí. Poznávacím cílem této práce je motivace ke vzniku organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie v ČR, zda odpovídají zjištěné motivace a důvody vzniku organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie některé z teorií vzniku a vývoje, a pokud ano, která z teorií nejlépe vysvětluje jejich vznik.

K zodpovězení těchto otázek zpracuji případovou studii s vybraným zástupcem občanského sektoru. Případová studie je zaměřená na získání mnoha informací od jednoho subjektu a umožňuje tak zjistit jemné struktury a vztahy zkoumaného předmětu. Do poznávací části zahrnu také přípravnou fázi, která pomůže identifikovat vhodný předmět případové studie. V rámci přípravné fáze se zaměřím na zjištění právního kontextu a institucionální struktury české kinematografie, které pomohou poznat funkce a činnosti státu, trhu a občanského sektoru v kinematografii. Výstupy z přípravné fáze, které uvedu

v kapitolách 2 a 3, budou sloužit k identifikaci shodných či rozdílných charakteristik organizací občanské společnosti v kinematografii v ČR s teoriemi vzniku a funkcí organizací občanské společnosti. Na základě zjištění z přípravné fáze pak připravím konkrétní výzkumné hypotézy které budu ověřovat v rámci případové studie. Případová studie bude realizována formou narativního či polostrukturovaného rozhovoru se zakladatelem a představitelem vybrané organizace občanské společnosti v oblasti kinematografie. V závěru zhodnotím zjištěná data, případně navrhu alternativní doporučení.

I. TEORETICKÁ ČÁST

V této části práce jsou uvedené tři kapitoly, které mají za cíl podat nejen teoretická východiska tématu, tedy základní charakteristiky kinematografie i občanského sektoru, ale také obecný rámec vztahu státu, trhu a občanského sektoru v oblasti kinematografie. Vzhledem ke specifčnosti kinematografie stojící na pomezí umění a průmyslu představím právní kontext české kinematografie, jímž stát vymezuje prostor pro svoji činnost a tím implicitně definuje oblast pro činnost také občanského sektoru. Vztahové propojení státu, trhu a občanského sektoru dále popíši v kapitole o institucionální struktuře české kinematografie, ve které představím působnost jednotlivých sektorů v zastoupení nejdůležitějších subjektů, jejich funkcí, činností a vymezení oblasti působnosti.

Na závěr teoretické části provedu syntézu zjištění v podobě rozpracování konkrétních výzkumných hypotéz vzešlých z dosavadních zjištění. Na základě studia prostředí občanského sektoru v oblasti kinematografie a jeho vztahů s ostatními subjekty ze státního i komerčního sektoru identifikuji shodné či rozdílné momenty s teoretickými východisky občanského sektoru a přistoupím k definování základních předpokladů o vzniku a funkcích organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie.

1 Kinematografie a občanský sektor

Kinematografie má v kultuře každé společnosti i státu důležité postavení. Ve filmu se prolíná umělecká činnost s technologicky a finančně náročnou výrobou. Důležitou roli zde hraje také stát, který reguluje národní kinematografii ve formě legislativy nebo činností státních institucí. Tak, jako v jiných sférách, i v oblasti kinematografie vznikají a fungují také organizované subjekty občanské společnosti. Právě poslední skupinou organizací se bude tato práce věnovat.

Tato podkapitola má za cíl stanovit teoretický rámec tématu práce, tedy kinematografie a občanského sektoru. Nejprve se budu zabývat historicko společenským kontextem kinematografie, současným stavem i trendům, které ovlivňují výslednou podobu české kinematografie. Dále představím základní teoretická východiska občanského sektoru, jeho vztah s trhem a státem, a teorie vzniku a funkcí organizací občanské společnosti.

1.1 Společenský kontext kinematografie

V této kapitole podám úvodní vhled do oblasti kinematografie u nás. Budu se zabývat nejen historicko společenským kontextem, ale také současným stavem se zaměřením na aktuální diskurz v odborné i politické sféře, který je veden nejen o povaze kinematografie samotné, ale i o její budoucnosti.

1.1.1 Historie kinematografie u nás

1.1.1.1 Počátky kinematografie

První filmová projekce u nás proběhla 15. července roku 1896 v Karlových Varech. Na programu byly „oživené fotografie“ bratří Augusta a Louise Lumièrů a projekce se uskutečnila necelý půlrok po historicky první projekci vůbec. První ryze český film vytvořil

o dva roky později Jan Kříženecký a film měl premiéru na Výstavě architektury a inženýrství na výstavišti v pražských Holešovicích s cílem podpořit zručnost a dovednost českého národa. [Štábla, 1988]

Film byl ve svých počátcích zvláštním přechodným prvkem mezi zábavními produkcemi devatenáctého století, jako byly šantány či varieté, a masovou zábavou století dvacátého. Film se ve svých počátcích šířil jako součást vystoupení různých kočovných podniků. I první osobnosti českého filmu pocházely z řad artistů a eskamotérů, Viktor Ponrepo byl kupříkladu „salónní magik“. Tito artisté fungovali zároveň jako komentátoři či průvodci celého varietního vystoupení a neodmyslitelně patřili k praxi zábavních podniků. V glosování promítaných filmů vidí Klimeš pozůstatky tradice kramářských písní, oblíbených kočovných pouťových atrakcí. [Klimeš, 1993]

První stálá kina u nás začala vznikat kolem roku 1907 a na jejich rozvoj měla vliv také elektrifikace, která do velké míry usnadňovala využívání světelného zdroje při promítání filmů. Kromě podnikatelů u nás zřizovaly biografy také jednoty Sokola, které se ve své době zasloužily o rozšíření kinofikace u nás. Provozování biografu znamenalo také sekundární zdroj příjmů a film tak měl příznivý vliv na rozvoj nejen jednot, ale celého hnutí Sokola. Za první světové války se český film nacházel ve fázi prvotní malovýroby. [Štábla, 1988]

1.1.1.2 Vznik samostatného Československa

Období vzniku samostatného Československa je v oblasti filmu spjato s velkým rozmachem. Kinematografie začínala mít stále větší hospodářský i sociální význam. Začaly vznikat filmové společnosti a profesionální ateliéry, jako např. společnost A. B., která zřídila v roce 1920 první ateliéry u nás. Postupně se tak zvyšovala výroba českých filmů. Další rozvoj byl zaznamenán s příchodem zvuku ve filmu na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století. Společnost A. B. vystavěla na Barrandově první české zvukové ateliery, ve kterých se v roce 1933 natočil první český zvukový film. Tím se odstartovalo období systematické produkce českých filmů. Toto období je spjato se známými jmény českého

prvorepublikového filmu, jako byli herci Vlasta Burian, Hugo Haas, Lída Baarová a Adina Mandlová, nebo režiséři Martin Frič, Otakar Vávra či Gustav Machatý. [Štábla, 1990a]

S příchodem protektorátu přišly velké změny v personálních a strukturálních oblastech české kinematografie. Proces arizace měl v zemích ovládaných nacistickým Německem dopad i na kinematografii, která byla považována nejen za oblast s významným hospodářským vlivem, ale i za důležitý prostředek propagandy. Většina židovských podniků, ale i kin vlastněných Sokolem, byla vyvlastněna, u ostatních, strategicky výhodných podniků, byly majitelé, pod různými formami nátlaků, donuceni k prodeji (např. i společnost A. B.). Definitivní vyloučení Židů z kinematografie bylo dovršeno v roce 1940, kdy byl vydán zákaz návštěvy veřejných míst jako parků, lázní, nebo právě biografů lidem židovského původu. [Bednařík, 2003]

Již v průběhu války byly vytvořeny strategické skupiny, které připravovaly návrhy přebrání kinematografie a navrácení původního majetku zpět do vlastnictví českého národa. Původní záměr, vyvlastnění veškerého majetku souvisejícího s kinematografií, z důvodů potřeby koncepčního přístupu k jednotlivým oblastem hospodářství u nás, a následné rozprodání českým občanům, však zůstal pouze u své první fáze. [Štábla, 1990b]

1.1.1.3 Kinematografie po roce 1945

V rámci Benešových dekretů byla v roce 1945 kinematografie kompletně vyvlastněna. V roce 1946 byla založena Akademie filmových umění s filmovou fakultou (FAMU), vznikl Československý filmový ústav a založen byl také filmový festival v Mariánských lázních, který byl později přesunut do Karlových Varů. Do roku 1948 se tak podařilo obnovit filmovou výrobu ve svém žánrovém a tematickém spektru. Vývoj české kinematografie však zarazil únor 1948, kdy v kultuře nastoupilo období socialistického realismu a chápání uměleckého díla jako instrumentu přeměny současného světa a propagace oficiální ideologie. Pozornost byla směřována k fikčnímu filmu se zaměřením na budovatelskou dramaturgii. Preferován byl žánr veseloherní agitky nebo špionážní film. Do filmu se obtiskla také rozsáhlá ideologická kampaň komunistické kulturní politiky známá pod

názvem „Jiráskovská akce“. V rámci propagace tak vznikaly filmové adaptace Jiráskových děl, včetně rozsáhlé filmové fresky Husitská trilogie režiséra Otakara Vávry.¹

Umělecké ambice tehdejší kinematografie reprezentoval převážně loutkový a z části také kreslený film (autoři Jiří Trnka, Karel Zeman a Hermína Týrlová). Kromě toho v této době vzniklo několik politicky neutrálních filmů, jako např. Pytlákova schovanka režiséra Martina Friče, či Divá Bára Vladimíra Čecha, které navazovaly spíše na předešlé období filmové tvorby. [Žalman, 2008]

Určité uvolnění bylo pozorováno až v druhé polovině padesátých let dvacátého století, kdy po smrti Stalina (i Gottwalda) v roce 1953 docházelo k postupnému většímu příklonu ke kritickému zkoumání reality. V české filmové tvorbě se tento obrat promítnul v podobě potřeby prezentace některých současných problémů a jejich příčin. Tak vznikly filmy Vojtěcha Jasného Zářijové noci, či Touha. Žalman k těmto filmům podotýká, že: „Dnešku by se nepochybně jevily jako celkem nevinné nakouknutí za oponu, v době jejich zrodu však i to málo, co tu zaznělo, mělo rys odvahy jako první závan 'neposlušného' myšlení.“ [Žalman, 2008: 42]

V této době také zažívala česká kinematografie první mezinárodní úspěchy v podobě již zmíněných loutkových filmů a s velkou pozitivní odezvou se také setkala česká expozice na výstavě EXPO 1958 v Bruselu s představením Laterna Magika využívající princip Polyekran². Proces uvolňování byl však zastaven téměř v zárodku kritikou ze strany státních úředníků a stranických funkcionářů na prvním festivalu československých filmů v Banské Bystrici v roce 1959.

¹ Zdroj: Ústav pro studium totalitních režimů. Dostupné z: <<http://www.ustrcr.cz/>>, [cit. dne 15. srpna 2011].

² Polyekran je obsahově vázaný systém současného nebo postupného promítání na více promítacích ploch. V rámci světové výstavy EXPO 1958 byla promítána obrazově zvuková kompozice „Pražské jaro“, která zobrazovala záběry Prahy, barokního umění, interiéry chrámů, operní scény, výstupy baletních umělců atd. Zdroj: Národní filmový archiv. Dostupné z: <<http://www.nfa.cz/polyekran.html>> [cit. dne 16 srpna 2011].

1.1.1.4 Česká nová vlna

Postupně se však situace stále více uvolňovala a příklon autorů k současným tématům či předlohám předznamenával budoucí vývoj hrané filmové tvorby. Favorizace kinematografie oficiální garniturou v materiální, institucionální i technické oblasti tak postupně získávala své výsledky, které se však silně vzdalovaly původní představě. Přicházelo období české nové vlny v podobě originální autorské tvorby kritické k tehdejšímu stavu společnosti. Podat přehled důležitých filmů vzniklých v průběhu šedesátých let je z hlediska členění poněkud složitější. Česká kinematografie těch let tvořila duchem kompaktní, ale vnitřně diferencovaný celek. Ve filmu se rozvíjely různé filmové styly a žánry, zároveň byla typická žánrová nevyhraněnost jednotlivých autorů. V této práci uvádím dělení kinematografie šedesátých let dvacátého století dle Jana Žalmana se zaměřením na obsahovou příbuznost filmů:

- a) Film-pravda a nová vlna navazovala na francouzský styl cinéma-vérité a zobrazovala každodenně zakoušenou přítomnost, včetně životních banalit. Je zastoupená díly jako Lásky jedné plavovlásky Miloše Formana, Intimní osvětlení Ivana Passera, Pytel blech Věry Chytilové nebo společný projekt několika režisérů Perličky na dně.
- b) Film jako zrcadlo společnosti a prostředek nápravy, kam jsou řazena díla jako Obchod na korze tandemu Kadár – Klos nebo Až přijde kocour Vojtěcha Jasného.
- c) Poetický film se svým abstraktním vztahem ke skutečnosti, symbolismem či alegoriemi. V konkrétních dílech Věry Chytilové Sedmikrásky nebo Valerie a týden divů Jaromila Jireše.
- d) Filmy s tematikou druhé světové války, která nebyla do té doby příliš umělecky reflektována. Využívalo se literárních látek Arnošta Lustiga (Démanty noci režiséra Ladislava Němce), či Smrt si říká Engelchen od Ladislava Mřáčka.
- e) Filmová veselohra a komedie zastoupena filmy jako Limonádový Joe Oldřicha Lipského, dílem Zdeňka Podskalského Bílá paní, Rozmarné léto Jiřího Menzela nebo Spalovač mrtvol od Juraje Herze.

- f) Historický film v šedesátých letech byl charakteristický kritickým pohledem či analogií historických událostí a současné situace. Mezi hlavní díla patří Markéta Lazarová či Údolí včel Františka Vlácilá nebo Kladivo na čarodějnice Otakara Vávry.
- g) Psychologický film zaměřený na nitro jednotlivce, s díly Pouta, Trápení či Naděje Karla Kachyni nebo Třináctá komnata Otakara Vávry
- h) V české kinematografii se nově objevil vědeckofantastický film, kterému dříve bránily problémy spíše ekonomického rázu – realizační obtíže, vysoké náklady a nedostatek technických zkušeností. Tak vznikly filmy Karla Zemana Cesta do pravěku, Baron Prášil, Vynález zkázy nebo Ikarie XB 1 Jindřicha Poláka. [Žalman, 2008]

Nástup české nové vlny byl odrazem společenských změn, které se promítaly v mnoha oblastech nejen kulturního života. Rozvoj zaznamenala také divadla malých i velkých scén, literatura, výtvarné umění, hudba i publicistika. Svůj vliv na rozvoj filmu sehrála také relativně uvolněná atmosféra FAMU, se svými kontakty se světovou kinematografií. Další mezinárodní úspěch získala v této době česká kinematografie opět na světové výstavě EXPO tentokrát v roce 1967 v Montrealu, kde byl prezentován projekt Kinoautomat³. Mezinárodního uznání se však dočkaly také filmy Obchod na korze autorů Kadár – Klos a Ostře sledované vlaky Jiřího Menzela. Oba filmy obdržely Oscara americké Filmové akademie za nejlepší cizojazyčný film. [Liehm, 2001]

1.1.1.5 Česká filmová tvorba v období normalizace

Tvorba nové vlny byla s příchodem roku 1968, respektive 1969 odsouzena pro svůj nihilismus, cynismus, surovost a násilí. V roce 1971 došlo k zavedení cenzury a zákazu některých filmů ze šedesátých let dvacátého století a částečně se vrátila normativní estetika socialistického realismu. V přístupu k filmovým tvůrcům panoval diferencovaný přístup a nejlepší podmínky získali ti, kteří se přihlásili k normalizační politice. Autoři spojení s českou novou vlnou dostali několikaletý zákaz tvorby a návratem se museli často

³ První interaktivní film na světě, u kterého mohli diváci ovlivňovat průběh děje. Zdroj: Kinoautomat. Dostupné z: <<http://www.kinoautomat.cz/>>, [cit. dne 16. srpna 2011].

„vykoupit“ ideologicky angažovaným filmem. Bez zjevného kompromisu s režimem se podařilo vrátit k filmové tvorbě pouze Věře Chytilové. Jiní tvůrci přesešli např. na film pro děti, či se věnovali divadelní režii. Mnoho tvůrců české nové vlny, jako Forman, Passer, Jasný nebo Juráček, odešli do politického exilu. [Lukeš, 1997]

Ještě do roku 1971 dobíhaly dramaturgické záměry let dřívějších, tak vznikly filmy Morgiana či Petrolejové lampy Juraja Herze nebo film Pane, vy jste vdova Václava Vorlíčka. Poté však již převažuje ideologická funkce filmů nad funkcí estetickou a opět se uplatňují přístupy socialistického realismu. Mladí tvůrci nejdříve museli absolvovat fázi pomocného režiséra u těch autorů, kterým bylo povoleno točit, samostatně tvořit mohli až poté, co se takto osvědčili. [Blažejovský, 2002]

V druhé polovině sedmdesátých let se k tvorbě pomalu začali vracet autoři nové vlny jako Jiří Menzel, Juraj Herz či Věra Chytilová, jejíž tvorba se vyznačovala morálně apelativní rétorikou. Oproti tomu tvorba Jiřího Menzela byla do velké míry idylizující, jako ve filmech Na samotě u lesa nebo komerčně velmi úspěšná Vesničko má středisková, na kterých spolupracoval s duem Svěrák – Smoljak. Pomalu se objevovaly také společensko kritické filmy, jako např. Božská Emma Jiřího Krejčíka. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se dostávali k tvorbě také noví režiséři, např. Karel Smyczek (Sněženky a machři), Jiří Svoboda (Zánik samoty Berhof), Zdeněk Troška (trilogie Slunce, seno...) nebo Vít Olmer (Jako jed). Postupné uvolňování přinášelo opětovný rozmach malých divadelních forem, jako bylo brněnské Divadlo na provázku, či pražské Divadlo Sklep, které pronikaly také do filmu (v prvním případě dílem Zdeňka Pospíšila Balada pro Banditu, v druhém pak povídkovým filmem Pražská pětka Tomáše Vorla).

1.1.1.6 Česká kinematografie po roce 1989

Situace v české kinematografii po roce 1989 je typická nejen opětovnou svobodou tvorby, ale také velkými strukturálními změnami celého sektoru. Kinematografie byla do roku 1989 plně centralizovaná a platil v ní bezvýhradní státní monopol. Když v roce 1990 zaniklo Ústředního ředitelství Československého filmu, zanikla také dosavadní struktura

kinematografie, zatímco nová ještě nebyla utvořena. V prvních polistopadových letech tak došlo k velkému kvantitativnímu i kvalitativnímu propadu hrané tvorby. Zájem o trezorové filmy rychle vyprchal a nových filmů se nedostávalo. Místní trh zároveň zaplavilo množství cizích filmů ze západu a česká kinematografie tak ze začátku stagnovala. Vliv na celkovou situaci kinematografie měla také kontroverzní privatizace Filmového studia Barrandov, vedle studia ve Zlíně jediné výroby českého filmu. [Lukeš, 1993]

Od přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století je navíc patrný celosvětový trend snižování divácké návštěvnosti, který souvisí s rozmachem videa a dalších nosičů a rozvojem soukromých televizních stanic, které umožňovaly větší programovou pestrost a kvalitní filmový zážitek v pohodlí domova. Po listopadu 1989 se také proměnila struktura a síť kin. Na český trh se dostaly multiplexy a celý vývoj měl za následek snížení počtu kin u nás téměř o polovinu.

Na začátku devadesátých let dvacátého století se začaly na českém trhu objevovat první soukromé subjekty podnikající v oblasti kinematografie. V rozbujelé podnikavé náladě začátku devadesátých let dvacátého století vzniklo několik čistě komerčních filmů (Fontána pro Zuzanu Dušana Rapoše, či pokračování úspěšných filmů z osmdesátých let Discopříběh č. 2 nebo Kamarád do deště II. režiséra Jaroslava Soukupa). Postupně se však rozvíjely také žánry, které se do té doby netěšily podpoře, jako např. dokumentární film nebo intelektuální proud reprezentovaný autorem Janem Švankmajerem. Na rozvoj kinematografie měly vliv také nové technologie, jako např. lehké digitální videokamery, které umožnily snížit náklady a zároveň lépe synchronizovat obraz a zvuk.

Postupně se česká kinematografie vyvíjela, navazovala na své dřívější úspěchy a získávala první výsledky. Největší senzací bylo získání mezinárodního ocenění pro film Kolja autorské dvojice Zdeňka a Jana Svěrákových, který v roce 1996 získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Mezi autory divácky úspěšných filmů se řadí také tvůrčí dvojice Jan Hřebejk a Petr Jarchovský, jejichž film Musíme si pomáhat byl v roce 2000 nominován na Oscara, nebo autoři Petr Zelenka, Alice Nelis, Vladimír Michálek, či Ondřej Trojan, jehož film Želary byl v roce 2003 taktéž nominován na Oscara.

Toto období je specifické také svým institucionálním rozvojem a kritickými úvahami o povaze a budoucnosti české kinematografie. V roce 1992 byl založen Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie, začaly vznikat také profesní asociace, sdružení a různé organizace občanské společnosti, jejichž cílem je systematická prezentace a podpora českého filmu⁴.

1.1.2 Otázky současné kinematografie

Umění patří mezi důležité veřejné statky každé společnosti. O pozici kinematografie jako významného prvku nejen umělecké, ale i kulturní scény se však v poslední době vede mezi odborníky i zástupci státu živá diskuse. Ta sahá až do počátků devadesátých let dvacátého století, kdy došlo k zániku státního monopolu v oblasti kinematografie a silné destrukturalizaci celé této sféry. Debata o kinematografii však vyescalovala převážně v několika posledních letech a byla silně podmíněna neúspěšným pokusem o přijetí zákona, jenž by upravoval koncepci státní podpory českého filmu.

1.1.2.1 Kinematografie – umění nebo byznys?

V posledních letech se rozhořela debata o podstatě kinematografie a související potřebě jejího institucionálního zakotvení, komplexního legislativního rámce a podpory filmů u nás. Na jedné straně stojí filmoví profesionálové, zástupci různých sdružení, umělci či tvůrci, kteří zastávají názor, že kinematografie je významnou uměleckou disciplínou a součástí naší kultury, a zároveň natolik specifickou oblastí, ve které se prolíná mnoho sfér, že si zaslouží komplexní legislativní ukotvení a předem stanovený systém státní podpory. Na straně druhé jsou pak zpravidla ekonomové a politici, jenž si myslí, že film je byznys jako jakýkoli jiný a není důvod, proč „náš rozbujelý právní řád zaplevelit další normou.“ [Borovan, 2006]

⁴ Podrobněji viz kapitola 3 Institucionální struktura české kinematografie.

1.1.2.2 Kinematografie jako umění

Argumenty prvního přístupu sahají hluboko do minulosti a čerpají z dějin umění, respektive z vývoje umění v čase. Jaké místo v rámci umění zastává právě kinematografie? A je kinematografie vůbec uměním? Odpovědi můžeme najít v teoretických přístupech k filmu z první poloviny dvacátého století. Poté mezi akademiky, teoretiky filmu i umělci došlo k názorovému sjednocení a přijetí filmu jako specifické umělecké disciplíny.

Nejstarší umělecká díla vznikala v reálném čase a byla spojena s magií či kultem, které umění dávaly rituální funkci a punc výjimečnosti. Benjamin tvrdí, že klasické umělecké dílo se plně nevyvázalo ze své rituální funkce až do příchodu technologií, jako fotografie a film. Tyto nové prostředky umožňují libovolnou reprodukovatelnost umění, přičemž originál ztrácí na významu. Tento přístup souvisí také s dostupností uměleckého díla, jež se kvantitativně výrazně mění a umění se tak stává dostupným pro masu. Dle Benjaminova otázky, zda je fotografie (nebo analogicky film) uměním, nýbrž zda se s tímto vynálezem nezměnila samotná podstata umění. [Benjamin, 1979]

O filmu jako umění se vyjadřoval také Riccioto Canudo, který označuje film jako „sedmé umění“ a považuje ho nejen za dokonalou syntézu všeho klasického umění⁵, ale i propojením umění a vědy v jejich dosavadních poznacích a objevech v oblasti fyziky, rozvoje technologií či psychologie. [Canudo, 1992]

Je tak patrné, že teoretikové umění přistupovali k filmu jako ke specifickému typu umění, které se vyvinulo ve spojení s technologickými změnami, ale také s postupnými proměnami chápání umění samotného. Toto tvrzení podporuje i Monaco, který tvrdí, že do vzniku fotografie a filmu se o umění uvažovalo převážně v rámci spektra scénického (odehrává se v reálném čase) a reprezentativního, které je založeno na přenosu informací o předmětu a konvencích zobrazovaného jazyka (obrazového či literárního). Až později přišlo na řadu umění záznamové, které se zaměřuje na recepční vztah uměleckého díla a jeho pozorovatele, či diváka. Tento vztah Monaco ještě rozšiřuje o kontext determinant, které ovlivňují zážitek a vtiskují mu výsledný tvar. Jsou jimi sociálně politický vliv, který

⁵ Umění prostorová (architektura, sochařství, malířství) a časová (hudba, tanec, poezie).

definuje vztah mezi uměleckým dílem a společností, psychologický, zaměřený na dílčí vazby mezi dílem, umělcem a divákem, technický definující kvalitu díla a ekonomický kontext uměleckého díla. [Monaco, 2004]

Definicí a obhajob filmu jako umění bychom našli mezi teoretiky umění i kinematografie mnohem více. Většinou je však podobný obecný přístup k filmu jako umělecké disciplíny, která se vyvinula v relativně krátké minulosti. Umění není jednotné, ani neměnné v čase. Různé formy umění se vyvíjí a jsou ovlivňovány nejen společenským či politickým děním, ale také technologickým pokrokem nebo ekonomickými dopady. Vývoj a změny v obecném pohledu v různých oblastech však bývají pro konzervativně smýšlející často nepřekonatelné. Tak, jako pro některé skončila hudba v období jazzu, je pro jiné film považován za více technický či komerční produkt. Nicméně stejně, jako v malířství či hudbě se nedá veškerá produkce považovat za uměleckou, tak také ve filmu odlišujeme díla, která mají uměleckou hodnotu, a ta, které jsou spíše komerční záležitostí, či projektem majícím své jiné, zjevné či skryté příčiny nebo zájmy.

1.1.2.3 Kinematografie jako byznys

Ekonomické aspekty kinematografie zahrnují v první řadě náklady na výrobu samotného filmu i na následující fáze spojené s šířením filmu mezi diváky (distribuce, exploatace). Kinematografie však není úplně standardním průmyslovým odvětvím, protože se na ni nedají aplikovat některá ekonomická pravidla. Náklady v kinematografii existují bez ohledu na objem tržeb a předměty a služby spojené s výrobou filmu není možné opětovně použít. S premisou kinematografie jako umělecké disciplíny se navíc pohybujeme v oblasti kolektivních či smíšených statků, které stojí na pomezí trhu, státu i občanského sektoru.

Filmový průmysl je zároveň ovlivňován obecným trendem snižování divácké návštěvnosti a změnou diváctví obecně, které se v poslední době proměňuje směrem k soukromému zážitku v pohodlí domova. Všechny tyto faktory ovlivňují potenciální zisky filmu a tím i výrobu nových filmů, respektive výslednou podobu filmového průmyslu. V této kapitole tak budou představeny nejdůležitější ekonomické charakteristiky filmového

průmyslu u nás a bude vysvětleno, proč je kinematografie specifickým průmyslovým odvětvím.

Stejně jako v jinde v Evropě, i český filmový průmysl se vyznačuje určitou roztržitostí zahrnující množství malých společností, které pracují pouze na jednom či několika málo projektech současně. Výroba jednoho českého filmu stojí v průměru 30 milionů korun. Producenti u nás tak musí kromě vlastních zdrojů hledat i další prostředky zahrnující předprodej distribuce, zahraniční koproducenty, veřejnou finanční podporu, dofinancování bankou či prostředky od vysílacích stanic. Oproti tomuto stojí tzv. hollywoodský model, kde větší filmová studia mohou realizovat více projektů najednou a křížovým propojením vyrovnávají případná rizika. Tak se mohou vyrovnat náklady i výnosy žánrově různorodých filmů, jako jsou na jedné straně tzv. blockbustery, tedy snímky s vysokým diváckým potenciálem i vysokými zisky, a na straně druhé filmy s větším uměleckým kreditem, ale menším diváckým zájmem. Evropský filmový průmysl je v produkci filmů sice více nezávislý, na druhou stranu ale také limitovaný potenciálními výdělky. Získávání vysokého objemu financí, který pokryje výrobu filmu, je navíc špatně předvídatelný proces, který neulehčuje celkové plánování všech fází filmu včetně zahraničního prodeje. Proto se čeští producenti a tvůrci často více zaměřují na relativně nízkorozpočtové projekty, které mají potenciál oslovit široké spektrum českých diváků, tedy zpravidla „mainstream“ typu rodinné komedie. Žánrová plochost a orientace na českého diváka má však vliv na horší pozici českého filmu v mezinárodním prostředí i snižování jeho uměleckého kreditu. [Ministerstvo kultury, 2010]

I přes výše vedené zřejmé překážky se český filmový sektor stal na domácí scéně velice úspěšným. České filmy jsou domácím publikem kladně přijímány a návštěvnost dosahuje zpravidla 25 % z celkové návštěvnosti všech filmů, což je oproti jiným evropským zemím výjimečná situace. Jak již ale bylo uvedeno, životnost filmů závisí převážně na jejich momentálním vztahu k životu českého diváka a konkrétní filmové dílo tak málokdy přesáhne hranice naší země. [Olsberg / SPI, 2006]

Česká republika však není pouze prostorem pro výrobu tuzemských filmů, ale také oblíbenou destinací zahraničních produkcí. Zručnost českých profesionálů a vysoká

produkční hodnota za konkurenční ceny v minulých dvaceti letech přilákaly řadu realizátorů zahraničních filmů. Navzdory tomu je však od roku 2003 viditelný pokles zahraničních produkcí realizujících své projekty právě v České republice. Ty se přesunuly do levnějších zemí, jako Rumunsko, Bulharsko či Litva, ve kterých se po letech filmové stagnace podařilo vybudovat stabilní filmový průmysl se zkušenými pracovníky. Také Maďarsko začalo být zajímavou destinací pro velké hollywoodské produkce, protože zavedlo fiskální stimuly ve výši 20% návratnosti lokálně utracených prostředků.⁶ Všechny tyto vlivy, včetně klesající hodnoty amerického dolaru, přinesly odliv zahraničních produkcí, které realizovaly své projekty právě u nás. [Olsberg / SPI, 2006]

Menší zájem o Českou republiku jako místa pro realizaci zahraničních produkcí se odrazil i na celkovém objemu filmových produkcí u nás. Oproti roku 2003, kdy se u nás zrealizovaly filmové produkce za celkem 7 621 milionů korun, byl v roce 2004 zaznamenán propad až na 4 112 milionů korun. [Olsberg / SPI, 2006]

Neméně důležitou oblastí filmového průmyslu u nás je produkce reklam. Ač jako ryze komerční záležitost bývá výroba reklam v rámci kinematografie často podceňována, podporuje tato tvorba také rozvoj produkčních a postprodukčních zařízení a tím je zpřístupňuje producentům českých filmů. V oblasti výrobních společností také často fungují dvojí sazby, vyšší pro reklamy, nižší pro filmy, čímž jsou tyto společnosti schopné vytvořit přijatelné zázemí pro produkci tuzemských filmových děl. [Olsberg / SPI, 2006]

1.1.2.4 Kinematografie – umění i byznys

Jak již bylo mnohokrát uvedeno, diskuse o kinematografii je podmíněná jejím specifickým postavením, které Bregant popisuje v jeho zasazení do systému všech vlivů a okolností: „Filmové dílo vzniká v podmínkách filmové výroby, ale je výsledkem tvůrčího procesu, nikoliv jen výrobního. Tvorba není ovládána zákony trhu, ale silou – či slabostí – talentu. A na ten se přece tržní mechanismy nevztahují.“ [Bregant, 2006]

⁶ Fiskální stimuly filmového průmyslu viz podkapitola 3.1.1.

V kinematografii tak nejde oddělit jednotlivé složky a uvažovat o filmu z jednoho úhlu pohledu. Kinematografie si žádá širší kontext souvislostí se zaměřením na jednotlivé procesy, které ovlivňují celek. V přístupu k filmu je proto nutné uvažovat komplexně v rámci jeho estetických kvalit, technologického vývoje, ekonomického vlivu a sociálních funkcí.

Kinematografii považuji za jednu z nejzajímavějších uměleckých disciplín, která má navíc veliký mezinárodní potenciál. Film může být důležitým vývozním artiklem, který prezentuje nejen danou zemi, ale i hodnoty společnosti, či kultury v mezinárodním měřítku. „Film je součástí kulturního kontextu, a přesto je mezinárodně srozumitelný, dokáže oslovit diváky bez ohledu na zemi, či dokonce jazyk původu.“ [Thompsonová, Bordwell, 2007: 6]

Je důležité si však uvědomit, že tak jako v jiných uměleckých disciplínách, i v oblasti kinematografie je rozdíl mezi uměním a kýčem, mezi díly, která nabízejí nové postupy, nevšední styl či zajímavý filmový jazyk, a na druhé straně filmy, které byly vytvořeny pouze za dosažením zisku. Vzhledem k tomu, že hlavním hnacím motorem tržního prostředí je maximalizace zisku, mohla by kinematografie ponechaná pouze na tržních mechanismech ztratit svůj umělecký a kulturní potenciál. Proto považuji za důležité, aby stát v tomto ohledu přijal kinematografii jako důležitou část veřejného zájmu a v rámci svých mechanismů nastavil takové parametry, které budou napomáhat rozvoji a podpoře kvalitních a umělecky hodnotných filmů.

Výše uvedený argument kinematografie jako umění a veřejného zájmu však není jediný, který je relevantní pro obhajobu státního nastavení základních pravidel v této oblasti. Ze Studie ekonomického filmového průmyslu vyplývá, že se počáteční investice do různých fází přípravy či realizace filmového díla mnohokrát vrací zpátky ve formě odvodů z daní. Například v roce 2004, kdy byl již citelný odliv zahraničních produkcí z ČR, bylo dle odhadů odvedeno na daních do státní pokladny 719 milionů korun. V témže roce se zaměstnanost ve filmovém průmyslu odhaduje jako 4 850 pracovních míst⁷ (o rok dříve to bylo dokonce o 800 míst více). Vzhledem k pozitivním efektům kinematografie na českou ekonomiku doporučila Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu České republiky koncepční a strukturální

⁷ Práce ekvivalentní plnému úvazku (Full time Equivalent Job / FTE) odpovídá celkovému počtu odpracovaných hodin, který v průměru odpovídá plnému úvazku. Zdroj: United Nations Statistics Division. Dostupné z: <<http://unstats.un.org/unsd/nationalaccount/glossresults.asp?gID=202>>, [cit. dne 2. září 2011].

opatření, díky kterým by bylo možné podpořit kinematografii. Mezi tato doporučení patří zejména potřeba celkové strategie a národního filmového orgánu k její realizaci, samostatně rozhodující filmový fond a automatický fiskální stimul (v doporučené výši 12,5 %). [Olsberg / SPI, 2006]

Česká republika na celkový vývoj i na doporučení v oblasti kinematografie zareagovala v roce 2006 již zmíněnou novelou o Státním fondu na podporu a rozvoj kinematografie, která byla však vetována prezidentem republiky a následně již nepřehlasována Poslaneckou sněmovnou Parlamentu České republiky. V roce 2010 začal u nás fungovat Program podpory filmového průmyslu formou dotace do výše 20 % uznatelných nákladů vzniklých v souvislosti s tvorbou audiovizuálního díla v České republice⁸. Potřebnost programu se projevila okamžitě, stejně jako nepřipravenost na zájem, který s ním přišel. Tak je např. v polovině letošního roku již vyčerpána finanční kapacita na celý rok 2011.

Dle Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice došlo k úspěchu filmového průmyslu po roce 1989 více méně náhodně bez všeobecné veřejné strategie či vládní podpory. Tvůrci studie však poukazují na to, že se český filmový průmysl ve svém vývoji ocitá na zásadní křižovatce, kdy se rozhodne, zda si udržíme úspěšné předpoklady k tvorbě kvalitních filmů a konkurenceschopné kinematografie nebo se přesuneme k průměrné tvorbě. [Olsberg / SPI, 2006]

1.1.3 Kinematografie – prostor pro aktivní občanství?

Je příznačné, že pro zasazení diskuse o podstatě kinematografie se v posledních letech nejvíce zasloužily organizace občanské společnosti (dále též „OOS“). OOS v oblasti kinematografie fungují nejen jako iniciátoři společenské diskuse, ale také jako partneři pro vyjednávání se státní správou. Poukazují tak na problémy celé kinematografie či na nedostatečná řešení určitých oblastí, podněcují změny a samy se snaží přicházet s možnostmi řešení. Hrají roli zprostředkovatele nejen zájmů svých členů, zakladatelů,

⁸ Viz podkapitola 3.1.1 Ministerstvo kultury

případně kinematografie jako specifické oblasti umění i průmyslu, ale také působí v zastoupení celé společnosti jako obhájci veřejného zájmu.

V kinematografii se neseťkáváme jen s aktivitami organizací, ale také s reakcemi samotné občanské společnosti zastoupené jednotlivci či neformálními skupinami. Jako příklad takové iniciativy lze zmínit mediálně známou akci studentů pražské FAMU s názvem „FAMU Na prodej“, která reagovala na neúspěšný legislativní proces zákona o podpoře české kinematografie v roce 2006. Studenti FAMU tehdy vyvěsili plakáty na budovu pražské FAMU s odůvodněním, že pokud stát nechce podporovat české filmy, nemá smysl, aby platil také provoz instituce, ve které se připravují profesionální filmaři na budoucí výkon povolání.

Občanská společnost tedy pružně reflektuje dění v oblasti české kinematografie. Má potřebu se k ní vyjadřovat, snaží se o konstruktivní změny a funguje jako partner i oponent v diskusi se státním aparátem.

1.2 Základní charakteristiky občanského sektoru

1.2.1 Definice občanského sektoru

Až na výjimky v podobě Číny, Středního východu a některých dalších zemí, které omezují její formování, funguje občanská společnost v různých formách po celém světě. Ať již jako neformální sousedské skupiny, zájmové a profesní organizace, či organizace poskytující služby znevýhodněným občanům. Od místních sdružení, až po velké mezinárodní organizace. Všechna tato uskupení vyrůstají ze zkušenosti, historie, a specifik každé společnosti, či státu, kde vznikají a fungují. Do velké míry je tak občanský sektor rozmanitý, a to nejen co do struktury, ale i do vlastního chápání, či popisnosti. Už jen označení stejného fenoménu se v mnoha zemích a jazycích liší, upřednostňujíce určitou jeho charakteristiku. Tak můžeme najít pojem občanský sektor poukazující na aktivitu občanů, třetí sektor, který působí mezi státem a trhem, neziskový sektor zdůrazňující rozdíl oproti komerčním subjektům, jehož cílem není primárně vytvářet zisk, nebo označení nestátní

organizace, které poukazuje na nezávislé fungování na státu. Setkat se můžeme také s pojmem sociální ekonomika, termínem zažitým ve Francii a Belgii, který se stále více používá také v institucích Evropské unie. V kontextu občanského sektoru u nás zdůrazňuje Potůček právě občanský rozměr a podotýká, že: „Organizace občanské společnosti pomáhají plnit materiální, sociální, psychologické, duševní a jiné potřeby a přání, které nemohou být uspokojovány státem nebo trhem.“ [Potůček, 2005: 155]

Ani v samotné České republice není terminologie jednotná. Nejčastěji se u nás používají slovní spojení jako „nestátní neziskové organizace“ používané např. Radou vlády pro nestátní neziskové organizace, nebo „organizace občanské společnosti“ preferované akademickou sférou a novějšími odbornými publikacemi. V této práci budu používat druhý ze jmenovaných, tedy pojem organizace občanské společnosti.⁹

Vzhledem k různorodým charakteristikám organizací občanské společnosti nelze postavit definici na jednom znaku, ale je nutné hledat shodné momenty, které souhrnně popisují relativně heterogenní skupinu nejen v mezinárodním kontextu, ale často také v národním měřítku. Tak je nejčastěji uváděna strukturálně operacionální definice Salamona a Anheiera, která uvádí pět základních vlastností, které by organizace občanské společnosti měla splňovat:

- a. Institucionalizovanost, čili formální nebo právní začlenění do systému. Ačkoliv se v občanské společnosti setkáváme také s množstvím neformálních uskupení, v rámci této definice by takové skupiny nemohly být součástí občanského sektoru z důvodu špatného uchopení celku a nemožnosti komplexního přístupu a zkoumání.
- b. Soukromý charakter organizací, které jsou institucionálně oddělené od státu. Organizace občanské společnosti nejsou součástí státního aparátu, ani nejsou řízené orgány, v nichž převládají státní úředníci.
- c. Nerozdělují zisk, případný zisk není rozdělován mezi vlastníky, či řídicí orgány, ale investován k dosahování svých cílů. Organizace občanské společnosti nejsou

⁹ Pojmy neziskový sektor, či nestátní neziskové organizace budou v této práci použity pouze v těch případech, kdy půjde o parafrázi či citaci autorů, kteří tyto pojmy sami uvádí.

primárně založeny k dosahování zisku, pokud však zisk vytvářejí, musí být opět použit k rozvoji organizace a jejích aktivit.

- d. Samosprávnost, či autonomie, která zaručuje vlastní řízení aktivit i celé organizace bez zásahů zvenčí. Organizace občanské společnosti mají svou vlastní strukturu a interní pravidla řízení.
- e. Zahrnují určitý stupeň dobrovolné činnosti, přičemž tento může mít různou podobu, od dobrovolných pracovníků, přes dobrovolné příspěvky, až po dobrovolně vykonávanou činnost správní rady. [Salamon, Anheier, 1992]

Nutno podotknout, že organizace by se dle strukturálně operacionální definice měly identifikovat ve všech bodech zde uvedených. Je zřejmé, že některé organizace budou snadněji a lépe odpovídat určitým kritériím a jiná budou zastoupena v menší míře. Nicméně pro správný popis je důležité, aby daná organizace splňovala všechny ukazatele organizací občanské společnosti. [Salamon, Anheier, 1992]

1.2.2 Vztah občanský sektor, trh a stát

Občanský sektor se pohybuje v prostředí vztahů s dalšími subjekty, které zabezpečují poskytování určitých potřeb ve společnosti. Těmito subjekty jsou státní instituce a komerční společnosti a dohromady s organizacemi občanské společnosti tvoří jednotný systém. Muhič Dizdarevič uvádí, že: „Trh, stát a občanský sektor mají tendenci organicky srůstat a působit simultánně.“ [in Skovajsa a kol., 2010: 92] Kromě výše uvedených působí na celý systém také další vlivy, které lze označit jako kulturně hodnotový systém, který v konkrétní společnosti definuje veřejnou a politickou oblast. Při nazírání na občanský sektor je tak nutné mít na zřeteli všechny uvedené vztahy a vlivy. [Skovajsa a kol., 2010]

Vymezení prostoru působnosti lze znázornit vztahem jednotlivých sektorů v rámci národního hospodářství:

- a) Ziskový (tržní) sektor je ta část národního hospodářství, která je financována z prodeje statků které se distribuují za tržní cenu utvářenou na základě vztahu

nabídky a poptávky. Cílem subjektů, které se na trhu pohybují, je zisk.

- b) Neziskový sektor je zaměřen na dosažení přímého užitku, který má zpravidla formu veřejné služby. Prostředky pro svou činnost jsou získávány přerozdělováním veřejných financí nebo ze soukromých zdrojů od fyzických či právnických osob.
- c) Veřejný sektor je spravován veřejnou správou, financován z veřejných financí, rozhoduje se zde veřejnou volbou a podléhá veřejné kontrole.
- d) Sektor domácností má význam v koloběhu finančních toků a svým vstupem na trh¹⁰.
[Rektořík, 2010]

Potůček definuje trh jako: „... samoregulační systém, v němž poptávka a nabídka, dosažený zisk či ztráta alokují vzácné zdroje (statky) efektivněji než kterýkoli z dalších známých regulačních mechanismů.“ [Potůček, 2005: 87] Trh je založen na principu maximalizace zisku, při němž se na základě nabídky a poptávky a dobrovolného aktu směny vytváří přirozená regulace mezi výrobou i spotřebou. [Potůček, 2005]

Nicméně ideální tržní prostředí, které by poskytovalo všem stejné možnosti uplatnění na trhu, z mnoha důvodů neexistuje. Trh nemůže zabezpečit stejné příležitosti pro všechny, ani poskytování tzv. veřejných statků. Veřejné statky se vyznačují nevyloučitelností ze spotřeby a nemožností přiřadit takový statek určitému vlastníkovi či uživateli. Proto do systému veřejných statků vstupuje stát, který svými mechanismy zajišťuje jejich rovnoměrné poskytování. Na poskytování některých veřejných statků se kromě státu může podílet také občanský sektor. [Skovajsa a kol., 2010]

Stát či státní moc lze chápat jako politické uspořádání společnosti, které je vykonáváno na určitém území. V otázce vztahu státu a občanské společnosti jsme pak dle Muhič Dizdarevič ovlivňování: „... pojetím občanské společnosti jako produktu západní kultury a institucí, jejíž normativní implikace mají své intelektuální dějiny.“ [in Skovajsa a kol., 2010: 99] Ani stát však nemůže zabezpečit distribuci veřejných statků rovnoměrně a to z toho důvodu, že jejich poskytování bývá v demokracii nastaveno na potřeby tzv. mediánového voliče, tedy toho, který stojí ve středu statistické řady. Proto se stát dostává do

¹⁰ Viz Příloha č. 2, Obrázek č. 1

situací, kdy kvůli heterogenitě poptávky nemůže zabezpečit všechny požadavky současně. [Skovajsa a kol., 2010].

Proto vznikají organizace občanské společnosti, které se zaměřují na specifické oblasti poskytování služeb. Muhič Dizdarevič k tomu říká, že: „Stát je zde od toho, aby uspokojil požadavky většiny, občanský sektor má uspokojit požadavky těch, kteří nemají či nikdy nebudou mít většinovou podporu.“ [in Skovajsa a kol., 2010: 102] Avšak i v občanském sektoru nacházíme řadu problémů, které způsobují jeho selhávání. Těmi jsou filantropický paternalismus, který poukazuje na tunelovité vidění problému na základě vlastní percepce, dále partikularismus, který vede k zaměření se na jednotlivost a k omezenému přístupu k ostatním problémům či celku, amatérismus, který popisuje mnohdy nedostatečnou vzdělanost pracovníků daného oboru, či nedostatečnost, která neřeší nedostatečné pokrytí kolektivních statků zvláště v období recese z důvodu nespoluúčasti státu. [Skovajsa a kol., 2010]

Stát, trh a občanský sektor tak dohromady tvoří jednotu, která se vzájemně doplňuje a může zabezpečit rovnoměrnější poskytování služeb a statků. Protože všechny subjekty státu, trhu a občanského sektoru fungující ve stejném čase, dostávají se do sítě vztahů a spolupráce s ostatními subjekty. Model spolupráce OOS a státu popsali Salamon a Anheier:

- a) Korporativní model, v němž asociace tvoří formální koncepční orgán, se kterým je vláda povinna konzultovat zásadní otázky i způsoby řešení ve všech oblastech.
- b) Model zájmových skupin umožňuje jednotlivým OOS vstupovat ad hoc způsobem do legislativního procesu a ovlivňovat tak jeho průběh formou lobbingu.
- c) Model programové spolupráce vyžaduje předpoklad střešní organizace, která by vyjednávala podmínky plnění státem. [in Potůček, 2005]

Typy spolupráce mezi OOS a trhem pak uvádí Galaskiewicz a Coman:

- a) Filantropická spolupráce zahrnuje poskytnutí finančního daru, dobrovolné práce zaměstnanců firmy či poskytnutí určitých služeb.
- b) Strategická spolupráce je založena na zvyšování obecného blaha a zároveň vlastních výhod či výtěžků. Bývá realizována nejčastěji v rámci „event sponzoringu“, tedy

určitou formou prezentace firmy při nějaké události.

- c) Komerční spolupráce, kdy se jedná o zvýšení zisku jak firmy, tak OOS. Typickým příkladem této spolupráce je tzv. sdílený marketing, kdy firma a OOS spolupracují na prodeji určitého produktu.
- d) Politická spolupráce, jejímž cílem je prosazování vlastních politických agend prostřednictvím OOS. Podporou OOS se firma snaží dostat se na lokální trh udržet vhodné podmínky pro vlastní podnikání. [in Skovajsa a kol., 2010]

1.2.3 Teorie vzniku organizací občanské společnosti

K založení OOS je zapotřebí nějaký impuls, důvod, či motiv, který přiměje určitou skupinu lidí k tomu, aby začala vytvářet aktivity k zabezpečení cílů, které si předsevzala. Okolnosti vzniku organizací občanské společnosti je oblast, které se systematicky na odborné úrovni věnovali různí autoři, jejichž výstupy shrnuje Skovajsa do šesti okruhů:

- a) Teorie heterogenity (selhání trhu / selhání státu) popisuje situaci, kdy trh není schopen vytvářet veřejné statky v takové míře, aby byly k dispozici všem bez rozdílu, v čemž je viděn důvod pro existenci státu. Protože se však vláda snaží vyhovět pouze středovému voliči, mohou zůstat některé potřeby neuspokojeny. Tím selhává také stát a vzniká prostor pro zabezpečení těchto veřejných statků organizacemi občanské společnosti.
- b) Teorie důvěry, či smluvního selhání. Tato teorie taktéž vychází ze selhání trhu, nicméně hlavní problém je zde nedostatek informací na straně spotřebitele k posouzení kvality statků či služeb. Kvůli této asymetrii se může spotřebitel zaměřit na důvěryhodnější poskytovatele, jako právě organizace občanské společnosti, kterým primárně nejde o maximalizaci zisku. Protože motivy těchto organizací jsou jiné než dosahování zisku, nabízí alternativu, ve které nabývá na významu kvalita lidských vztahů mezi oběma stranami.
- c) Teorie sociálního státu vidí existenci organizací občanské společnosti jako určité

reziduum z dob minulých, kdy fungovaly jako mechanismus řešení sociálních problémů v tradičních společnostech. Tyto organizace jsou viděny jako předchůdci systematické funkce sociálního státu a v současné době působí jako pozůstatek, který pouze doplňuje uspokojování potřeb státem a trhem.

- d) Teorie vzájemné závislosti oproti předešlým nevidí vznik organizací občanské společnosti v konfliktu či v selhávání ostatních sfér, ale v oboustranně prospěšné spolupráci. OOS často pružněji reagují na vzniklé problémy, jejich znalosti a postupy pak může využít právě stát pro rozvoj svých vlastních aktivit.
- e) Teorie nabídky / teorie sociálních podnikatelů odmítá selhání trhu a státu jako dostačujících podmínek pro vznik organizací občanské společnosti. Tento přístup zároveň zohledňuje přítomnost sociálních podnikatelů, kteří mají určitou motivaci pro vytváření organizací občanské společnosti. Takovou motivací je myšleno zpravidla získání určitého sekundárního profitu.
- f) Teorie zúčastněných aktérů je variací teorie sociálních podnikatelů. V tomto případě však iniciativu mohou převzít samotní zúčastnění aktéři, kteří pocíťují nedostatek na určitých veřejných statcích a zároveň nemají důvěru k poskytovatelům zaměřeným na zisk. [Skovajsa a kol., 2010]

1.2.4 Funkce organizací občanské společnosti

Jak již bylo uvedeno, šíře působnosti organizací občanské společnosti je veliká. Nejen v České republice vzniká mnoho organizací, které svými charakteristikami odpovídají strukturálně operacionální definici organizací občanské společnosti, ale jejich poslání, cíle a aktivity k naplňování těchto cílů se do značné míry liší. Každá organizace má určitou roli v rámci širšího společenského kontextu i v rámci občanského sektoru. Funkcemi OOS se systematicky věnovali již zmiňovaní autoři Salamon a Anheier, jejichž členění funkcí organizací občanské společnosti uvádí v českém kontextu. Skovajsa a kol. (2010). Organizace občanské společnosti zastávají ve společnosti následující funkce:

- a) Servisní funkce. Organizace občanské společnosti v první řadě poskytují různé služby celé řadě cílových skupin. OOS se zaměřují na ty služby, které z různých důvodů neposkytuje veřejný ani trh. Působí tak nejčastěji v poskytování zdravotních či sociálních služeb, vzdělání nebo v kulturních činnostech různého druhu.
- b) Inovativní funkce. Protože nejsou OOS zaměřeny na vytváření kapitálu, mohou si ve svých aktivitách dovolit více riskovat, což jim umožňuje být flexibilní, vytvářet nové přístupy a sloužit jako zdroj inovace v řešení sociálních problémů.
- c) Advokační funkce. OOS mohou mít také úlohu ochránce práv a zájmů, prosazují a obhajují zájmy např. při vyjednávání či diskusi nad podobou politiky.
- d) Expresivní funkce poukazuje na možnost prezentace názorů organizací občanské společnosti i dalších skupin či jednotlivců. Protože OOS nabízejí prostor k prezentaci, umožňují tak rozvíjet potenciál a schopnosti jednotlivců i skupin.
- e) Budování komunity a demokratizační funkce. Tato funkce je založena na pojetí sociálního kapitálu. OOS pomáhají vytvářet pocit důvěry a sociální povinnosti, která je zakotvena v sounáležitosti lidí v rámci komunit.
- f) Filantropická funkce nazírá na OOS jako na nástroj pro podporu různých veřejně prospěšných cílů ze soukromých zdrojů.
- g) Charitativní (přerozdělovací) funkce, kdy OOS slouží jako prostředek přerozdělování zdrojů od bohatších k chudším.
- h) Podpora společenských změn. OOS stojí mimo státní aparát i trh, mohou proto sloužit jako další strana k vyjednávání či diskusi nad podobou politiky či vyvíjet tlak k širší sociální změně.
- i) Podpora pluralismu odkazuje na rozmanitost cílů a hodnot, které OOS podporují, proto se zasazují o udržení a rozvoj pluralismu ve společnosti. [Skovajsa a kol. 2010]

2 Právní zakotvení české kinematografie

Studiem právních předpisů, které tuto oblast upravují a nastavují tak základní pravidla a povinnosti, zjistíme, jaké oblasti stát pokrývá svými aktivitami, jaké nastavuje parametry pro fungování ostatních subjektů a v jakých oblastech kinematografie existuje potenciál pro vznik organizací občanské společnosti.

Česká legislativa upravuje oblast kinematografie několika hlavními zákony. V této kapitole je představím v chronologické posloupnosti dle roku vzniku. Nejdůležitější právní úpravy pro oblast kinematografie jsou:

- a) Zákon č. 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (dále „zákon o Fondu“);
- b) zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů;
- c) zákon č. 249/2006 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů (dále „zákon o audiovizi“),
- d) zákon č. 304/2007 Sb., kterým se mění některé zákony v souvislosti s dokončením přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání (dále „diginovela“).

Česká legislativa obsahuje i další dílčí právní úpravy týkající se různých oblastí kinematografie. V případě účelnosti kontextu se budu těmito zákony zabývat v následujících souvisejících kapitolách. V této kapitole nejprve provedu souhrnné zhodnocení stavu české legislativy, zmíněné právní předpisy pak podrobněji představím v samostatných podkapitolách.

2.1 Kontext současného stavu legislativy

Z výše uvedeného výčtu právních předpisů je patrné, že česká legislativa upravuje pouze některé oblasti kinematografie týkající se převážně praktického nakládání souvisejícího s výrobou, distribucí a předváděním filmů a dále oblasti týkající se faktické státní kontroly a podpory kinematografie. Dle usnesení vlády ČR č. 871/2010 o Koncepci podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu v letech 2011 až 2016 (dále „Koncepce podpory“), je současná právní úprava v oblasti kinematografie z hlediska praxe zastaralá a nedostačující: „Jednotlivé zákony ... nemohou reflektovat nové technologie výroby a šíření – distribuce děl, nerespektují současný proces filmové tvorby a výroby, trpí pojmovou a institucionální roztržičností a nepřehledností a neakceptují kinematografii jako kreativní průmysl s velkým ekonomickým potenciálem.“. [Ministerstvo kultury, 2010: 4] Koncepce podpory dále podává porovnání legislativy v oblasti kinematografie s ostatními státy EU a poukazuje na neaktuálnost české právní úpravy, která neakceptuje aktuální vývojové tendence v kinematografii, jako jsou nové technologie a konkurenceschopnost v mezinárodním měřítku.

Nutno však podotknout, že současný stav zakotvení kinematografie v české legislativě je spíše důsledkem či shodou okolností související s českou společenskou, kulturní i politickou situací posledních více než dvaceti let. Velký význam na tomto stavu mají celospolečenské změny po roce 1989, kdy zanikl centralizovaný státní dohled a plánování české kinematografie a nastalo období volného trhu a soukromých projektů. Tento přechod s sebou nesl hlubokou destrukturalizaci, jejíž důsledky jsou v české kinematografii patrné dodnes. Do velké míry však situaci ovlivnilo také konkrétní dění na české politické scéně. V uplynulých letech jsme totiž byli na poli českého zákonodárství často svědky toho, do jaké míry dokáží politické změny, preference či osobní (ne)angažovanost ovlivňovat situaci právě i v oblasti kinematografie.

Za uplynulých dvacet let se můžeme v Parlamentu ČR dopátrat několika pokusů o novelizaci platných zákonů, případně o vytvoření zákonů nových. Zákon o Fondu prošel dvěma pokusy o novelizaci. První v srpnu roku 1997, kdy legislativní rada vlády projednávala návrh Věcného záměru zákona, který měl doplnit stávající zákon o Fondu.

Návrh předložený tehdejším ministrem kultury Jaromírem Talířem byl však stažen z programu jednání vlády. Podruhé byl návrh novely tohoto zákona předložen Poslanecké sněmovně v lednu roku 2005. Parlament sice tento návrh schválil, ale prezident Václav Klaus využil své pravomoci, když vyjádřil nesouhlas s přijetím tohoto zákona a vrátil ho zpátky. Návrh novely zákona se k projednání do Poslanecké sněmovny opět dostal až 12. května 2006, kdy poslanci a poslankyně již nebyli schopni veto prezidenta přehlasovat a zákon tak nebyl přijat¹¹. [Ministerstvo kultury, 2010: Příloha 3.1]

Návrhy novelizace zákona č. 273/1993 Sb. či návrhy zákonů, kterými by se tento zákon měnil, byly spjaté se systematickými pokusy o vytvoření samostatného zákona o kinematografii. Nejvíce propracovaný a komplexní návrh zákona, včetně plánů na zákonem zřízené České filmové centrum, předložil do meziresortního připomínkování v roce 2000 tehdejší ministr kultury Pavel Dostál. Ministerstvo financí však mělo zásadní připomínky k zavádění nepřímých daní. Návrh zákona tak byl značně okleštěn, až se úplně rozpadl. Tentýž návrh zákona v původní verzi byl o rok později neúspěšně předložen Poslanecké sněmovně a následně vrácen. Do třetice byl v roce 2006 přijat návrh zákona pod číslem 249/2006 Sb., (zákon o audiovizí), kterým se mění zákon č. 273/1993 Sb. V tomto případě se však jedná o technickou novelu zákona upravující dílčí oblast kinematografie¹². [Ministerstvo kultury, Příloha 3.1, 2010]

2.2 Právní předpisy

2.2.1 Zákon č. 241/1992 Sb.

Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (dále „Fond“) byl zřízen roku 1992 jako právnická osoba zapsaná do obchodního rejstříku. Správcem Fondu je dle zákona Ministerstvo kultury, v čele Fondu stojí ministr. Správce Fondu

¹¹ Dle Hlavy druhé, článku 50 ústavního zákona č. 1/1993 Sb., ve znění pozdějších předpisů (Ústava České republiky) je k přijetí vráceného zákona prezidentem nutná nadpoloviční většina všech poslanců. Jinak platí, že zákon nebyl přijat.

¹² Viz podkapitola 2.2.3

sestavuje rozpočet na každý rok i závěrečný účet, který předkládá Ministerstvu financí České republiky. O způsobu a výši čerpání prostředků Fondu rozhoduje Rada Fondu, která má nejvýše třináct členů¹³. Členové Rady Fondu rozhodují o žádostech o poskytnutí prostředků Fondu.

Dle § 7 zákona o Fondu jsou finančními zdroji Fondu:

- e) výnosy z majetkových účastí České republiky na podnikání právnických osob ve filmovém průmyslu,
- f) výnosy z cenných papírů nabytých Fondem od jiných subjektů,
- g) úvěry od právnických osob,
- h) úroky z návratných finančních výpomocí a z půjček poskytnutých Fondem žadatelům, a úroky z prostředků Fondu uložených v bance,
- i) splátky půjček a návratných finančních výpomocí poskytnutých Fondem žadatelům,
- j) smluvní pokuty placené žadateli v případech, ve kterých prostředky Fondu nebyly použity podle stanovených podmínek (§ 11 odst. 5),
- k) dary a dědictví pro Fond,
- l) výnosy z veřejných sbírek a loterií organizovaných Fondem,
- m) sjednané podíly na příjmech z kinematografických děl, na které byly poskytnuty prostředky Fondu (§ 11 odst. 2),
- n) dotace ze státního rozpočtu,
- o) příplatek k ceně vstupného (§ 8),
- p) příjmy z využití filmových děl, pokud byly na Fond převedeny,
- q) příjmy za užití kinematografických děl, u nichž Fond vykonává autorská práva výrobce, která na něj přešla na základě zvláštního zákona,
- r) další zdroje stanovené zvláštními právními předpisy.

Fond podporuje všechny fáze filmové tvorby, tedy přípravu, výrobu, distribuci

¹³ V době psaní této práce byla tři místa Rady Fondu neobsazena.

i propagaci. Fond také přispívá na technický rozvoj a modernizaci české kinematografie (např. digitalizace českých kin). Dle § 9 zákona o Fondu lze prostředky poskytnout formou účelových dotací, půjček nebo návratných finančních výpomocí na tyto projekty:

- a) tvorba českého kinematografického díla,
- b) výroba českého kinematografického díla,
- c) distribuce hodnotného kinematografického díla,
- d) propagace české kinematografie,
- e) technický rozvoj a modernizace české kinematografie,
- f) výroba, distribuce a propagace kinematografických děl národnostních a etnických menšin, žijících na území České republiky.

Žadatelem může být fyzická i právnická osoba a žádost se podává správci Fondu na předem připravených formulářích. Při podání žádosti je žadatel povinen splatit také poplatek¹⁴. Žádosti i přehledný postup poskytování prostředků z Fondu jsou ke stažení na webových stránkách Ministerstva kultury České republiky. Uzávěrky příjmu žádostí jsou průběžné a Fond rozhoduje do tří měsíců od doručení žádosti o poskytnutí prostředků Fondu. Rada může stanovit, do jaké míry se Fond bude podílet na příjmech plynoucích z projektu. Prostředky poskytnuté z Fondu lze použít výhradně ke stanovenému účelu. V opačném případě zaplatí žadatel Fondu pokutu dle smluvního ujednání, a to až do výše částky poskytnutých prostředků.

¹⁴ Dle Statutu Fondu je žadatel povinen uhradit částku ve výši 10 tisíc korun v případě žádosti týkající se tvorby nebo výroby dlouhometrážního kinematografického díla nebo technického rozvoje a modernizace české kinematografie. Na posouzení ostatních žádostí skládá žadatel částku 5 tisíc korun. [Usnesení č. 119/1992 ČNR]

2.2.2 Zákon č. 273/1993 Sb.

Vzhledem k tomu, že větší část zákona týkající se výroby a šíření audiovizuálních¹⁵ děl byla změněna zákonem č. 249/2006 Sb., o kterém pojednává následující samostatná podkapitola, budu se v této podkapitole zabývat pouze dílčí částí zákona upravující archivaci audiovizuálních děl, a to konkrétně Národním filmovým archivem (dále „NFA“).

Paragrafy 6 až 8 tohoto zákona upravují NFA jako státní příspěvkovou organizaci specializovanou pro audiovizuální archiválie. Jeho posláním je shromažďovat, chránit, vědecky zpracovávat a využívat zejména ta audiovizuální díla, která tvoří součást národního kulturního dědictví a dokumentují vznik a vývoj filmu. NFA dále vytváří zvláštní fond vybraných audiovizuálních děl, která poskytuje k využití občanským sdružením¹⁶, jejichž hlavním posláním dle stanov je zpřístupňování audiovizuálních děl, a dále středním, vyšším odborným a vysokým školám filmového zaměření. O výběru takových filmů rozhoduje Rada Fondu na základě návrhu zasláního NFA.

NFA má dále možnost za úplatu získat od výrobce jednu duplikační kopii a jednu distribuční kopii¹⁷ českého audiovizuálního díla a propagační materiály k tomuto dílu. Výrobce českého audiovizuálního díla vytvořeného s využitím příspěvku z Fondu je povinen poskytnout jednu distribuční kopii tohoto díla bezplatně k archivování. Výrobce může také nabídnout NFA k uložení negativ a rozmnožovací materiály k audiovizuálnímu dílu.

Zákon dále upravuje oblast obchodního využití filmů vzniklých do roku 1990. Dle § 13 tohoto zákona náleží právo k hospodaření s audiovizuálními díly, která vznikla

¹⁵ Tento zákon, stejně jako zákon č. 249/2006 Sb., užívá termín „audiovizuální“ pro označení všech produktů souvisejících se záznamem, uchováním a reprodukcí zvuku a obrazu. Dle § 62 zákona č. 121/2000 Sb., (autorský zákon) je audiovizuální dílo: „... vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných, které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, které vyvolávají dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.“ Autorský zákon tak používá pojem audiovizuální v širším kontextu, než je samotný pojem kinematografický. Pro potřeby této práce budu používat pojem „audiovizuální“ tam, kde tuto terminologii používá příslušný zákon, či autor textu.

¹⁶ Zákon se výslovně zmiňuje pouze o občanských sdruženích, nikoli o ostatních formách organizací občanské společnosti.

¹⁷ Duplikační kopie se pořizuje z originálního negativu a slouží k výrobě duplikátních negativů, ze kterých se vyrábí distribuční kopie.

v letech 1945 až 1990, na podkladě jejich originálních nosičů, které vlastní NFA nebo se souhlasem NFA, přičemž zisky z využívání těchto děl odvádí NFA, po pokrytí nákladů, Fondu. Časové ohraničení rokem 1945 bylo stanoveno v souvislosti se stávající platností té části dekretu prezidenta republiky č. 50/1945, která hovoří o přechodu majetku filmových podniků na stát. Zákon dále mluví o přechodu práv audiovizuálních děl vzniklých ve státních organizacích Filmové studio Barrandov a Filmové studio Zlín na Fond¹⁸.

2.2.3 Zákon č. 249/2006 Sb.

Zákon o audiovizi nejprve upravuje základní pojmosloví (kdo je výrobce audiovizuálního díla, kdo je jeho distributorem, co je audiovizuální představení, kdo je pořadatelem takového představení, kdo může být podnikatelem v oblasti audiovize atd.). Dále se zákon věnuje evidenci podnikatelů v oblasti audiovize i evidenci samotných audiovizuálních děl. Dle zákona o audiovizi je výrobce českého nebo distributor jiného než českého audiovizuálního díla povinen zaslat evidenční list tohoto díla Ministerstvu kultury ČR se všemi náležitostmi¹⁹. Zákon také upravuje označování samotných audiovizuálních děl, které je prakticky shodné s náležitostmi evidence. Distributor českého audiovizuálního díla s možností nastavení titulků je dále povinen opatřit všechny kopie skrytými titulky pro potřeby sluchově postižených osob.

Dle zákona o audiovizi musí být audiovizuální dílo, jehož obsah může ohrozit tělesný, duševní nebo mravní vývoj dětí, označeno hranicí přístupnosti dosažením věku patnácti nebo osmnácti let. U českého díla tuto hranici stanovuje výrobce, případně koproducent a to i s vysvětlením důvodů omezení přístupnosti. U jiného než českého audiovizuálního díla je tuto hranici povinen stanovit distributor. Pořadatel audiovizuálního

¹⁸ Do terminologie a oblasti práv u audiovizuálních děl zasahuje také zákon č. 121/2000 Sb., (autorský zákon), který určuje za výrobce českého zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla zveřejněného v době od 1. 1. 1950 do 31. 12. 1964 Archiv, v době od 1. 1. 1965 do 31. 12. 1991 pak Fond. Různé lhůty souvisí s termíny vzniku zákonů a různými lhůtami bývalé i současné doby ochrany majetkových práv u audiovizuálních děl. Časové ohraničení rokem 1991 dále souvisí s privatizací filmového průmyslu v ČR.

¹⁹ Název audiovizuálního díla, jméno případně pseudonym autora, jména nebo pseudonymy výkonných umělců, kontaktní údaje obchodní firmy, rok pořízení prvotního záznamu, obsahová charakteristika díla, věková hranice přístupnosti díla, údaje o jazykové verzi, doba trvání, technické parametry atd.

představení je povinen stanovenou hranici přístupnosti předem oznámit a zajistit vyloučení osob, na které se případné omezení z projekce vztahuje. Taktéž provozovatel prodejny či půjčovny nesmí prodat či pronajmout dílo s omezenou přístupností osobám mladším, než je na konkrétním audiovizuálním díle stanoveno.

Zákon dále upravuje pravidla zveřejňování reklam při uvádění audiovizuálního představení, která musí být zřetelně oddělena od audiovizuálního díla a speciálně označena jako reklama. O umisťování reklam do samotného audiovizuálního díla (tzv. product placement) hovoří samostatný zákon č. 132/2010 Sb., o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, který byl přijat v souvislosti s příslušnými předpisy Evropské unie.

Dohled nad dodržováním zákona o audiovizi vykonává v přenesené působnosti krajský úřad. Úředníci kraje jsou oprávněni provádět kontrolu při výrobě i distribuci audiovizuálního díla, dále při pořádání audiovizuálních představení nebo v prodejnách či půjčovnách děl. Za nedodržení podmínek daných tímto zákonem náleží výrobcí nebo koproducentovi českého díla, distributorovi jiného než českého audiovizuálního díla, pořadatelí nebo provozovateli pokuta ve výši od deseti do jednoho sta tisíc korun.

2.2.4 Zákon č. 304/2007 Sb.

Vznik diginovely souvisí s přechodem ze zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání. Novela souhrnně upravuje několik oblastí týkajících se audiovize, jako je elektronická komunikace, provozování rozhlasového a televizního vysílání, České televize (dále také „ČT“) a rozhlasové a televizní poplatky. Pro potřeby této práce nejprve shrnu hlavní změny, které diginovela přinesla, více pak rozvedu praktické dopady na oblast kinematografie.

Hlavní přínos diginovely tkví v liberalizaci televizního trhu. Usnadňuje totiž získání digitální licence po skončení analogového vysílání. Diginovela dále upravuje způsob přechodu z analogového na digitální vysílání u soukromých televizních stanic (Nova a Prima), které již vlastnily licenci na analogové vysílání a zaručuje plynulost přechodu i pokrytí signálem. Novela také připravila plán přechodu, tedy veškerá pravidla včetně lhůt.

Termín vypnutí posledního analogového vysílače byl zákonem stanoven v rozmezí od 10. října 2010 až 31. prosince 2012²⁰.

V souvislosti s přechodem na digitální televizní vysílání a se vzrůstajícími náklady dotknutých subjektů byl navýšen maximální vysílací čas pro reklamu v České televizi a stanoven na 0,75 % celkového denního vysílacího času na ČT1 a 0,5 % na ostatních programech. Celkový čas vysílaných reklam a teleshopingu v době od sedmé do desáté hodiny večer přitom nesmí přesáhnout 6 minut v průběhu jedné vysílací hodiny na každém z vysílaných programů.

Peníze z reklam vysílaných na ČT budou do doby vypnutí analogového vysílání určeny na tři účely. 150 milionů korun ročně půjde Fondu na podporu nových českých filmů. 15 milionů korun ročně je určeno Českému telekomunikačnímu úřadu na rozvoj zemského digitálního televizního vysílání v České republice. Zbylá část výnosů půjde na zvláštní účet zřízený Českou televizí na podporu a rozvoj programů veřejné služby a na správu a digitalizaci Archivu České televize. Návrh rozpočtu tohoto speciálního účtu České televize spadá pod kontrolu vlády České republiky.

2.3 Shrnutí

Kapitola o právním zakotvení přiblížila současný stav legislativy v kinematografii. Česká legislativa upravuje převážně praktické nakládání s produkty různých fází kinematografie, které spadají pod určitou formu státní kontroly, případně státní instituce, které s kinematografií souvisejí. S výjimkou zákona o Fondu se tak česká legislativa zaměřuje pouze na ty oblasti, které slouží zpravidla samotnému státu, nikoli kinematografii jako takové, případně její klasifikaci, rozvoji a koncepci na národní úrovni.

Z uvedených zjištění je tak patrné, že legislativní ukotvení kinematografie není v obecné rovině dostačující. Zcela chybí definice a základní klasifikace české kinematografie

²⁰ Nařízení vlády č. 161/2008 Sb., o technickém plánu přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání pak mluví o termínu 11. května 2011, kdy mělo být vypnuto analogové televizní vysílání.

a koncepční orgán, který by koordinoval veškeré aktivity v rámci kinematografie. Aktivity tohoto typu zpravidla spadají pod státní instituce (fungující pod názvem „Filmové centrum“). Takové instituce jsou v jiných státech nejen Evropy, ale i světa, standardní. Mají za cíl prezentovat kinematografii dané země v národním i mezinárodním měřítku, a dále poskytovat servis filmovým produkcím, které natáčejí v dané zemi. O zřízení podobného centra se u nás hovoří již od devadesátých let dvacátého století, ale i po dvaceti letech, a po několika neúspěšných legislativních pokusech, podobná instituce v České republice chybí.

Nedostatečnost právního zakotvení si uvědomují nejen profesionálové působící v oblasti kinematografie, ale i zástupci státní správy. Odbor médií a audiovize Ministerstva kultury České republiky vypracoval Koncepti podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu v letech 2011 až 2016, ve které mj. uvádí, že: „... nejvhodnějším a nejtransparentnějším řešením problémů současné české kinematografie a filmového průmyslu je vytvoření zcela nové právní úpravy.“ [Ministerstvo kultury, 2010: 78] Z tohoto důvodu také Odbor médií a audiovize inicioval vznik pracovní skupiny, která se od roku 2007 podílela na formování teze zákona o kinematografii. Dle Koncepce podpory je nutné, aby nový zákon vešel v platnost nejpozději v roce 2012. Do té doby má Fond zajištěné zdroje (vzhledem k příjmům v rámci diginovely). Poté však bude nutné přijmout takové legislativní úpravy, které umožní rozšíření potenciálních zdrojů Fondu, aby byl schopen zajistit podporu české kinematografie alespoň v takové míře, jako doposud. [Ministerstvo kultury, 2010]

Výše uvedená zjištění však poukazují také na prostor pro vznik a činnost organizací občanské společnosti. Jedním z důvodů vzniku organizací občanské společnosti je právě selhávání trhu, respektive selhávání státu, tedy deficit poskytovaných produktů nebo služeb těmito sektory. Lze tak přepokládat, že právě v oblastech, které stát nepokrývá, a po kterých je zároveň poptávka, případně je ve srovnání s mezinárodní praxí žádoucí či nutné tyto aktivity poskytovat, bude působit svými aktivitami právě občanský sektor.

Tento předpoklad bude ověřen v následující kapitole, ve které se zaměřím na institucionální strukturu české kinematografie. Ta podá jasnější přehled o konkrétním působení jednotlivých sektorů a o oblastech, které jsou těmito sektory pokryté.

3 Institucionální struktura české kinematografie

V této kapitole přiblížím současnou institucionální strukturu české kinematografie prostřednictvím nejdůležitějších subjektů ve státním a komerčním sektoru a v oblasti organizované občanské společnosti. Cílem této kapitoly je snaha objasnit vztahy občanského sektoru, trhu a státu a přiblížit tak prostor pro fungování organizací občanské společnosti.

Institucionální struktura pomůže objasnit, jaké subjekty jsou vytvářeny pro zabezpečení různých aktivit v rámci kinematografie. Souhrnný pohled na všechny organizace, instituce a společnosti pohybující se v kinematografii pomůže vysvětlit funkce státu a trhu a občanského sektoru v oblasti kinematografie a bude sloužit jako východisko pro koncepci vzniku organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie.

Vzhledem k velkému množství různých organizací, institucí a společností, které v oblasti kinematografie v ČR působí, jsem se rozhodla tuto kapitolu omezit na výběr těch subjektů, které se přímo zabývají strategickým formováním, koncepčními činnostmi, podporou a rozvojem české kinematografie. Každá zde zmíněná organizace, instituce či společnost má na pomyslné mapě specifické místo a funkci, která je zpravidla pro českou kinematografii nepostradatelná.

Jednotlivé podkapitoly nejsou řazeny dle důležitosti, ale na základě logického uspořádání a posloupnosti důležitých informací. Jako první jsou proto popisovány státní instituce, které poskytují obecný rámec a pohled na stav zakotvení kinematografie v ČR. Dále je rozpracována podkapitola týkající se komerčního sektoru, jenž poskytne základní přehled o fungování komerčních subjektů podnikajících v jednotlivých fázích výroby kinematografického díla. Na pozadí těchto informací, a po představení širší působnosti státního a komerčního sektoru, jsou poté popsány nejdůležitější organizace občanského sektoru.

Vzhledem k různorodosti jednotlivých sektorů (státního, komerčního a občanského), a k nemožnosti jednotného přístupu k těmto sférám jsem se rozhodla každou podkapitolu zpracovat a popsat vlastním přístupem s ohledem na dílčí problematiku. Jednotlivé podkapitoly tak sice sledují stejné východisko, kterým je snaha o popis institucionální

struktury kinematografie v České republice a identifikace vzájemných vztahů mezi jednotlivými sektory, podkapitoly jsou však zpracovány různým způsobem, aby přinášely logický a přehledný exkurz samy o sobě, a v kontextu ostatních informací také ucelený nástin struktury celé kinematografie.

Ačkoliv je tato práce věnována kinematografii po roce 1989, je u organizací a institucí, které fungovaly již před tímto rokem, zahrnut také historický exkurz, a to z důvodů návaznosti či posloupnosti aktivit a celkového kontextu působnosti daného subjektu.

3.1 Státní instituce

V souvislosti s přehledností informačních zdrojů a nízkým počtem vlastních subjektů budou v této kapitole uvedeny nejen všechny známé státní instituce, které souvisí s oblastí kinematografie a odpovídají výše uvedeným kritériím výběru, ale také orgán na vládní úrovni, který se jako jediný v České republice do určité míry zabývá koncepčními otázkami kinematografie a audiovize. Tímto subjektem je Ministerstvo kultury ČR, dále zde uvedu Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie, Národní filmový archiv a Českou televizi.

3.1.1 Ministerstvo kultury ČR²¹

Koordinačním orgánem státní správy v oblasti kinematografie je Odbor médií a audiovize Ministerstva kultury. Odbor má na starosti úkoly orgánu státní správy v oblasti audiovize, rozhlasového a televizního vysílání, tisku a dalších informačních prostředků. V rámci své činnosti zejména zajišťuje plnění odborných úkolů ministerstva, je pověřeným orgánem v rámci členství České republiky v mezinárodních organizacích i v orgánech a programech EU. Odbor zastupuje státní správu při různých jednáních na národní či mezinárodní úrovni a na úrovni vládních i nevládních organizací zabývajících se otázkou

²¹ Pokud neuvádím jinak, čerpám v této kapitole z údajů obsažených na webových stránkách Ministerstva kultury ČR. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz>>, [cit. dne 24. června 2011].

médií a audiovize. Odbor také plánuje a zajišťuje propagaci české audiovize na mezinárodních festivalech a dalších akcích obdobného charakteru a organizačně zajišťuje českou účast na těchto akcích. Odbor zabezpečuje prezentaci zahraniční kinematografie v České republice, dále provádí evidenci a kontrolu a zodpovídá za poskytování prostředků státního rozpočtu zejména formou dotací v oblasti médií a audiovize. Odbor je také pověřeným orgánem ministerstva ve vztahu k Radě pro rozhlasové a televizní vysílání, Radě Českého rozhlasu, Radě České televize, Radě České tiskové kanceláře, Stálé komisi Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR pro sdělovací prostředky a Stálé komisi Senátu Parlamentu ČR pro sdělovací prostředky.

Od roku 2009 poskytuje ministerstvo prostřednictvím odboru médií a audiovize Cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti kinematografie a audiovize. Cena se uděluje k ohodnocení mimořádně významných výsledků či výjimečných uměleckých, tvůrčích, interpretačních nebo technických počinů v procesu tvorby, výroby, šíření a uchovávání kinematografických a audiovizuálních děl nebo za výzkumnou či propagační činnost nebo dlouhodobé zásluhy. Cenu tvoří diplom a peněžní ocenění ve výši 300 tisíc korun. V roce 2009 byla cena udělena Jiřímu Krejčíkovi, v roce 2010 pak Břetislavu Pojarovi a Karlu Kachyňovi in memoriam²². Cena se uděluje ke Světovému dni audiovizuálního dědictví, které UNESCO stanovilo na 27. října²³.

Ministerstvo kultury odpovídá také za poskytování prostředků státního rozpočtu formou dotací. V rámci výběrového řízení v oblasti kinematografie a médií rozděljuje každoročně prostředky organizacím občanské společnosti. V roce 2011 bylo ministerstvem rozděleno více než 19,5 milionů korun, což je o cca 8 milionů korun více, než v roce 2010²⁴. Prostředky jsou určeny na podporu projektů, které se věnují následujícím účelům:

- a) Festivaly, přehlídky a výstavy v oblasti kinematografie a médií,
- b) semináře, workshopy a školení šířící odborné znalosti z oblasti médií, audiovize, kinematografie, filmového průmyslu a práv duševního vlastnictví,

²² Pokud je cena udělena in memoriam, peněžní ocenění se nevyplácí.

²³ Zdroj: Besserová, Kateřina. 2011. Dotaz na udělování cen Ministerstva kultury za přínos v oblasti kinematografie a audiovize [email]. 23. června 2011, 12:46. [cit 25. června 2011].

²⁴ Viz Příloha č. 1, Tabulka č. 1

- c) odborná periodika a neperiodické publikace
- d) dětská mediální a audiovizuální tvorba, výchova dětí a mládeže v oblasti audiovizuální kultury a vzdělávání pedagogů v oblasti médií audiovizi,
- e) projekty propagující českou kinematografii, audiovizuální a mediální oblast v zahraničí,
- f) projekty zabývající se ochranou práv duševního vlastnictví a bojem proti pirátství,
- g) zpřístupňování kulturního dědictví.

Prostřednictvím Odboru médií a audiovize je od roku 2010 realizován také Program podpory filmového průmyslu. Cílem programu je podpora filmové produkce v České republice a zvýšení konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu. Tento program reaguje na prudké snížení realizace zahraničních filmových produkcí kolem roku 2003. Program poskytuje dotace ve formě kompenzace do výše dvaceti procent uznatelných nákladů vzniklých v souvislosti s tvorbou audiovizuálního díla v České republice, přičemž toto dílo musí splňovat kriteria kulturně přínosného díla²⁵. Uznatelnými náklady programu jsou především úhrady za dodávky zboží a služeb souvisejících s realizací filmu a dále honoráře hercům a členům filmového štábu. Podpora se poskytuje po realizaci projektu, tedy až po vynaložení těchto nákladů²⁶.

Podle provedených studií a výzkumů má zavedení pobídek filmového průmyslu nejen přímý pozitivní dopad na veřejné rozpočty, ale také nepřímo ovlivňuje ostatní ekonomická odvětví. Podpora filmového průmyslu má vliv na zvýšení poptávky po specializovaných profesích a službách a tím na rozvoj lidských zdrojů. Větší počet filmů natočených v ČR podporuje turismus a propagaci České republiky v zahraničí a také ovlivňuje regionální rozvoj (vzhledem k pozitivním efektům v regionech, kde se natáčení

²⁵ Podpora filmového průmyslu má specifickou podobu vzhledem k závazkům plynoucím ze Smlouvy o Evropském společenství, která mj. upravuje oblast poskytování veřejné podpory, a která zakazuje podporu průmyslu. Smlouva ale zároveň uvádí výjimky, kdy je možné takovou podporu udělit. V oblasti filmového průmyslu je touto výjimkou podpora „za účelem rozvoje kultury a ochrany kulturního dědictví“. Na tuto úpravu navazuje sdělení Evropské komise COM/2001/0534 final (tzv. Cinema Communication), které specifikuje vybrané právní podmínky podpory filmového průmyslu. Vzhledem k těmto povinnostem musí podpora filmového průmyslu v ČR splňovat požadavek hodnoty či přínosnosti směrem k evropské kultuře.

²⁶ Program podpory filmového průmyslu. Dostupné z: <<http://www.pfp.cz>> [cit. dne 24. června 2011].

daného filmu koná). Podpora kinematografie celkově rozvíjí českou kulturu a tradici filmového průmyslu, který je v ČR silně zakotven. [Ministerstvo kultury, příloha Vybrané pasáže z hodnocení dopadů regulace (velká RIA) k části návrhu zákona o kinematografii vztahující se k úpravě podpory filmového průmyslu, 2009]

Kromě výše uvedených poskytuje Ministerstvo kultury prostřednictvím Odboru médií a audiovize dotace také v rámci komunitárního programu na činnost kanceláře MEDIA Desk v ČR, členské příspěvky mezinárodním organizacím (program Media, Eurimages a Evropská audiovizuální observatoř a dále příspěvek Fondu (příspěvková organizace ministerstva). [Ministerstvo kultury, 2010]

3.1.2 Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie

Základní rámeček působnosti Fondu podala již podkapitola 2.2.1, která pojednává o právním kontextu a která představila okruh působnosti a činností Fondu. V této podkapitole více rozvedu vlastní hospodaření a poskytované formy podpory Fondu.

Jak již bylo zmíněno, Fond má více potenciálních zdrojů příjmu. Dle zákona je to dokonce čtrnáct možných zdrojů financování Fondu. Avšak při porovnání výsledků hospodaření je patrné, že reálně významné jsou pouze některé z nich. V letech 2002 až 2009 byly nejvýznamnější příjmy z užití kinematografických děl, u nichž se dle autorského zákona považuje Fond za výrobce²⁷. Dalším významným zdrojem příjmu byl v těchto letech také korunový příplatek k ceně vstupného do kin. Ačkoliv byl příplatek zaveden již v roce 1992, nebyl do dnešního dne valorizován, a to i přes zvyšující se průměrnou cenu vstupného do kina z 13,80 Kč v roce 1992 na 110,61 Kč v roce 2010²⁸. Dalším důležitým zdrojem prostředků jsou příjmy ze splacených návratných finančních výpomocí a podíly na příjmech z kinematografických děl²⁹.

Významným zdrojem Fondu v minulých letech byly jednorázové účelové dotace ze

²⁷ Dle § 106 zákona č. 121/2000 Sb., se za výrobce audiovizuálních děl zveřejněných v letech 1965 až 1991, k nimž vykonává Fond autorská práva dle § 14 zákona č. 273/1993 Sb., považuje Fond.

²⁸ Zdroj: Statistika Unie filmových distributorů. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/>> , [cit. dne 25. dubna 2011].

²⁹ Viz Příloha č. 1, Tabulka č. 2

státního rozpočtu a dále výnosy z reklam uváděných v České televizi podle tzv. diginovely³⁰. Tyto příjmy jsou však pouze dočasnými zdroji prostředků a v dlouhodobém plánování Fondu s nimi tak nelze počítat.

Mimořádné dotace v letech 2007 a 2008 byly navrženy na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v červnu 2006. Po neúspěšném závěru legislativního procesu, kdy prezident republiky vrátil návrh zákona upravující oblast Fondu, a sněmovna již nebyla schopna veto prezidenta přehlasovat, bylo zorganizováno setkání filmových profesionálů s představiteli politických stran právě v Karlových Varech. Na tomto setkání byl předsedou vlády přislíben a následně poskytnut mimořádný příspěvek státu ve formě dotace Fondu. Dále byla vytvořena pracovní skupina při Ministerstvu kultury složená ze zástupců filmařské obce, Fondu, provozovatelů televizního vysílání, filmových škol, České protipirátské unie a Národního filmového archivu, která měla za cíl formulovat tezi zákona o kinematografii. [Ministerstvo kultury, 2010]

Jak již bylo řečeno v podkapitole 2.2.1, Fond podporuje všechny fáze vzniku kinematografického díla, tedy jeho tvorbu (např. psaní scénáře), výrobu (samotné filmování), distribuci (šíření filmového díla) i propagaci (prezentace filmu). Fond také přispívá na technický rozvoj a modernizaci české kinematografie (kina)³¹.

Kromě udělovaných podpor má Fond také další výdaje. Časově i výší relativně stabilní výdaj činí náklady na provoz Fondu (např. konzultační, poradenské a právní služby, expertní posudky, zpracování účetnictví, bankovní poplatky atd.). Tento náklad činí průměrně cca 2,5 milionů korun ročně. Další výdaje Fondu souvisí s vlastnictvím autorských práv k filmům vzniklým v letech 1965 až 1991. Výnosy za užití těchto kinematografických děl jsou pro Fond zásadní (viz výše). Fondu ale zároveň vznikají výdaje související s tímto vlastnictvím, správou filmů a jejich využíváním. Obchodním nakládáním s filmy je smluvně pověřena společnost Ateliery Bonton Zlín, které náleží odměna ve výši 15 % z výnosů prodeje práv (cca 34 milionů korun ročně). S prodejem práv také souvisí vyplácení autorských honorářů u filmů, k nimž má Fond dle zákona č. 121/2000 Sb., (autorský zákon)

³⁰ Viz podkapitola 2.2.4

³¹ Viz Příloha č. 1, Tabulka č. 3

práva výrobce (průměrně cca 17,2 milionů korun ročně). Dalším výdajem Fondu je vyplácení odměny za spravování agendy korunového příplatku ke vstupnému, která smluvně náleží Unii filmových distributorů (v průměrné výši cca 430 tisíc korun ročně)³².

3.1.3 Národní filmový archiv³³

NFA je dle zákona č. 499/2004 Sb. akreditovaným specializovaným archivem. Jeho posláním je shromažďování, ochrana, vědecké zpracování a využívání audiovizuálních archiválií dokumentujících národní filmovou produkci, vznik a vývoj filmového umění, život českého národa a významné světové události.

NFA byl založen v roce 1943, hlavním impulsem k jeho vzniku byla ochrana filmových materiálů před válečnými událostmi. Od počátku bylo součástí NFA oddělení dokumentace, výzkumu a archivní knihovna. Cílem NFA tak bylo nejen archivovat, ale také studovat filmovnictví. V roce 1946 se NFA stal členem Mezinárodní federace filmových archivů (Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF) jako její pátý až devátý člen.

Ačkoliv (nebo možná právě proto, že) byl NFA platným a aktivním členem asociace a pořádal mezinárodní kongresy a semináře, byl v roce 1969 označen za centrum pravice a deset let byl izolován od mezinárodních styků. I přes nepříznivou situaci byl NFA schopen dokončit generální inventarizaci sbírek, inicioval nové restaurátorské postupy a svépomocí vybudoval nový depot. Ceněná byla v této době hlavně úroveň rekonstrukce filmových děl, ve spolupráci s dalšími institucemi inicioval NFA nové restaurátorské postupy.

V souvislosti se znárodněním kinematografie dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 se NFA stal součástí Filmového ústavu, a až do roku 1989 byl NFA vždy součástí nějaké filmové instituce. Až po roce 1989 se NFA zařadil k samostatným národním institucím, a to rozhodnutím ministra kultury, který jej změnil na samostatnou státní

³² Zdroj: Výroční zprávy Ministerstva kultury z let 2002 až 2009. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz>> [cit. 25. dubna 2011]. Nebyla započítána data z roku 2010, výroční zpráva z tohoto roku neobsahuje dílčí data. [cit. 10. července 2011]

³³ Pokud neuvádím jinak, čerpám v této kapitole z údajů obsažených na webových stránkách Národního filmového archivu. Dostupné z: <<http://www.nfa.cz/>> [cit. dne 16. května 2011].

příspěvkovou organizaci. Tuto změnu potvrdilo v roce 1993 vydání zákona č. 273/1993 Sb.

Stejně jako v jiných sektorech, i v oblasti filmového archivnictví byla tato doba spojená s mohutnými změnami. Kromě jiného převzal NFA množství filmového i písemného materiálu různých státních filmových institucí a podniků. Všechny tyto archiválie byly ošetřeny, katalogizovány a stále procházejí odborným zpracováváním.

V roce 1995 prošel NFA změnami souvisejícími s rozšířením svých aktivit. Bylo zřízeno např. oddělení orální historie, začaly se shromažďovat amatérské a rodinné filmy, NFA se zapojil do řady národních a mezinárodních programů, začal vydávat vědecké katalogy a Filmovou ročenku. V roce 1996 byla otevřena veřejná knihovna a archivní promítací síň Ponrepo v budově Konviktu v Bartolomějské ulici v Praze.

Ve sbírkách NFA lze najít dokumentární, populárně vědecké, vědecké, zpravodajské, animované i jiné filmy od vzniku českého filmu v roce 1898 až po současnost. Cenná je např. sbírka zpravodajských filmů do roku 1993, zcela výjimečná je pak sbírka němé tvorby hraných filmů, kde se zachovaly dvě třetiny veškeré národní produkce. V NFA lze také najít písemné archiválie, osobní fondy a fondy filmových společností,

NFA se zaměřuje nejen na diskusi odborné veřejnosti (od roku 1989 vydává NFA časopis *Illuminate* zaměřený na teorii, historii a estetiku filmu), ale také na popularizaci kinematografie (pořádání kurzu filmové historie pro středoškoláky od roku 2005).

NFA má v současné době několik oddělení. Kromě provozního oddělení, které má na starosti např. archivní promítací síň Ponrepo, ekonomického oddělení a sekretariátu ředitele má NFA také specializovaná pracoviště. Oddělení filmových historiků provádí výběr, identifikaci a katalogizaci audiovizuálních archiválií, spolupracuje na přípravě filmografických publikací, ve spolupráci s technickým oddělením provádí rekonstrukci a restaurování filmů. Oddělení písemných archiválií zpracovává různé osobní fondy, fondy filmových institucí, sbírek fotografií, plakátů a propagačních materiálů a podílí se na jejich restaurování. Toto oddělení také zpracovává a vydává Filmovou ročenku. Oddělení teorie a dějin filmu se zabývá převážně výzkumem zaměřeným na českou kinematografii, pedagogickou činnost a publikační aktivity – vydávání čtvrtletníku pro filmovou teorii, historii a estetiku *Illuminate*. Technické oddělení zajišťuje ochranu audiovizuálních

materiálů, provádí kontrolu sbírek, ve spolupráci s oddělením filmových historiků provádí rekonstrukci a restaurování filmů a zabezpečuje činnost depositářů. Knihovna NFA poskytuje informační servis, zajišťuje shromažďování a zpracovávání sbírek, analytické zpracování periodik a bibliografický výzkum. Vydávání nejstaršího filmového časopisu, měsíčníku o filmových premiérách Filmový přehled, má na starosti taktéž poslední jmenované oddělení.

3.1.4 Česká televize³⁴

Televize se v Československu začala formovat již před druhou světovou válkou, avšak válečné události záhy přerušily veškerou aktivitu. První pokusné televizní vysílání tak proběhlo až v roce 1948 a trvalo až do roku 1953, než bylo zpuštěno zkušební televizní vysílání. Jako televizní vysílač byla adaptována pražská rozhledna na Petříně. Původně televize vysílala pouze tři dny v týdnu, vysílání s celotýdenním programem bylo zahájeno roku 1958.

První televizní studio bylo v Měšfanské besedě ve Vladislavově ulici v Praze. Postupně přibývala další studia, v roce 1955 v Ostravě, 1956 v Bratislavě, 1961 v Brně a 1962 v Košicích. Postupně se zvyšoval počet diváků, od milionu platících diváků v roce 1962 až na čtyři miliony v roce 1978. V šedesátých letech dvacátého století byla zahájena výstavba nových televizních středisek v Praze (Kavčí hory) a Bratislavě (Mlynská dolina). Toto rozšiřování mělo připravit nové technické a programové předpoklady pro vznik druhého programu Československé televize v roce 1970 a přechod na barevné vysílání v roce 1975. Do nového objektu televizního zpravodajství na Kavčích horách se Československá televize přestěhovala v roce 1979.

Důležitou roli sehrála Československá televize v letech 1968 až 1969, kdy se zařadila k prvním sdělovacím prostředkům, které podporovaly tehdejší demokratizační hnutí. Stejně tak tomu bylo i v roce 1989, kdy Československá televize, i přes snahy stávající politické

³⁴ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách České televize. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/>> [cit. dne 17. července 2011].

garnitury i Státní bezpečnosti, přinášela stále více objektivní a vyvážené zpravodajství.

Československá televize zanikla k 31. 12. 1993 spolu s rozdělením Československé federace. Jejím nástupcem se stala Česká televize (dále „ČT“), upravená samostatným zákonem č. 483/1991 Sb., o České televizi, který ji definuje jako televizní službu veřejnosti České republiky. ČT přebrala vysílání na dvou programech a byla vytvořena nová organizační struktura a programová koncepce. Později, v souvislosti s rozvojem digitálního vysílání a přechodem ze zemského analogové na zemské digitální vysílání, byly rozšířeny programy ČT o dva digitální programy. V roce 2005 to byl program ČT24 zaměřený na zpravodajství a v roce 2006 program ČT4 specializující se na sport.

Dle zákona o České televizi je statutárním orgánem ČT generální ředitel jmenovaný Radou ČT na dobu šesti let. Rada ČT je kontrolní orgán, který má patnáct členů, jež jsou voleni Poslaneckou sněmovnou Parlamentu ČR taktéž na dobu šesti let. Každé dva roky se obměňuje jedna třetina členů. Organizačně je ČT rozdělena na ČT v Praze, Televizní studio Brno a Televizní studio Ostrava. Hlavním zdrojem financování České televize jsou televizní poplatky (v roce 2011 ve výši 135 Kč) a příjmy z vlastní podnikatelské činnosti, kam patří např. výnos z reklamy, sponzoringu atd. Jak již bylo řečeno v podkapitole 2.2.4, od roku 2008 byl v souvislosti s diginovelou dočasně zvýšen maximální vysílací čas pro ČT, čímž se zvýšil výnos právě v této oblasti. Kromě podpory Fondu a Českého telekomunikačního úřadu je část výnosů z reklamy určena na správu a digitalizaci Archivu ČT.

Důležitou činností ČT je oblast spolupráce s dalšími subjekty na vývoji nových projektů, např. v oblasti námětů a scénářů při vývoji televizních pořadů. ČT taktéž podporuje vývoj filmových děl nezávislých producentů, tedy ta kinematografická díla, která se objeví v kinech. Kromě podpory televizních a kinematografických děl nabízí ČT spolupráci také organizacím občanské společnosti zabývajícím se sociálními či kulturními tématy, a to ve formě jejich systematického zviditelňování ve vysílání ČT. V roce 2011 tak získaly podporu také různé kinematografické projekty a akce, jako např. Festival francouzského filmu, Fresh Film Fest, Letní filmová škola Uherské Hradiště, MFF Zlín, AniFest nebo Dny evropského filmu. Kromě toho nabízí ČT realizaci produkčních služeb tuzemským a zahraničním zákazníkům v oblasti audiovizuálních médií a filmové produkce.

3.2 Komerční sektor

Komplexní popis a výběr těch nejvýznamnějších subjektů působících v oblasti kinematografie v komerčním sektoru bude asi nejvíce problematický. Tak jako v jiných oborech, i v kinematografii se na trhu pohybuje velké množství různých společností a firem. Mnohdy jsou navíc tyto subjekty specificky vyprofilované a snaží se zaměřit se na konkrétního cílového klienta. Vzhledem ke specializaci a různorodosti toho, co jednotlivé subjekty přináší na trh, je velice složité (někdy i nemožné) vybrat nejvýznamnější představitele či zástupce tohoto sektoru. Jako příklad lze uvést distribuční společnosti, kterých na trhu funguje na dvě desítky, ale zpravidla každá společnost se zaměřuje na určitou oblast kinematografie. Např. společnost Bontonfilm distribuuje na český trh produkce velkých hollywoodských studií a divácky přitažlivé filmy, společnost CinemArt přináší evropské nezávislé filmy se zaměřením na skandinávské tvůrce, Aerofilms pak hodnotné a atraktivní filmy k distribuci do tzv. artových kin pro náročné filmové diváky.

Vzhledem k výše uvedenému jsem se proto v této kapitole rozhodla popsat jednotlivé fáze výroby filmu, na kterých budu demonstrovat, které oblasti, respektive obory jsou v tomto složitém procesu zahrnuty a které subjekty komerčního sektoru je pokrývají.

V počátcích vývoje filmu stojí nejčastěji scénárista jako fyzická osoba, případně režisér, či producent, kteří mají zájem zpracovat určité téma. Protože je oblast kinematografie dosti provázaná, nejde ve fázi přípravy scénáře zpravidla o individuální snahu jednotlivce, ale již nyní dochází ke komunikaci s dalšími profesionály a subjekty, jako je producent, respektive producentská společnost. Ta má za cíl sehnat finanční prostředky, aby byl film realizovatelný. V České republice funguje několik desítek producentských společností, většina z nich se sdružuje v občanském sdružení Asociaci producentů v audiovizí³⁵, která eviduje na sedmdesát členů. Můžeme zmínit např. společnost Negativ, která se zaměřuje na autorské filmy a projekty s mezinárodním potenciálem (hrané filmy *Návrat idiota*, *Rok ďábla*, *Protektor*, dokumenty *René*, *Katka* atd.³⁶), společnost Total HelpArt (filmy *Pelíšky*,

³⁵ Viz kapitola 3.3.2.1

³⁶ Zdroj: Negativ s. r. o. Dostupné z: <<http://negativ.cz/cz/>>, [cit. dne 24. července 2011].

Pupendo, Želary, Občanský průkaz atd.³⁷) a dále např. producentské společnosti známých režisérů Jakubisko Films nebo Biograf Jan Svěrák.

V této fázi vývoje filmu jsou zpravidla také již uzavřeny kontrakty s herci, kteří budou ve filmu ztvárňovat konkrétní role, a také s dalšími pracovníky, kteří tvoří kompletní výrobní štáb (kameraman, střiháč, zvukař, osvětlovač, scénograf atd.). Většina z těchto lidí působí jako osoby samostatně výdělečně činné a sdružují se v profesních sdruženích (Herecká asociace, Asociace režisérů a scénáristů, Asociace českých kameramanů, Ochranná asociace zvukařů – autorů atd.).

Ve fázi výroby při vlastní natáčení filmu je pak nutná filmová technika, stejně jako vhodné prostory pro natáčení a dekorace. Tuto oblast zajišťují nejčastěji výrobní společnosti, u nás pravděpodobně nejznámější Barrandov Studios a. s. a Ateliéry Bonton Zlín a. s. Výrobní společnosti poskytují veškerou potřebnou techniku také pro fázi postprodukce, tedy zázemí pro střih, zvuk (postsynchrony a hudba), stejně jako závěrečné zpracování ve filmových laboratořích, kde se vytváří kopie pro distribuci.

Distributor filmu se stará o to, aby se film dostal k divákům. Distributoři tak mají na starosti plán uvedení filmu do kin, včetně související propagace (plakáty, propagační materiály, doprovodné akce). Důležité je správně naprogramovat období uvedení filmu do kin, s přihlédnutím k sezónním výkyvům návštěvnosti. O distributorských společnostech jsem se již zmiňovala výše, většina z nich se sdružuje v zájmovém sdružení právnických osob Unie filmových distributorů³⁸.

Vlastní promítání filmů mají pak na starosti provozovatelé kin, mezi nimiž můžeme najít největší různorodost co do právního typu subjektu. Na menších městech mají místní kina nejčastěji na starosti městská kulturní zařízení či střediska, tedy příspěvkové organizace. V menší míře zde můžeme najít také kina provozovaná komerčními společnostmi nebo organizacemi občanské společnosti. Ve větších, hlavně krajských městech jsou pak komerční subjekty jako provozovatelé kin již běžnější. V těchto městech slaví úspěchy tzv. multikina, která jsou provozována zpravidla mezinárodními společnostmi

³⁷ Zdroj: Filmová a televizní společnost Total HelpArt T.H.A. s. r. o. Dostupné z: <<http://www.tha.cz/>>, [cit. dne 24. července 2011].

³⁸ Viz podkapitola 3.3.2.2

(např. CineStar, Palace Cinemas atd.). Provozovatelé se sdružují v Asociaci provozovatelů kin, která čítá téměř dvě stovky členů, přibližně ¼ z tohoto počtu jsou komerční subjekty.

Pro recepci filmu, tedy přenosu zážitku z filmu na diváka, je nezbytné technické vybavení kin, jako je promítací technika, ozvučení, promítací plocha atd. V této oblasti je na českém trhu výrazná akciová společnost Kinotechnika Praha, která poskytuje nejen dodávky výše uvedeného zařízení, ale poskytuje také další služby v oblasti kinofikace, včetně kurzů pro promítače³⁹.

Na výše uvedené fáze navazují také další, které nesouvisí přímo s vývojem filmu, ale mají vliv na jeho další život a úspěch mezi diváky. Těmi jsou např. filmová kritika či fenomén fanouškovství, které dokáží ovlivnit budoucnost či popularitu určitého filmu do té míry, že se z něho stane kultovní snímek, který budou obdivovat generace diváků.

3.3 Organizace občanské společnosti

Při základním seznámení se s oblastí kinematografie v ČR a subjektů zde působících vychází najevo, že organizace občanské společnosti je relativně častou právní formou. Ať již jako hlavní, či jako doplňkový subjekt zabezpečuje určité typy služeb a aktivit. Jako příklad lze uvést Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, jehož pořadatelem je akciová společnost Film Servis Festival Karlovy Vary, ale na realizaci samotného festivalu se také podílí Nadace Film-Festival Karlovy Vary. Obdobných demonstrací bychom našli více, stejně jako organizací občanské společnosti v pozici hlavního pořadatele, organizátora, či realizátora různých akcí a přehlídek.

Cílem této práce je však představit takové organizace občanské společnosti, které, vzhledem ke svému poslání a svým aktivitám, ovlivňují a formují celkovou situaci a podobu české kinematografie. Proto se výběr zužuje na ty organizace, které jdou napříč celou kinematografií, zastřešují diskurz o českém filmu a koordinují aktivity vedoucí k systematické podpoře a obhajobě audiovize.

³⁹ Zdroj: Kinotechnika Praha, a. s. Dostupné z: <<http://www.kinotechnika.cz/>>, [cit. dne 24. července 2011].

Nutno podotknout, že orientace mezi organizacemi občanské společnosti v oblasti kinematografie je složitější nejen z důvodu neexistence rejstříků či seznamů, ale i proto, že většina těchto organizací nepoužívá v běžné komunikaci i v materiálech svoji právní formu jako součást názvu. Právní formu je proto zpravidla nutné dohledat v detailnějších údajích o organizaci, ve stanovách, případně v rejstříku ekonomických subjektů.

Pro zjednodušení a větší přehlednost jsem se rozhodla jednotlivé subjekty zmíněné v této kapitole rozdělit dle společných charakteristik na základě existujících typologií organizací občanské společnosti. Pro potřeby této práce jsem tak použila typologii organizací občanské společnosti, kterou zmiňují Salamon a Anheier:

- a) dle institucionální formy, která je vymezena legislativou. V České republice je tato oblast upravena zákonem č. 586/1992 Sb., o dani z příjmu, který definuje „organizaci charakteru právnické osoby, která nebyla zřízena nebo založena za účelem podnikání“. Zákon udává také výčet těchto organizací, do skupiny organizací občanské společnosti pak patří občanská sdružení, nadace a nadační fondy, obecně prospěšné společnosti, církve, náboženské společnosti a jejich účelová zařízení, politické strany a politická hnutí a zájmová sdružení právnických osob.
- b) dle předmětu činnosti. Pro občanský sektor se používají tři klasifikace: Mezinárodní klasifikace neziskových organizací – ICNPO, Systém klasifikace netržních činností OSN – COPNI a odvětvová klasifikace nevýrobních ekonomických činností – OKEČ.
- c) dle charakteru vykonávané činnosti – veřejně a vzájemně prospěšné organizace. Veřejně prospěšná je založena za účelem poskytování či podpory veřejných zájmů, či pro dobro společnosti. Vzájemně prospěšná organizace hájí práva a zájmy svých členů na základě principů vzájemnosti a solidarity. [Salamon, Anheier, 1997]

Z definicí organizací občanské společnosti není pro potřeby této práce vhodná ani typologie dle typu jejich činnosti (kinematografie je dosti konkrétní oblast spadající pod kulturu, konkrétněji média a komunikace), ani typologie dle právní formy, vzhledem k výskytu různých právních forem s převahou občanského sdružení. I třetí, funkční definice se zdá být v určitých ohledech pro oblast kinematografie limitující. Dělení na veřejnou či vzájemnou prospěšnost se může na první pohled překrývat. Salamon a Anheier také

podotýkají, že veřejný prospěch ve smyslu „veřejného blaha“ může být subjektivně nazíraný, stejně jako časově podmíněný. Avšak umění a kultura jsou vysoce ceněné hodnoty každé společnosti. Jak již ale bylo řečeno, v této práci vycházím z předpokladu, že kinematografie je jednou z uměleckých disciplín mající napříč světadíly podobné či stejně používané prostředky, styly i jazyk. Kinematografie je tak důležitý prvek prezentace kultury a každé společnosti, zvláště v mezinárodním kontextu. V tomto slova smyslu přistupuji ke kinematografii jako k věci ve veřejném zájmu. Pro rozdělení nejdůležitějších organizací občanské společnosti jsem se proto rozhodla použít poslední ze jmenovaných dělení organizací občanské společnosti na vzájemně a veřejně prospěšné.

3.3.1 Veřejně prospěšné organizace

Mezi nejvýznamnější organizace působící v oblasti veřejné prospěšnosti jsem zařadila obecně prospěšnou společnost Česká filmová komora, občanské sdružení Institut dokumentárního filmu a občanské sdružení Asociace českých filmových klubů. Posledně jmenovaná organizace se však nachází na pomezí veřejné i vzájemné prospěšnosti. Asociace českých filmových klubů je primárně členská organizace, která sdružuje jednotlivé filmové kluby po celé České republice. Avšak vzhledem k širší dalším aktivitám a významu této organizace v rámci celé kinematografie jsem se rozhodla uvést ji v kapitole týkající se veřejně prospěšných organizací.

3.3.1.1 Česká filmová komora, o. p. s.⁴⁰

V roce 2003 byla z iniciativy Asociace producentů v audiovizí, Unie filmových distributorů a Asociace provozovatelů kin založena obecně prospěšná společnost Česká filmová komora (dále „ČFK“). Cílem ČFK je poskytovat obecně prospěšné služby v audiovizuální oblasti a tím tak podporovat rozvoj české kinematografie.

⁴⁰ Pokud neuvádím jinak, čerpám v této kapitole z údajů obsažených na webových stránkách České filmové komory. Dostupné z: <<http://filmovakomora.cz/>>, [cit. dne 10. července 2011].

Hlavními aktivitami ČFK je poskytování informací o možnostech čerpání z fondů určených pro audiovizuální oblast, poskytování pomoci žadatelům při získávání podpory a činnost dokumentačního střediska za účelem shromažďování, zpracovávání a poskytování informací o audiovizuální oblasti. Kromě těchto aktivit provozuje ČFK také doplňkové činnosti jako pořadatelské v oblasti kultury a umění, organizace odborných kurzů a školení a reklamní činnost a marketing.

Většina výše uvedených aktivit je od roku 2004 realizována prostřednictvím provozu kanceláře Českého filmového centra (dále „ČFC“). ČFC zastřešuje propagaci české kinematografie v zahraničí (tzv. Film Promotion) a dále servis pro zahraniční filmové produkce v ČR (tzv. Film Commission). ČFK také zajišťuje činnost národního zastoupení programu Evropské unie MEDIA, a to provozováním kanceláře MEDIA Desk ČR.

V rámci Film Promotion reprezentuje ČFC již několik let Českou republiku na mezinárodních filmových festivalech a dalších významných filmových akcích, jako jsou filmové trhy, které jsou místem pro navazování důležitých obchodních a profesionálních kontaktů. K propagaci českého filmu vydává ČFC katalog filmů, který obsahuje informace o filmové produkci za uplynulý rok, a dále brožury o připravovaných filmech na následující rok. ČFC vydává také pravidelný zpravodaj – čtvrtletník obsahující aktuální informace z oblasti české kinematografie a filmového průmyslu⁴¹.

Druhým programem ČFC je Film Commission, který slouží především mezinárodním produkčním společnostem a tvůrcům, kteří chtějí natáčet svůj film v České republice. Film Commission poskytuje rozsáhlé informace o filmové tvorbě v ČR, podmínkách a možnostech natáčení, propojuje výrobce s lokálními partnery, pomáhá při komunikaci s místními úřady a při hledání financování a koprodukčních možností⁴².

Česká filmová komora z většiny financována ze zdrojů Ministerstva kultury, provoz MEDIA Desk ČR je dotován také z prostředků Evropské komise.

⁴¹ Zdroj: České filmové centrum. Dostupné z: <<http://filmcenter.cz/cz/homepage/>>, [cit. dne 10. července 2011].

⁴² Zdroj: Czech Film Commission Dostupné z: <<http://filmcommission.cz/>>, [cit. dne 10. července 2011].

3.3.1.2 Institut dokumentárního filmu, o. s.⁴³

Organizací občanské společnosti specializující se na oblast dokumentárního filmu v ČR je občanské sdružení Institut dokumentárního filmu (dále „IDF“). IDF vznikl v roce 2001 a podporuje nezávislý, autorský dokumentární film a jeho prosazování na evropské úrovni. Dokumentární film považuje IDF za prostředek reflexe společnosti a výměny názorů, proto pomáhá režisérům a producentům při vývoji, produkci, propagaci a distribuci dokumentární tvorby.

IDF realizuje několik projektů pro podporu a zviditelnění dokumentárního filmu. Největším projektem je East European Forum, setkání středo a východoevropských dokumentárních tvůrců s předními evropskými a severoamerickými televizními producenty, distributory a zástupci filmových fondů. Dalšími významnými projekty IDF je mezinárodní workshop autorského dokumentárního filmu Ex Oriente Film, IDF dále mapuje nové dokumentární tvorby střední a východní Evropy, vytváří katalog a digitalizovanou videotéku (projekt East Silver), provozuje webový portál zaměřený na východoevropský dokumentární film (www.DOKweb.net). Jako poslední realizuje IDF projekt Český dokument, který organizuje škálu podpůrných akcí pro český dokumentární film (pořádání seminářů, vydávání katalogu atd.).

Hlavním donorem IDF je program MEDIA, dále Ministerstvo kultury ČR, Státní fond České republiky na podporu a rozvoj české kinematografie, Visegrádský fond ad.

3.3.1.3 Asociace českých filmových klubů, o. s.⁴⁴

Filmové kluby mají u nás velkou tradici. Svoji činnost zahájily v roce 1963 pod názvem Klub přátel filmového umění a do hnutí se hned první rok zapojilo 87 filmových klubů. V roce 1964 byl Klub přejmenován na Českou federaci filmových klubů a v roce 1967

⁴³ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách Institutu dokumentárních filmů. Dostupné z: <<http://www.dokweb.net>>, [cit. dne 10. července 2011].

⁴⁴ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách Asociace českých filmových klubů. Dostupné z: <<http://www.acfk.cz/>>, [cit. dne 10. července 2011].

se činnost federace rozšířila o práci s mládeží.

Období normalizace dolehlo i na filmové kluby. Česká federace filmových klubů byla v roce 1974 zrušena a činnost byla obnovena opět v roce 1976, pod státem kontrolovanou Radou československých filmových klubů. Přestože se stát snažil jednotlivé kluby ideologicky i administrativně podřídit, mnohé kluby se snažily vytvářet vlastní dramaturgii. Popularita filmových klubů v té době rostla, protože jako jedny z mála přinášely alternativu vůči oficiální filmové produkci i distribuci. Na konci osmdesátých let dvacátého století tak fungovalo již 250 filmových klubů se sto tisíci členy.

Další změny se filmových klubů dotkly po roce 1989. Rada československých filmových klubů prošla transformací a v roce 1993 se změnila na Asociaci českých filmových klubů (dále „AČFK“), tehdy jako státní instituci pod Národním filmovým archivem. Ta se v roce 1995 odpoutala a stala se nezávislým občanským sdružením.

Při změně politických, ekonomických i celospolečenských poměrů se otevřel i český filmový trh, na který začalo proudit množství zahraniční produkce. Spolu s restrukturalizací tehdejší kinofikace a rozvojem multikin došlo ke zmenšení počtu klubových kin. V současné době tak AČFK sdružuje kolem 120 filmových klubů a na dvacet tisíc členů v celé České republice.

Kromě sdružování a metodické podpory filmových klubů má AČFK i další aktivity, jako např. nákup a distribuce umělecky hodnotných filmů. Každoročně takto AČFK obohatí česká kina o zhruba desítku filmů. Vlastní filmy AČFK shromažďuje v archivu, který čítá více než sto filmových titulů. AČFK pořádá také Letní filmovou školu Uherské Hradiště, což je specifický druh nesoutěžního festivalu s více než třicetiletou tradicí zaměřený na kvalitní filmové zážitky. U příležitosti Letní filmové školy se udělují výroční ceny AČFK za umělecky nejpřínosnější český hraný film a dokument roku. AČFK je dále pořadatelem Projektu 100, putovní přehlídky klasických děl světové kinematografie, a garantem projektu Film a škola, zaměřeného na mediální vzdělávání studentů středních škol.

AČFK je financována Ministerstvem kultury ČR, Státním fondem ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie. Letní filmovou školu podporují také Zlínský kraj, Město Uherské Hradiště a komerční společnosti RWE a SYNOTtip

3.3.2 Vzájemně prospěšné organizace

Druhý typ organizací občanské společnosti, které jsou označovány jako vzájemně prospěšné, popisují Salomon a Anheier jako užší pohled či soubor zájmů určité skupiny založené na principech vzájemnosti a solidarity. V mezinárodní praxi se v označení vzájemně prospěšných organizací ustálil pojem asociace, který odkazuje ke sdružení lidí, jenž spojuje společný zájem. Pojem asociace je často užíván také v názvech českých vzájemně prospěšných organizací (viz níže).

Mezi nejdůležitější vzájemně prospěšné organizace působící v oblasti kinematografie najdeme nejčastěji profesní asociace (Asociace producentů v audiovizi, Unie filmových distributorů, Asociace provozovatelů kin, Asociace českých kameramanů, Asociace režisérů a scénáristů, Herecká asociace, Český filmový a televizní svaz FITES atd.), nebo sdružení hájící důležitou oblast autorských práv svých členů (Ochranná organizace autorská, Česká protipirátská unie, INTEGRAM, nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů).

S výjimkou Unie filmových distributorů a České protipirátské unie, což jsou zájmová sdružení právnických osob, jsou výše uvedené organizace po formální stránce občanská sdružení. Jak již bylo řečeno výše, většina zde uvedených organizací je známá spíše pod vlastním názvem a právní formu zpravidla nijak výrazně nezdůrazňuje.

V této podkapitole se zmíním o třech organizacích, které jsou výrazné nejen v oblasti vlastních aktivit ve smyslu podpory práv svých členů, ale zároveň se podílejí na rozvoji a zlepšení situace české kinematografie. Všechny zde uvedené organizace se zpravidla účastní poradních skupin při koncepci rozvoje české kinematografie a diskusí na téma budoucnosti českého filmu. Těmito organizacemi jsou Asociace producentů v audiovizi, Unie filmových distributorů a Asociace provozovatelů kin. Všechny tyto asociace zároveň stály u zrodu obecně prospěšné společnosti Česká filmová komora⁴⁵.

⁴⁵ Viz podkapitola 3.3.1.1

3.3.2.1 Asociace producentů v audiovizí, o. s.⁴⁶

Občanské sdružení Asociace producentů v audiovizí (dále „APA“) sdružuje producenty a produkční společnosti z oblasti českého filmu, ale i filmového servisu a reklamy. APA vznikla v roce 1994 a v současné době má cca sedmdesát členů.

Hlavními cíly APA je ochrana a podpora zájmů svých členů v oblasti audiovizuálních děl, spolupráce s dalšími subjekty při řešení společných otázek, zpracovávání legislativních a prováděcích návrhů, účast v poradních orgánech, poskytování konzultačních služeb pro výrobce audiovizuálních děl, organizování odborných seminářů a dbání na dodržování etických principů v činnosti členů asociace (etický Kodex producentůvých činností).

Členem APA může být výrobce nebo producent audiovizuálních děl, a to fyzická i právnická osoba. Výrobcem se rozumí osoba, která vyrábí audiovizuální díla v zakázce, tedy z podnětu jiných osob, za producenta se pak považují osoby, které iniciují přípravu a zajišťují výrobu audiovizuálních děl. Členem asociace nemůže být osoba, která provozuje televizní vysílání nebo je servisním subjektem této osoby.

Orgány asociace jsou Valná hromada, představenstvo, výkonný ředitel, stálé odborné komise a komise „ad hoc“. Valná hromada je nejvyšším orgánem sdružení a schází se nejméně jednou ročně. Schvaluje změny a doplňky stanov, přijímá etický Kodex producentůvých činností, rozhoduje o přijetí či vyloučení členů a rozhoduje o výši členských příspěvků na každý rok. Valná hromada je usnášeníschopná, pokud je přítomno nebo zastoupeno více jak 3/5 členů asociace.

Pro výkon činnosti asociace volí Valná hromada šestičlenné představenstvo v čele s předsedou. Členové představenstva jsou voleni na období jednoho roku a schází se nejméně jednou za čtvrtletí. Představenstvo koordinuje a řídí činnost asociace, zodpovídá za správu majetku, nakládání s prostředky, koordinuje práci komisí a vydává nálezy týkající se dodržování etického Kodexu producentůvých činností APA (o vyloučení či nevyloučení na základě porušení Kodexu rozhoduje Valná hromada). Pro přijetí rozhodnutí musí hlasovat

⁴⁶ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách Asociace producentů v audiovizí. Dostupné z: <<http://www.asociaceproducentu.cz/apau/cz/home/Main/index.jet>>, [cit. dne 10. července 2011].

většina členů představenstva.

Výkonný ředitel je fakultativní orgán, který je jmenován představenstvem a volen Valnou hromadou. Představenstvo může ředitele pověřit výkonem své působnosti. Stálé odborné komise a komise „ad hoc“ jsou odbornými, expertními a iniciativními orgány, které zřizuje představenstvo. Expertní komise řeší otázky zejména legislativního charakteru, vztahu s dalšími subjekty a poradenské činnosti. Komise „ad hoc“ jsou zřizovány k řešení konkrétního případu. Komise vydává stanoviska a doporučení.

3.3.2.2 Unie filmových distributorů, zájmové sdružení právnických osob⁴⁷

Unie filmových distributorů (dále „UFD“) vznikla v roce 1992 a v současné době má na dvě desítky členů. Vzhledem k relativně nízkému počtu uvedu všechny členy, a to v abecedním pořadí: Aerofilms, s. r. o., Asociace českých filmových klubů, o. s., Magic Box a. s. – Divize Bioscop, Blue Sky Film Distribution a. s., Bontonfilm a. s., Cinemart a. s., Falcon a. s., Film Distribution Artcam, s. r. o., Film Europe s.r.o., Hollywood Classic Entertainment spol. s r. o., 35 MM, s.r.o., Intersonic T.P. s. r. o., Media Hotel, s. r. o., Národní filmový archiv, Forum Film Czech s.r.o., Pegasfilm s. r. o. a Warner Bros. Entertainment s. r. o. Mezi členy se kromě komerčních společností nachází také občanské sdružení AČFK, které se, vzhledem ke své akviziční činnosti, řadí mezi významné české filmové distributory, a příspěvková organizace Národní filmový archiv se svojí distribuční činností v oblasti archivních filmů.

Nejvyšším orgánem UFD je Valná hromada, výkonným orgánem pak Rada UFD, která musí mít nejméně tři členy. Svého zástupce může do Rady UFD delegovat každý ze členů. Odpovědným zástupcem UFD je tajemník, který vystupuje nejen vůči vlastním členům a Radě UFD, ale spolupracuje i s orgány státní správy, smluvními partnery, médii a s dalšími partnerskými subjekty.

Kromě vlastní podpory členů se UFD věnuje také informační činnosti v oblasti statistik počtu a návštěvnosti českých i zahraničních filmů, tržeb za projekce, či vývoje

⁴⁷ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách Unie filmových distributorů. Dostupné z: <<http://www.ufd.cz/>>, [cit. dne 24. července 2011].

průměrného vstupného. Dále poskytuje informační servis pro provozovatele kin a v oblasti týkající se související legislativy.

3.3.2.3 Asociace provozovatelů kin, o. s.⁴⁸

Asociace provozovatelů kin (dále „APK“) vznikla v roce 1999 jako sdružení hájící zájmy provozovatelů kin v ČR, a to ve vztahu k filmovým distributorům a ostatním subjektům kinematografie, orgánům státní správy a samosprávy, autorským svazům a dalším potenciálním partnerům. Dále se APK věnuje účasti na legislativních procesech týkajících se oboru, koordinaci vztahů s EU a vykonává poradenskou a konzultační činnost pro své členy. APK také zastupuje zájmy provozovatelů kin v ČFK.

Členové APK platí výši členského příspěvku, jehož výše se určuje z hrubé tržby z prodeje vstupenek. Výše hrubé tržby má zároveň vliv na počet hlasů, jímž může každý člen ovlivnit hlasování ve Valné hromadě APK. Za každý započatý ½ milion hrubé tržby se započítává jeden hlas. Minimální počet hlasů je jeden, maximální šestnáct.

Nejvyšším orgánem APK je Valná hromada, která pro výkon činnosti volí sedmičlenné představenstvo. Volební období je dva roky. Představenstvo odpovídá za správu majetku a nakládání s prostředky APK. Ze svého středu si volí předsedu představenstva, který zastupuje APK navenek.

3.4 Shrnutí

Tato kapitola představila strukturu nejdůležitějších institucí, organizací a společností v české kinematografii. Každý sektor má v rámci české kinematografie své specifické postavení. Institucionální struktura potvrdila zjištění předešlé kapitoly o právním zakotvení české kinematografie, tedy že stát svými aktivitami nedostatečně pokrývá oblast koncepce,

⁴⁸ V této kapitole čerpám z údajů obsažených na webových stránkách Asociace provozovatelů kin. Dostupné z: <<http://www.kinari.cz/>>, [cit. dne 24. července 2011].

podpory a propagace české kinematografie obecně, i jejích dílčích částí. Proto vznikají organizace občanské společnosti, které tyto činnosti samy realizují.

Při porovnání aktivit organizací občanské společnosti vystupuje významnou měrou do popředí činnost obecně prospěšné společnosti Česká filmová komora, která realizuje aktivity jako prezentace české kinematografii na mezinárodních festivalech a v zahraničí. Odbor médií a audiovize Ministerstva kultury má tyto aktivity popsané jako jednu z hlavních činností, nicméně vlastním realizátorem je obecně prospěšná společnost Česká filmová komora. Tento fakt lze vysvětlit tím, že Ministerstvo kultury v postupně se zvyšující tendenci přispívá na aktivity České filmové komory, zejména pak na činnost Českého filmového centra, jenž má na starosti právě prezentaci české kinematografie ve vztahu k mezinárodní kinematografii.⁴⁹ Můžeme tak říci, že stát postupně více reflektuje nejen činnosti České filmové komory, ale hlavně potřebnost aktivit, které ČFK realizuje v oblasti české kinematografie na obecné rovině.

3.5 Shrnutí teoretické části práce

Teoretická část podala základní přehled o aktivitách, funkcích a předpokladech občanského sektoru v oblasti kinematografie v ČR. Snažila jsem se zaměřit se nejen na teoretická východiska obou témat, tedy občanského sektoru a kinematografie, ale také o jejich propojení v návaznosti na stávající teorie občanského sektoru. Výstupy z této části práce pomohly formulovat výzkumné hypotézy, které budu dále ověřovat při realizaci případové studie s vybraným představitelem občanského sektoru v kinematografii.

3.5.1 Hypotéza vzniku organizací občanské společnosti v kinematografii

Na základě srovnání teorií vzniku OOS se dosavadními zjištěními o kinematografii v ČR předpokládám, že nejdůležitějším důvodem vzniku OOS u nás je nedostatečná funkce

⁴⁹ Zdroj: Výroční zprávy České filmové komory o. p. s. z let 2003 až 2009. Dostupné z: <http://www.filmovakomora.cz/>, [cit. dne 31. srpna 2011].

trhu, respektive státu, které nejsou schopné zabezpečit kvalitní produkci umělecky hodnotných filmů. Hypotéza vzniku OOS tedy zní:

Předpokládám, že nejdůležitější důvod vzniku OOS v kinematografii v ČR odpovídá teorii heterogenity (selhání trhu / selhání státu).

Česká republika měla v minulých dvaceti letech úspěšný filmový průmysl, a to nejen díky své vlastní produkci, která zahrnovala cca 15 až 20 filmů ročně, ale i kvůli zájmu zahraničních produkcí realizovat své projekty u nás. Svůj vliv na celkovou situaci mělo také silné zázemí klasických filmových profesí a tradice filmové tvorby. V posledních letech se však tato situace významně mění. České filmy se jen velmi zřídka objevují na mezinárodních festivalech a čím dál méně zahraničních produkcí u nás realizuje své projekty.

Vzhledem k omezenému domácímu trhu a vysokým nákladům na výrobu jednoho filmu jsou snímky zpravidla zaměřeny na většinového českého diváka. Tím se však zploštuje žánrová pestrost i umělecký kredit takových snímků. Možnost státu působit ve prospěch umělecky přínosných projektů či alternativních témat je však malá. Chybí u nás orgán na státní úrovni, který by vytvářel národní koncepci české kinematografie a její mezinárodní podporu. Taktéž finanční podpora výroby filmů je např. ve srovnání s ostatními zeměmi Evropy relativně nízká.

Proto se domnívám, že v České republice vznikají organizace občanské společnosti v oblasti kinematografie z důvodů selhávání trhu / selhávání státu. OOS se tak snaží samy zajistit činnosti na podporu a rozvoj české kinematografie, její potřebnou prezentaci v mezinárodním prostředí, i prezentaci České republiky, jako zajímavé a významné destinace pro realizaci zahraničních produkcí.

3.5.2 Hypotéza funkce organizací občanské společnosti v kinematografii

Role či funkce organizací občanské společnosti v kinematografii úzce souvisí s výše uvedenými důvody vzniku těchto organizací. Odborníci a profesionálové z oblasti kinematografie se domnívají, že podpora ze strany státu je nedostačující, proto se snaží

nutné aktivity zabezpečit jinou formou. Tak přicházejí na řadu organizace občanské společnosti, které poskytují určité spektrum služeb, které u nás jinak chybí. Druhá pracovní hypotéza tak zní:

Domnívám se, že nejdůležitější je servisní funkce OOS v oblasti kinematografie.

Česká kinematografie bohužel trpí strukturální roztříštěností, nízkou státní podporou a neexistencí koncepčního orgánu, jenž by se komplexně staral o všechny oblasti kinematografie. Tento deficit tak u nás vyrovnávají organizace občanské společnosti, které zastřešují aktivity v různých oblastech kinematografie a snaží se poskytovat servis pro podporu a rozvoj české kinematografie nejen u nás, ale také v mezinárodním měřítku. Tyto organizace poskytují služby ostatním subjektům, které se pohybují či podnikají v kinematografii u nás. Mají ale také důležitou funkci ve smyslu prezentace české kinematografie a tím i kultury v zahraničí. Servisní činností tak de facto podporují povědomí o českém umění a české kultuře a šíří ho také do ostatních států.

II. EMPIRICKÁ ČÁST

Cílem této diplomové práce je zjistit, která teorie vzniku nejlépe odpovídá skutečnému vzniku vybrané organizace občanské společnosti v oblasti kinematografie a jakou stěžejní funkci tato organizace zastává. V předchozích kapitolách jsem uvedla základní teoretická východiska občanského sektoru, která přiblížila základní poznávací cíle práce. Detailněji jsem se věnovala také právnímu zakotvení této problematiky a její institucionální struktuře. Nyní se budu tématem zabývat z praktické stránky a představím případovou studii realizovanou pro účely této práce.

4 Metodologie

Hlavním tématem této práce je česká kinematografie z pohledu občanského sektoru. Tak jako v jiných odvětvích, i v oblasti kinematografie vznikají organizace občanské společnosti. Právě zjištění okolností či důvodů vzniku OOS a jejich funkce jsou stěžejním cílem této práce. Zajímá mě, proč vznikají právě OOS v tak specifické oblasti, jakou je kinematografie, ve které se propojuje umění, technologie, průmysl i další sféry. Hlavním cílem výzkumu je tedy prozkoumat a popsat vznik organizací občanské společnosti a jejich funkce v oblasti kinematografie v České republice.

4.1 Teoretický rámec a výzkumné otázky

V této práci teoreticky vycházím z práce převážně českých autorů, kteří představili a souhrnně popsali teoretická východiska občanského sektoru. Teorie, které pomáhají pochopit vznik a vývoj OOS jsou potřebné a užitečné právě v zemích bývalého východního bloku, ke kterým patří i Česká republika. Občanská společnost zde sice může čerpat z předválečné demokratické tradice, ale ve své komplexnosti se formuje prakticky znovu od svého základu. Konkrétní teorie vzniku a funkcí OOS, ze kterých budu vycházet i v této části práce, jsem popsala v podkapitole 1.2.

Ve výzkumu chci proto zjistit, které teorie vzniku měly/mají vliv na OOS právě v oblasti kinematografie v ČR. V tomto výzkumu jsem si proto kladla následující otázky:

- a) Jaká je/byla motivace ke vzniku OOS v oblasti kinematografie v ČR?
- b) Odpovídají zjištěné motivace a důvody vzniku OOS v oblasti kinematografie některé z teorií vzniku a vývoje OOS?
- c) Pokud ano, která z teorií nejlépe vysvětluje jejich vznik?
- d) Proč zakladatelé vybrali právě formu OOS?

Výzkumné otázky jsem v přípravné fázi dále rozpracovala do konkrétnější podoby

hypotéz a zakotvila je v teoretickém rámci občanského sektoru. Na základě zjištění, které přiblížilo působnost státu, trhu a občanského sektoru v oblasti kinematografie a představilo jejich vzájemné vztahy, jsem identifikovala hypotézy o vzniku a funkcí OOS v kinematografii: Předpokládám, že nejdůležitější důvod vzniku OOS v kinematografii v ČR odpovídá teorii heterogenity (selhání trhu / selhání státu). Dále se domnívám, že nejdůležitější je servisní funkce OOS v oblasti kinematografie.

4.2 Popis a zdůvodnění zvoleného výzkumného designu

V této práci budu realizovat kvalitativní výzkum. Oproti kvantitativnímu zde neexistuje jednotný model či přístup, jak takový výzkum vymezit nebo realizovat. Jednu z možných definicí kvalitativního výzkumu podal Creswell: „Kvalitativní výzkum je proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.“ [in Hendl, 2005: 50]

Kvalitativní výzkum je svým založením pružnější typ výzkumu než kvantitativní. Při realizaci kvalitativního výzkumu můžeme reagovat na aktuální průběh i zjištění. Ve výzkumu jsou definované nejen otázky či hypotézy, ale také nová rozhodnutí, jak modifikovat další postup práce. Podle Hendl připomíná činnost výzkumníka detektivní práci. Kvalitativní výzkum má longitudiální charakter. Sběr dat i analýza probíhají současně a výzkumník se tak průběžně rozhoduje, která data budou pro jeho výzkum důležitá a zda potřebuje další zjištění. [Hendl, 2005]

Nejvhodnější výzkumný design využívaný v kvalitativním výzkumu a také ten, který se nejlépe hodí ke zjištění vzniku OOS a její funkce v oblasti kinematografie v ČR, je případová studie. Nejvíce vyhovuje požadavkům na individuální zaměření a zjištění co nejvíce informací od jednoho subjektu. V případě tohoto výzkumu bude případová studie zaměřena na studium organizace a zkoumání událostí, rolí a vztahů.

Protože se však případová studie opírá o výpovědi lidí, které do značné míry

souvisejí s individuální motivací a jsou ovlivněny širokým kontextem nejen organizačních vztahů, ale také subjektivním vnímáním reality, nelze výsledky práce zobecňovat na problém vzniku všech OOS v kinematografii. Disman poznamenává, že v kvalitativním výzkumu je míra standardizace malá, proto mají výsledky nízkou reliabilitu. Protože je však pozornost zaměřena na množství sledovaných vztahů a proměnných, je naopak vysoká validita výzkumu. Při zvážení kontextu a vědomí zúžené charakteristiky výběru konkrétního případu lze však výsledky použít jako vodítko pro další zkoumání v této oblasti. [Disman, 2002]

Případová studie je při zjišťování informací o důvodech vzniku OOS v oblasti kinematografie zvláště vhodná právě proto, že pojímá danou organizaci v její komplexnosti. Kinematografie je fenomén, který působí ve státním, komerčním sektoru i v organizované občanské společnosti, přičemž všechny sféry spolu musí nutně komunikovat a do určité míry také spolupracovat. Při zjišťování údajů o důvodech vzniku OOS proto bude ve výzkumu zahrnuto přirozené prostředí dané organizace a její vztahy s ostatními subjekty z různých sfér. V případové studii je: „Každý zkoumaný aspekt nahlížen jako součást celého systému, a ne jako izolovaná část. Rozkrýváním vztahů mezi těmito součástmi dochází k vysvětlování podstaty případu“ [Švaříček, Šeďová a kol., 2007: 98].

4.3 Popis a zdůvodnění metod sběru dat

Vzhledem k neexistenci kompletního registru OOS, ve kterém by se daly přehledně najít nejen různé organizace, ale například i oblast jejich působnosti, ale také kvůli horší identifikaci OOS v oblasti kinematografie (právní forma daného subjektu často není zřejmá), byla do případové studie zahrnuta také přípravná fáze případové studie. Švaříček a Šeďová nevyklučují v případové studii využití metod uplatňovaných tradičně v kvantitativních šetřeních: „Vhodnost použití je posuzována vždy s ohledem na výzkumnou otázku a charakteristiku případu“ [Švaříček, Šeďová a kol., 2007: 98].

V přípravné fázi jsem se proto zaměřila na hlubší poznání studované oblasti za použití metod analýzy dokumentů a obsahové analýzy dat. Zaměřila jsem se na studium

právního kontextu a institucionální strukturu české kinematografie. Zjištěné údaje sloužily jako podklady k poznání vztahů mezi sektory a k přípravě konkrétních hypotéz, které byly podrobeny zkoumání v rámci případové studie.

Sběr dat v případové studii jsem prováděla převážně analýzou dokumentů a prostřednictvím narativního a polostrukturovaného rozhovoru se zakladatelem vybrané organizace. Formu narativního rozhovoru jsem zvolila proto, že dává respondentovi volnost v jeho vlastním pojetí reality. Do průběhu rozhovoru je tak možné zasahovat formou zpřesňujících či sumarizujících otázek, které usměrňují tok vyprávění.

4.4 Výběr případu

„Na výběru dobrého, tzn. pro výzkum vhodného, případu závisí úspěch celého šetření, a proto se nevyplácí tuto fázi případové studie podcenit“ [Švaříček, Šedřová a kol., 2007: 104]. Proto jsem se zaměřila na výběr případu již v přípravné fázi případové studie, kde jsem sledovala institucionální strukturu české kinematografie. Vzhledem k horší orientaci mezi OOS v oblasti kinematografie jsem zpočátku postupovala metodou sněhové koule, kdy jsem postupně poznávala nejen různé zástupce občanského sektoru v oblasti kinematografie, ale také jejich charakteristiky, funkce a aktivity. Takto vznikl vzorek pro výběr konkrétního případu. Pro výzkum jsem pak zvolila extrémní případ OOS působící v oblasti kinematografie v ČR. Extrémní případ je schopen poskytnout nejen cenné informace o důvodech a motivacích vzniku OOS a jejich funkcích, ale také kumulované informace o vztazích s ostatními subjekty z různých sfér (státní, občanská, komerční).

Jako předmět případové studie jsem vybrala obecně prospěšnou společnost Česká filmová komora (ČFK). ČFK má mezi ostatními OOS výjimečné postavení, protože zastřešuje a realizuje koncepční činnosti na rozvoj a podporu české kinematografie ve svém obecném slova smyslu.

4.5 Analýza dat

Případová studie nemá vyvinuté vlastní procesy analýzy dat. „Absence uceleného a uznávaného přístupu k datům vzešlým ze studia případů v praxi znamená, že téměř každá studie představuje do jisté míry originální analytický a interpretativní přístup.“ [Švaříček, Šedřová a kol., 2007: 109]. Pro ucelenější pohled na studovanou oblast jsem se proto v rámci přípravné fáze případové studie zaměřila na právní kontext české kinematografie a její institucionální strukturu. Informace z této fáze výzkumu jsou součástí kapitol 2 a 3. Tato získaná zjištění mi dále pomohla ve formulaci konkrétních výzkumných hypotéz a k výběru vhodného případu.

Témata přípravné fáze představila nejen základní vymezení působnosti státu a mechanismů, jež nastavuje ve vztahu ke kinematografii, ale také konkrétnější fungování jednotlivých subjektů státu, trhu a občanského sektoru, tedy jakou oblast činností dané sektory pokrývají a jaké funkce v rámci kinematografie plní. Přípravná fáze tak poskytla určitý přehled působnosti jednotlivých sektorů a místa, která v rámci celé kinematografie zastává občanský sektor.

Zjištěné informace z případové studie, která byla realizována formou rozhovoru se zakladatelem organizace a studiem dokumentů, jsem nejprve podrobila primární interpretaci, kdy jsem pracovala s přímými údaji o organizaci a vytvořila jsem vlastní charakteristiku organizace, její historii a přehled vztahů ČFK s ostatními sektory. Tyto výsledky i další údaje vzešlé z rozhovoru s představitelem organizace jsem dále podrobila sekundární interpretaci, kdy jsem informace konfrontovala s teoriemi vzniku a funkcí OOS a komparativní metodou identifikovala shodné momenty.

5 Výzkumná zjištění

V této části práce uvedu možnou interpretaci získaných dat. Zaměřím se na analýzu zjištění získaných z rozhovoru se zakladatelkou a ředitelkou ČFK, která doplním také o analýzu dokumentů. Nejprve se zaměřím na obecnou charakteristiku organizace, dále na charakteristiky vztahů ČFK s dalšími sektory – státem a trhem a výsledná zjištění porovnam s formulovanými hypotézami.

5.1 Případová studie

5.1.1 Charakteristika České filmové komory

Obecně prospěšná společnost Česká filmová komora (ČFK) vznikla v roce 2003 z iniciativy tří zakladatelů – občanského sdružení Asociace producentů v audiovizí, zájmového sdružení právnických osob Unie filmových distributorů a občanského sdružení Asociace provozovatelů kin. Část aktivit ČFK, které dnes vykonává sekce Českého filmového centra (konkrétně Film Promotion – viz níže), byly již od roku 2002 realizovány Asociací producentů v audiovizí samostatně bez právní subjektivity. Po vzniku ČFK byly pak všechny činnosti sjednoceny pod tuto organizaci. Dle Heleny Uldrichové, zakladatelky ČFK a současné ředitelky, nebylo zpočátku nutné, aby měl tento subjekt právní subjektivitu. Důležitá byla systematická koordinace aktivit ve vztahu ke státu. Až později tak vznikla ČFK jako obecně prospěšná společnost⁵⁰.

Účel založení ČFK je podle jejího statutu „... poskytování obecně prospěšných služeb v audiovizuální oblasti s posláním podpořit rozvoj české kinematografie.“ [Česká filmová komora, 2009: 60] Předmětem služeb je poskytování informací o možnostech čerpání z fondů určených pro audiovizuální oblast, poskytování pomoci žadatelům při získávání podpory a provoz dokumentačního střediska za účelem shromažďování, zpracovávání a poskytování

⁵⁰ Zdroj: Rozhovor 2, viz Příloha č. 3

informací o audiovizuální oblasti. Jako doplňkovou činnost provozuje ČFK také agenturní činnost v oblasti kultury a umění, pořádání odborných kurzů a školení a reklamní činnost a marketing. [Česká filmová komora, 2009]

Výše uvedené je realizováno prostřednictvím dvou hlavních programů ČFK, a to zastoupením české kanceláře evropského programu MEDIA pod názvem MEDIA Desk⁵¹ (od roku 2003) a fungováním Českého filmového centra (ČFC) od roku 2004.

Strukturálně je České filmové centrum rozděleno na dvě oddělení – Film Promotion, které se zabývá propagací české kinematografie v zahraničí, a Film Commission, které naopak poskytuje servis zahraničním filmovým produkcím přicházejícím do ČR⁵². Činnosti, které realizuje České filmové centrum, lze shrnout do několika oblastí:

- a) Informační činnost – shromažďování, poskytování a zprostředkování aktuálních informací o stavu české kinematografie a filmového průmyslu, zahraničních festivalech a trzích, databáze kontaktů a sledování domácí filmové produkce.
- b) Publikační činnost – vydávání katalogu a DVD České filmy, České krátké filmy, dále brožur Připravované české hrané a animované filmy, Připravované české dokumentární filmy a čtvrtletník v anglickém jazyce obsahující informace o novinkách z oblasti české kinematografie a filmového průmyslu.
- c) PR a tiskové aktivity – tiskové zprávy o aktuálním dění v oblasti českého filmového průmyslu, aktivní vytváření image českého filmu ve spolupráci s významnými domácími i zahraničními periodiky a PR akce na zahraničních festivalech.
- d) Účast na mezinárodních festivalech a trzích⁵³ – MFF Berlinale a European Film Market, MFF Cannes a Marché du Film, Festival International du Court Métrage v Clermont-Ferrand, dále zahraniční koprodukční trhy a účast na festivalech v ČR.
- e) Členství v mezinárodních organizacích – členství v European Film Promotion (EFP), která propaguje evropskou filmovou tvorbu na významných festivalech, a členství

⁵¹ Viz podkapitola 3.4.1

⁵² Viz Příloha č. 2, Obrázek č. 2. Poznámka: Uvedené názvy jednotlivých programů jsou uváděny v originálních anglických názvech, které vycházejí z ustáleného pojmenování obdobných subjektů v zahraničí.

⁵³ Filmové trhy jsou přidruženy k největším festivalům a dochází na nich k navazování obchodních kontaktů, plánování prodeje filmu na zahraniční trhy atd.

v European Film Commission Network (EuFCN), která přispívá k větší konkurenceschopnosti Evropy v rámci světového filmového průmyslu.

- f) Další aktivity – spolupráce s filmovými školami, přehlídky českých filmů v zahraničí a realizace obdobných přehlídek, semináře a další vzdělávací aktivity.⁵⁴

ČFK je také realizátorem jednoho z podpůrných programů Evropské unie, který má za cíl zvyšovat konkurenceschopnost a oběh evropských děl na mezinárodním audiovizuálním trhu. Jedná se o Program MEDIA, který funguje od roku 1991 a byl reakcí na zásadní změny v evropském audiovizuálním trhu. V osmdesátých letech dvacátého století začala vzrůstat konkurence na trhu audiovizuálního televizního vysílání, což mělo za následek vysokou poptávku po nových programech. Evropský audiovizuální průmysl však nebyl schopen na tuto poptávku pružně reagovat a proto se na místní trh dostávala mimoevropská konkurence společností připravených a zvyklých na multiplicitu televizního trhu. Zároveň většina zemí EU zažívala pokles návštěvnosti kin, zejména pak domácí produkce. Tyto okolnosti měly vliv na úbytek evropské kinematografie na trhu a tím i horší podmínky pro evropské filmové produkce. Proto byl zaveden program MEDIA, který podporuje rozvoj evropské kinematografie⁵⁵

Program MEDIA funguje v pěti až sedmiletých cyklech, ten současný (MEDIA 2007) byl zahájen v roce 2007 a potrvá do konce roku 2013. Hlavními cíly programu MEDIA 2007 je zachovávat a posilovat evropskou kulturní a jazykovou rozmanitost a podporovat mezikulturní dialog. Program chce dále zvýšit oběh a sledovanost evropských audiovizuálních děl a posílit konkurenceschopnost evropského audiovizuálního sektoru. Cíle jsou realizovány prostřednictvím poskytování podpory v přípravné fázi audiovizuální výroby (vzdělávání pro filmové profesionály, rozvoj nových technologií, posílení spolupráce mezi Evropou a třetími zeměmi) a dále v rámci podpory festivalů, distribuce, propagace, podpory sítě kin Europa Cinemas a filmových producentů na vývoji nových projektů. Program MEDIA dále podporuje mezinárodní televizní koprodukce a spolupráci s bankami

⁵⁴ Zdroj: České filmové centrum. Dostupné z: <<http://filmcenter.cz/cz/homepage>>, [cit. dne 31. srpna 2011].

⁵⁵ Zdroj: MEDIA Programme. Dostupné z: <<http://ec.europa.eu/culture/media/>>, [cit. dne 2. července 2011].

(garance a půjčky)⁵⁶.

Na evropské úrovni je program MEDIA administrován MEDIA Unit při Ředitelství pro vzdělávání a kulturu Evropské komise. Česká kancelář programu MEDIA se nazývá MEDIA Desk a byla zřízena v roce 2003. Její činnost zajišťuje na základě rozhodnutí Ministerstva kultury a Evropské komise Česká filmová komora, o. p. s. Provoz kanceláře je hrazen z prostředků Ministerstva kultury a Evropské unie a hlavní činností českého zastoupení je především šíření informací o programu a konzultační činnost⁵⁷.

Vlastní struktura ČFK je dosti specifická v návaznosti na tématickou různorodost jednotlivých realizovaných programů. Hlavní sekce ČFK, tedy České filmové centrum a MEDIA Desk, působí jako relativně samostatné subjekty. S tím souvisí i fakt, že mezi odbornou veřejností jsou více známé právě tyto jednotlivé programy, než ČFK jako celek. Až do roku 2010 nebyla např. obsazena pozice ředitele ČFK a samotná „značka“ ČFK byla spíše upozaděna. Uldrichová říká, že činnosti ředitele byly soustavně vykonávány z pozice Správní rady, respektive jejího předsedy. V souvislosti s novelou zákona o obecně prospěšných organizacích, která vešla v platnost 1. ledna 2011, a která zavádí povinnost funkce ředitele jako statutárního orgánu, byla však tato pozice zavedena a obsazena. V současné době vykonává funkci ředitele společnosti Helena Uldrichová, která je současně předsedkyní správní rady⁵⁸. Dle strategických plánů rozvoje ČFK není strukturální rozmanitost programů k neprospěchu celku. Do budoucna by však měla být více prosazována „značka“ ČFK v těch činnostech, které přímo nesouvisí s aktivitami jednotlivých programů. [Česká filmová komora, 2009]

Od letošního roku realizuje ČFK také Ceny české filmové kritiky⁵⁹. ČFK se inspirovala v zahraničí, kde jsou vedle cen filmových profesionálů již standardně udělovány také ceny filmových kritiků. Tyto ceny udělují novináři, kteří se soustavně zabývají filmem. ČFK dále koordinuje tzv. Filmovou radu, neformální platformu pro diskusi napříč celou kinematografií a koordinuje společný postup ve věcech, které se týkají české audiovizí.

⁵⁶ Viz Příloha č. 1, Tabulka č. 4

⁵⁷ Program MEDIA. Dostupné z: <<http://www.mediadeskcz.eu/cz/>> [cit. dne 2. července 2011].

⁵⁸ Zdroj: Rozhovor č. 2.

⁵⁹ První ceny se tak udělovaly za rok 2010.

ČFK je pravidelně financována z dotací Ministerstva kultury. Tyto dotace měly od založení organizace vzrůstající tendenci. V posledních letech se dotace pro ČFK stabilně pohybují ve výši 9 milionů ročně, z toho cca 2 miliony (a zhruba stejná částka od Evropské komise) jsou určené na provoz kanceláře MEDIA Desk. Významnou položkou rozpočtu ČFK (ve výši cca 1 milionu korun) je výnos z hospodářských aktivit organizace a dále nepravidelné příjmy od dalších partnerů, či subjektů, jako je Magistrát hl. m. Prahy, různé nadace, či fondy⁶⁰.

5.1.2 Vznik České filmové komory o. p. s.⁶¹

Hlavním impulsem ke vzniku ČFK byla dle Uldrichové potřeba koordinace aktivit různých subjektů operujících v kinematografii ve vztahu k legislativě a k Ministerstvu kultury. Zpočátku nebylo nutné, aby tyto činnosti byly zaštitěné formální organizací. Proto nejprve fungovala dnešní část ČFK s názvem České filmové centrum jako neformální subjekt pod Asociací producentů v audiovizí. Postupně bylo ale zřejmé, že podobné činnosti jsou potřebné napříč celou kinematografií a vzešla tak potřeba širší platformy, která bude sloužit všem. Proto vznikla obecně prospěšná společnost Česká filmová komora, pod kterou přešlo i České filmové centrum. K výběru právě obecně prospěšné společnosti jako právní formy OOS Uldrichová podotýká, že: „... to byla logická volba. Věděli jsme, že to je typ organizace, která nepočítá se ziskem a která má pečovat o obecně prospěšné záležitosti.“

Dle Uldrichové měla být ČFK původně určitým provizoriem. Cílem bylo přesvědčit stát o potřebnosti takových aktivit. Zakladatelé předpokládali, že se ČFK postupně transformuje do státní instituce, tak jako tomu je v ostatních zemích nejen Evropy. S nemožností přijetí komplexního zákona o kinematografii či dalších systémových změn však došlo k tomu, že se z provizoria stal setrvalý stav. Stát sice postupně začal reflektovat aktivity ČFK a poskytovat dotace až do výše 75 % všech nákladů z prostředků Ministerstva kultury. ČFK však realizuje potřebné činnosti pouze v omezeném rozsahu. V jiných zemích,

⁶⁰ Zdroj: Výroční zprávy České filmové komory o. p. s. z let 2003 až 2009. Dostupné z: <http://www.filmovakomora.cz/>, [cit. dne 31. srpna 2011].

⁶¹ Pokud neuvádím jinak, čerpám v této podkapitole z údajů z Rozhovoru č. 2.

kde tyto aktivity realizuje státní instituce, mají podobné subjekty např. třicet až čtyřicet zaměstnanců, ČFK má v současné době osm zaměstnanců.

Jako konkrétní důvod vzniku ČFK pak Uldrichová přímo uvádí: „... do určité míry suplování role státu...“ V této souvislosti Uldrichová dále upozorňuje na nesystematičnost řešení a poukazuje na nedostatečnost současného stavu, kdy v oblasti kinematografie, která je ovlivňována vývojem nových technologií více, než kterákoli jiná, platí právní úpravy staré téměř dvacet let. Uldrichová také poukazuje na otázku státního dohledu nad určitou sférou informací a činností, kam oblast národní koncepce kinematografie bezesporu patří, a kterou by měl dle Uldrichové vykonávat právě stát a nikoli soukromý subjekt.

5.1.3 Funkce České filmové komory o. p. s.

Každá organizace vzniká z určitých důvodů, které se promítají do cílů její existence. Od účelu organizace se odvíjejí aktivity a tím také její funkce. Tak jako je výše uvedena hlavní motivace vzniku ČFK ve smyslu potřeby realizace určitých aktivit, tak se jeví také její hlavní funkce v zajištění servisu pro dotčené subjekty. Uldrichová k tomu říká, že: „Česká filmová komora je tady ... proto, aby byla schopna poskytovat filmařům servis. Informační servis, publikační činnost a zázemí na filmových trzích a festivalech.“ Servisní funkce ČFK prolíná všemi realizovanými programy. Zvláště v části Film Commission je tato funkce velice zřejmá, a to při poskytování praktických informací potenciálním realizátorům zahraničních produkcí v České republice. I v aktivitách Film Promotion, tedy podpory české kinematografie či její propagace v zahraničí, je stěžejní servisní funkce ČFK.

Kromě výše uvedeného však ČFK zastává také další důležitou funkci. Dle Uldrichové funguje ČFK také jako určitý koordinátor společných aktivit, který usměrňuje a sjednocuje komunikaci napříč celou kinematografií. Česká filmová komora se tak snaží o diskusi v rámci celého sektoru a jednotný přístup směrem ke státnímu aparátu. Další významnou funkcí ČFK je tedy mechanismus sdružování lidí či subjektů za účelem prosazování nejen společných zájmů, ale také stanovisek či změn ve veřejném zájmu.

5.2 Výsledky a diskuse

V případové studii jsem představila zástupce OOS v kinematografii, který zastává důležité místo mezi ostatními subjekty nejen občanské společnosti, a to z toho důvodu, že realizuje aktivity na podporu a propagaci české kinematografie jako celku. Obecně prospěšná společnost Česká filmová komora je organizace, která významnou měrou přispívá k realizaci strategie a koncepce rozvoje a podpory a tím i k výsledné podobě české kinematografie.

Na základě přípravné fáze případové studie jsem představila hypotézy, které jsem dále podrobila srovnání v případové studii. Hypotézy byly zaměřeny na problematiku vzniku a funkcí OOS v oblasti kinematografie. Na zjištění informací potřebných k identifikaci shodných či rozdílných prvků OOS s hypotézami, jsem se zaměřila převážně v rozhovoru realizovaném se zástupcem České filmové komory.

5.2.1 Vztah České filmové komory, státu a trhu

V této podkapitole provedu analýzu vztahů České filmové komory, státu a trhu s využitím poznatků případové studie a zjištění vzešlých z přípravné fáze, tedy ze studia institucionální struktury české kinematografie. Výsledky popíšu na teoretickém pozadí vztahů OOS, státu a trhu.⁶² Výstupy z této kapitoly budou sloužit také jako podklady pro srovnání výzkumných zjištění a hypotéz.

Dle Uldrichové byla hlavním impulsem ke vzniku ČFK „... potřeba systematické koordinace aktivit ve vztahu k legislativě a k Ministerstvu kultury.“⁶³ Význam koordinace společných aktivit různých subjektů v oblasti kinematografie Uldrichová uvádí i v dalších místech rozhovoru. ČFK tak v mnoha ohledech funguje jako koordinační orgán v oblasti kinematografie v občanské společnosti. Je iniciátorem nejen pro komunikaci v rámci občanského sektoru, ale také partnerem pro vyjednávání se státem. Vzhledem k tomu, že

⁶² Viz podkapitola 1.2.2.

⁶³ Zdroj: Rozhovor č. 2.

není jedinou OOS, se kterou stát vyjednává své činnosti, nelze na vztah ČFK a státu aplikovat korporativní model partnerství. Lépe by se uvedený vztah dal popsat modelem programové spolupráce, i když ČFK neplní funkci střešní organizace. ČFK jako obecně prospěšná společnost není členskou organizací, ale je zaměřena na realizaci činností pro prospěch celé veřejnosti. Model programové spolupráce však nejlépe popisuje současný stav či způsob spolupráce ČFK a státu.

Obdobně problematická bude analýza vztahů ČFK a trhu. ČFK totiž ve svých výročních zprávách neuvádí žádného donora z řad komerčních společností. ČFK je financovaná z dotací státu a Evropské komise, nezanedbatelnou část příjmů tvoří také výnosy z vlastní hospodářské činnosti. Na rozpočtu ČFK se proto nepodílí žádná komerční společnost. Charakteristikám spolupráce ČFK a trhu přímo neodpovídá žádný z modelů spolupráce uvedených v podkapitole 1.1.2. Je však zřejmé, že v případě ČFK dochází k úzkému propojení, či vztahu s komerčními společnostmi, které kupříkladu stály i při vzniku této organizace. Spolupráce ČFK a trhu by se tedy dala připodobnit k politické formě spolupráce, ve které však nedochází k finančnímu či jinému plnění. Vzhledem k propojenosti celé kinematografie tak ČFK působí nejvíce jako advokační OOS, díky které mohou firmy i další subjekty ovlivňovat rozhodování na státní úrovni.

Vzhledem k charakteristice komerčních subjektů pohybujících se v oblasti kinematografie by politická spolupráce OOS a trhu v obecné rovině tak, jak je formulovaná v teorii občanského sektoru, neměla příliš šanci fungovat. V kinematografii totiž obecně platí princip, že vlastní značkou není firma, ale výsledný produkt, tedy film. Konzument, nebo-li divák, často nevěnuje pozornost informacím o producentské či distribuční společnosti a mnohem víc se orientuje dle vlastního vkusu, preference, pozitivních zkušeností s dřívější tvorbou režiséra nebo oblíbeností obsazených herců. Firmám nejde primárně o zviditelnění se před širokou veřejností, protože ta je zpravidla nezná.

5.2.2 Hypotéza vzniku OOS v oblasti kinematografie

Z údajů vzešlých z případové studie je patrné, že první hypotéza, v níž jsem předpokládala, že nejdůležitější důvod vzniku organizací občanské společnosti v kinematografii v ČR nejlépe odpovídá teorii heterogenity (selhání trhu / selhání státu), se potvrdila téměř bez výhrad. Nutno podotknout, že teorie heterogenity, která je veřejností i mnoha profesionály často považována za obecný důvod vzniku organizací občanské společnosti u nás, v případě ČFK opravdu nejlépe vystihuje tuto problematiku. S vědomím toho, že teorie heterogenity bývá považována za univerzální argument, jsem důkladně přistupovala právě k fázi zjišťování informací a ověřování hypotéz. Výsledky případové studie však jednoznačně prokázaly, že v případě České filmové komory odpovídá teorie heterogenity nejlépe důvodům vzniku OOS v oblasti kinematografie v ČR.

Česká filmová komora nahrazuje určitou sféru aktivit v rámci kinematografie, kterou nemůže svými aktivitami zabezpečit trh. Předpoklad maximalizaci zisků trhu má za následek do určité míry snižování uměleckého kreditu filmových děl. Tento deficit v kinematografii v ČR však není schopen zabezpečit ani stát, a to vzhledem k omezeným zdrojům, častým změnám v politické reprezentaci, a z toho vyplývající nekontinuitě přístupu či koncepčních strategií. Vznik České filmové komory je tedy přímo spjatý s problematikou nedostatečného zajištění kolektivních statků, v tomto případě konkrétně umělecké disciplíny kinematografie, ze strany trhu a státu. Proto vznikla ČFK, jejíž aktivity se snaží nejen o podporu a rozvoj české kinematografie, ale také o diskusi jdoucí napříč odvětvím a komunikaci mezi dotčenými subjekty státního, občanského i komerčního sektoru.

Z uvedených důvodů jsem se rozhodla potvrdit předpoklad vzniku ČFK, který v oblasti kinematografie odpovídá teorii heterogenity (selhání trhu / selhání státu). V souvislosti se zřetelností výsledků a vzhledem k faktu, že nebyly zjištěny jiné informace, které by tento závěr doplňovaly, jsem nepřistoupila ani k definici doplňkových tvrzení.

5.2.3 Hypotéza funkce OOS v oblasti kinematografie

Druhá hypotéza výzkumu, která předpokládala jako nejdůležitější funkci České filmové komory funkci servisní, byla v případové studii taktéž potvrzena. V průběhu realizovaného rozhovoru sama zakladatelka a současná ředitelka ČFK Helena Uldrichová formulovala servisní funkci jako nejdůležitější funkci organizace. Vzhledem k různorodosti realizovaných aktivit a poskytovaných služeb je servisní funkce ČFK tou nejdominantnější. Protože však má ČFK širší záběr činností, objevují se zde také další, více či méně dominantní či patrné funkce, které dohromady tvoří důležitý rámec celého fungování této organizace.

Z případové studie a zejména z analýzy vztahů ČFK, státu a trhu, vzešla jako další důležitá také advokační funkce. Dovolím si tvrdit, že se tato funkce jeví stejně důležitá jako servisní funkce. Rovnítko významnosti obou funkcí souvisí s šíří aktivit, které ČFK vykonává. Servisní funkce se týká poskytovaných služeb pro různé subjekty v oblasti kinematografie. Tyto činnosti jsou na první pohled nejmarkantnější. Kromě toho však ČFK funguje v české kinematografii jako prostředník pro komunikaci se státním aparátem a iniciátor diskuse o zásadních otázkách strategie, budoucnosti a vývoje kinematografie v ČR. ČFK se snaží o koordinaci aktivit v rámci kinematografie a cílenou práci pro otevřenou komunikaci s představiteli různých sektorů. ČFK tak funguje jako subjekt k prosazování změn, kde se uplatňuje mechanismus veřejného zájmu.

ZÁVĚR

V předkládané diplomové práci jsem se pokusila nastínit problematiku organizací občanské společnosti v oblasti kinematografie. Jako hlavní cíl jsem zvolila otázku vzniku a funkcí těchto organizací. Podobné téma nebylo prozatím teoreticky popsáno, proto jsem do práce zahrnula také přehled souvislostí, který napomohl rozkrýt hlubší vlastnosti a vztahy studované oblasti a umožnil lepší orientaci a propojení celé problematiky.

Jako teoretické východisko jsem použila práce světových výzkumníků občanského sektoru v čele sprací Lestera Salamona a Helmuta K. Anheiera. Jejich teorie i další kontext občanského sektoru jsem uvedla v první kapitole, která nastínila nejen problematiku občanského sektoru, ale také kinematografie, tedy dvou hlavních témat tvořící jednotu mé práce. V případě kinematografie jsem se věnovala historicko společenskému zakotvení a současným otázkám, které mají vliv na utváření a změny celé kinematografie, tedy i na OOS zde působící.

V dalších kapitolách jsem zjišťovala právní kontext a institucionální strukturu české kinematografie. Zakotvení kinematografie v legislativě ukázalo hranice působnosti státu. Dle zjištění stát svými právními předpisy zabezpečuje převážně oblast kontroly nakládání s kinematografickými díly v různých fázích výroby, a dále podporu české kinematografie v podobě Státního fondu ČR na podporu a rozvoj české kinematografie. Tento rozsah poskytuje relativně velký prostor pro vznik a fungování OOS v různých oblastech. To podpořila i zjištění další kapitoly, kde jsem se věnovala kinematografii z pohledu činností a funkcí různých subjektů ve státním, komerčním a občanském sektoru. Počet státních institucí, jejich aktivity i funkce odhalily, že státu chybí koordinační orgán, který by měl na starosti národní koncepci české kinematografie. Obdobné instituce fungují v téměř naprosté většině vyspělých států s výjimkou USA nebo Indie, kde funguje jiný systém filmového průmyslu, než je běžný např. v Evropě, a zároveň obě země poskytují natolik velký trh, že je zde možné pokrýt stávající produkcí širokou škálu žánrů, uměleckých filmů i snímků spadajících do oblasti zábavního průmyslu.

Právní kontext stejně jako institucionální struktura sloužily také jako přípravná fáze případové studie, protože napomohly identifikovat shodné momenty s teoretickými východisky občanského sektoru, na jejichž základě jsem formulovala hypotézy důvodu vzniku a funkce OOS v oblasti kinematografie. Vznik OOS jsem identifikovala s teorií heterogenity (selhávání trhu / selhávání státu) a to z důvodu, že stát ani trh nejsou schopné svými aktivitami zabezpečit umělecky hodnotnou a originální produkci českých filmů a tím ani konkurenceschopnou kinematografii ve srovnání např. s ostatními státy EU. Na základě zjištění z přípravné fáze jsem dále představila také hypotézu funkce OOS v oblasti kinematografie jako poskytování servisu dalším subjektům.

Empirickou část jsem realizovala formou kvalitativního výzkumu za využití případové studie. Případová studie umožnila rozkrýt jemné vazby OOS s dalšími subjekty a objasnit motivace a okolnosti vzniku. Jako předmět případové studie jsem zvolila obecně prospěšnou společnost Česká filmová komora, tedy extrémní případ organizace, která se věnuje koncepčním činnostem, podpoře a propagaci české kinematografii u nás i v zahraničí. Na základě analýzy dat, vzešlých ze studia dokumentů a rozhovoru se zakladatelkou a současnou ředitelkou České filmové komory paní Helenou Uldrichovou, došlo k interpretaci výzkumných zjištění a potvrzení obou hypotéz. Hypotéza vzniku České filmové komory z důvodů selhávání trhu / selhávání státu byla potvrzena bez větších úprav či alternativních argumentů. Hypotéza funkce byla taktéž potvrzena a zároveň doplněna o další významnou funkci advokační. Kromě poskytování různých služeb totiž Česká filmová komora funguje jako důležitý obhájce práv, iniciátor diskuse a odborník pro oblast kinematografie. Tato funkce se proto jeví stejně důležitá, jako funkce stanovená na začátku výzkumu. Pro hlubší poznání výstupů výzkumu by bylo možné se zaměřit na další veřejně prospěšné OOS v oblasti kinematografie a porovnat s výsledky vzešlé z případové studie České filmové komory.

Hlubší studium problematiky OOS v oblasti kinematografie v empirické části této práce poukázalo na mnohem větší potenciál organizace v oblasti vyjednávání se státním aparátem, než se na první pohled zdálo. Toto zjištění podporuje předpoklad občanské společnosti jako svobodné lidské aktivity, která se realizuje v mnoha oblastech a funguje nejen jako oponent či kritik státního aparátu, ale také jako partner pro diskusi nebo odborník

při navrhování nových mechanismů státní správy. I přes své charakteristiky a rozkročení nad více odvětvími nabízí kinematografie také prostor pro aktivní občanství a tím podporuje myšlenku plurality i rozvoje demokracie v naší společnosti.

Literatura

- Allen, Robert C., Gomery, Douglas. 1985. *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw – Hill.
- Bednařík, Petr. 2003. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum.
- Benjamin, Walter. 1979. Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti. In: Gregeníčková, Růžena. (ed.) *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 17 – 47.
- Blažejovský, Jaromír. 2002. Normalizační film. *Cinepur* 11 (21), 8 – 11.
- Borovan, Aleš. 2006. In: Potřebujeme zákon o kinematografii? Anketa. *Cinepur* (14) 47, 32 – 35.
- Canudo, Riccioto (1992): Teorie sedmi umění. *Illuminace* (4) 1, 19-22.
- Disman, Miroslav 2002. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
- Dočekal, Radomír. 2006. Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl? *Cinepur* (14) 47, 19.
- Dvořáková, Tereza. 2006. O Českém filmovém centru a absenci kulturní politiky. *Cinepur* (14) 47, 22 – 23.
- Handl, Zbyněk. 1992. Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech. In: Klimeš, Ivan (ed.) *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Janeček, Vít. 2006. Vyobcování kinematografie z kultury / a co s tím? *Cinepur* (14) 47, 16 – 17.
- Klimeš, Ivan. 1993. Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němé éře. *Illuminace* (5) 1, 45 – 73.
- Klimeš, Ivan. 1997. Stát a filmová výroba ve dvacátých letech. *Illuminace* (9) 4, 141 – 175.
- Liehm, Antonín, J. 2001. *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv.

- Lukeš, Jan. 1997. Jak nastupovala v českém filmu normalizace. *Iluminace* (9) 1, 113 – 155.
- Lukeš, Jan. 2004. Česká kinematografie 1990 – 2003. In: *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie.
- Monaco, James. 2004. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros.
- Potůček, Martin a kol. 2005. *Veřejná politika*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Rektořík, Jaroslav. 2010. *Organizace neziskového sektoru. Základy ekonomiky, teorie a řízení*. Praha: EKOPRESS.
- Salamon, Lester M., Anheier, Helmut K. 1997. *Defining the Nonprofit Sector: A Cross National Analysis*. Manchester: Manchester University Press.
- Salamon, L. M., Anheier, H. K. 1992. *In Search for Nonprofit Sector I: The Question of Definitions*. Baltimore: Institute for Policy Studies, Johns Hopkins University. Working Paper Number 2.
- Salamon, Lester M., Anheier, Helmut K. 1996. *Social Origins of civil Society: Explaining the Nonprofit Sector Cross-Nationally*. Baltimore: Institute for Policy Studies, Johns Hopkins University. Working Paper Number 22.
- Silverman, David. 2005. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar.
- Skovajsa, Marek a kol. 2010. *Občanský sektor: organizovaná občanská společnost v České republice*. Praha: Portál.
- Szczepanik, Petr (ed). 2004. *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Hermann & synové.
- Štábla, Zdeněk. 1988. *Data a fakta z dějin č. Kinematografie 189 - 1945. Sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav.
- Štábla, Zdeněk. 1989. *Data a fakta z dějin č. Kinematografie 1896 - 1945. Sv. 2*. Praha: Československý filmový ústav.
- Štábla, Zdeněk. 1990a. *Data a fakta z dějin č. Kinematografie 1896 - 1945. Sv. 3*. Praha: Československý filmový ústav.

- Štábla, Zdeněk. 1990b. *Data a fakta z dějin č. Kinematografie 1896 - 1945. Sv. 4.* Praha: Československý filmový ústav.
- Švaříček, Roman, Klára Šedřová, a kol. 2007. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách.* Praha: Portál.
- Thompsonová, K., Bordwell, D. 2007. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografi.* Praha: Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny.
- Uldrichová, Hana. 2006. Přiblíží se česká kinematografie standardům platným v EU? *Cinepur* (14) 47, 20 – 21.
- Žalman, Jan. 2008. *Umlčený film.* Praha: KMa

Internetové zdroje

- Bregant, Michal. 29. května 2006. FAMU na prodej. Existuje ještě něco z české kinematografie, co by se dalo zprivatizovat? [online]. [cit. 13. září 2011]. Dostupné z: <<http://www.poslouchej.net/2239-FAMU-na-prodej.html>>.
- Česká filmová komora. 2009. *Výroční zpráva Česká filmová komora o. p. s. 2009* [online]. [cit. 31. srpna 2011]. Dostupné z: <http://filmovakomora.cz/files/VZ_2009.pdf>.
- Kůta, Petr. 9. dubna 2010. *Product placement se konečně dočká právní úpravy* [online]. [cit. 8. května 2011]. Dostupné z: <<http://www.epravo.cz/top/clanky/product-placement-se-konecne-docka-pravni-upravy-60969.html>>.
- Ministerstvo kultury. 2010. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011 – 2016.* [online] Praha: Ministerstvo kultury [cit. 27. dubna 2011]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>>.
- Olsberg / SPI. 2006. *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice. Závěrečná zpráva* [cit. 21. srpna 2011]. Dostupné z: <<http://www.famu.cz/docs/OlsbergCZFINAL.pdf>>.

- Rynda, Vojtěch. 13. srpna 2011. *Zákon má přenést českou kinematografii do 21. století* [online]. [cit. 18. srpna 2011]. Dostupné z: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/zakon-ma-prenest-ceskou-kinematografii-do-21-stoleti_209434.html>.

Rozhovory

- Rozhovor 1. PhDr. Jitka Kohoutová, Odbor obchodu a komunikace, *Národní filmový archiv*. 17. května 2011.
- Rozhovor 2. Helena Uldrichová, *Česká filmová komora, o. p. s.* 23. srpna 2011.

Emaily

- Besserová, Kateřina. 2011. Dotaz na udělování cen Ministerstva kultury za přínos v oblasti kinematografie a audiovize [email]. 23. června 2011, 12:46.

Webové stránky

- www.mkcr.cz, Ministerstvo kultury ČR [cit. 6. července 2011]
- www.pppf.cz, Program podpory filmového průmyslu [cit. 24. června 2011]
- www.asociaceproducentu.cz, Asociace producentů v audiovizi [cit. 10. července 2011]
- www.ufd.cz, Unie filmových distributorů [cit. 25. dubna 2011]
- www.kinari.cz, Asociace provozovatelů kin [cit. 24. července 2011]
- www.acfk.cz, Asociace českých filmových klubů [cit. dne 10. července. 2011]
- www.filmovakomora.cz, Česká filmová komora [cit. dne 10. července 2011]
- www.filmcenter.cz, České filmové centrum [cit. dne 10. července 2011].
- www.filmcommission.cz, Czech Film Commission [cit. dne 10. července 2011]
- www.dokweb.net, Institut dokumentárního filmu [cit. dne 10. července 2011]
- www.nfa.cz, Národní filmový archiv [cit. 16. května 2011]

- www.ec.europa.eu/culture/media, Program MEDIA [cit. 2. července 2011]
- www.mediadeskcz.eu, MEDIA Desk ČR [cit. 2. července 2011]
- www.coe.int/t/dg4/eurimages, European Cinema Support Fund [cit. 6. července 2011]
- www.obs.coe.int, Evropská audiovizuální observatoř [cit. 6. července 2011]
- www.ceskatelevize.cz, Česká televize [cit. 17. července 2011]
- www.ustrcr.cz, Ústav pro studium totalitních režimů [cit. 15. srpna 2011]
- www.kinoautomat.cz, Kinoautomat [cit. 16. srpna 2011]
- www.famu.cz, Filmová akademie múzických umění [cit. 21. srpna 2011]

Zákony

- zákon č. 483/1991 Sb., o České televizi ve znění pozdějších předpisů
- zákon č. 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie
- zákon č. 1/1993 Sb., ve znění pozdějších předpisů (Ústava České republiky)
- zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů
- zákon č. 40/1995 Sb., o regulaci reklamy a o změně a doplnění zákona č. 468/1991 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání
- zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).
- zákon č. 231/2001 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů
- zákon č. 499/2004 Sb., o archivnictví a spisové službě a o změně některých zákonů
- zákon č. 348/2005 Sb., o rozhlasových a televizních poplatcích a o změně některých zákonů, ve znění pozdějších předpisů

- zákon č. 249/2006 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů
- zákon č. 304/2007 Sb., kterým se mění některé zákony v souvislosti s dokončením přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání
- zákon č. 132/2010 Sb., o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání a o změně některých zákonů

Usnesení

- usnesení ČNR č. 119/1992, k návrhu Statutu Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj České kinematografie /sněmovní tisk 103/
- usnesení Vlády České republiky č. 1304/2009, k návrhu Programu podpory filmového průmyslu
- usnesení Vlády České republiky č. 871/2010, o koncepci podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu v letech 2011 až 2016

Nařízení

- nařízení Vlády České republiky č. 161/2008, o technickém plánu přechodu zemského analogového televizního vysílání na zemské digitální televizní vysílání

Směrnice

- směrnice Evropského parlamentu a Rady 2007/65/ES, kterou se mění směrnice Rady 89/552/EHS, o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání

- COM/2001/0534, sdělení Evropské komise místním úřadům, Evropskému Parlamentu, Ekonomickému a Sociálnímu výboru a Výboru pro regiony o některých právních aspektech souvisejících s kinematografií a ostatní audiovizuální činností.

Seznam zkratek

AČFK	Asociace českých filmových klubů
APA	Asociace producentů v audiovizi
APK	Asociace provozovatelů kin
ČFC	České filmové centrum
ČFK	Česká filmová komora
ČT	Česká televize
IDF	Institut dokumentárních filmů
NFA	Národní filmový archiv
OOS	Organizace občanské společnosti
UFD	Unie filmových distributorů

Přílohy

Příloha č. 1 – Tabulky

Příloha č. 2 – Obrázky

Příloha č. 3 – Přepis rozhovoru

Příloha č. 1 – Tabulky

Tabulka č. 1: Přehled poskytnutých dotací MK ČR v oblasti kinematografie a médií v letech 2009 až 2011 (v Kč)

	2009	2010	2011
Festivaly, přehlídky a výstavy	5 470 000	6 110 000	11 156 000
Semináře, workshopy	1 645 000	1 570 000	1 810 000
Odborná periodika a publikace	1 330 000	1 450 000	1 835 000
Dětská tvorba, výchova a vzdělávání	945 000	1 340 000	1 475 000
Propagace v zahraničí	600 000	500 000	1 200 000
Ochrana práv	0	300 000	350 000
Kulturní dědictví	0	230 000	1 850 000
Prezentace ČR v rámci předsednictví EU	910 000	0	0
Kompenzace pro žadatele Fondu	200 000	0	0
Celkem	11 100 000	11 500 000	19 676 000

Zdroj: www.mkcr.cz, udělené dotace v oblasti kinematografie v letech 2009 až 2011 [cit. 24. 6. 2011], vlastní přehled

Tabulka č. 2: Přehled vybraných zdrojů financování Fondu (v tis. Kč)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Autorská práva	53 087,00	56 452,00	39 089,56	89 566,72	163 340,59	100 889,81	196 607,83	144 406,28	75 453,44
Příplatek 1 Kč	11 420,80	12 834,24	13 143,52	10 100,68	11 022,47	13 028,58	12 213,40	13 283,93	13 865,13
Splátky a podíly	184,00	4 050,00	3 000,00	5 002,98	10 946,01	5 000,05	8 900,00	8 500,00	578,12
Dotace	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	98 600,00	100 000,00	0,00	0,00
Diginovela	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	124 799,00	150 000,00	150 000,00

Zdroj: www.mkcr.cz, výroční zprávy z let 2002 až 2010 [cit. 6. 7. 2011], vlastní přehled

Tabulka č. 3: Přehled poskytnutých podpor Fondem v letech 2002 až 2010 (v tis. Kč)

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Tvorba	490,00	600,00	500,00	270,00	920,00	4 818,00	2 250,00	3 815,00	3 768,00
Výroba	57 710,00	57 910,00	66 530,00	51 420,00	93 560,00	167 959,00	227 426,75	165 920,00	158 725,00
Distribuce	11 450,00	6 190,00	6 210,00	7 950,00	6 640,00	18 883,00	26 380,00	24 595,50	5 695,00
Propagace	5 130,00	4 390,00	5 980,00	8 200,00	9 100,00	17 907,00	37 137,00	36 310,00	27 400,00
Tech. rozvoj	2 400,00	2 900,00	1 690,00	1 960,00	1 693,52	7 098,00	14 068,20	49 310,00	29 200,00
Celkem	77 180,00	71 990,00	80 910,00	69 800,00	111 913,52	216 665,00	307 261,95	279 950,50	224 788,00

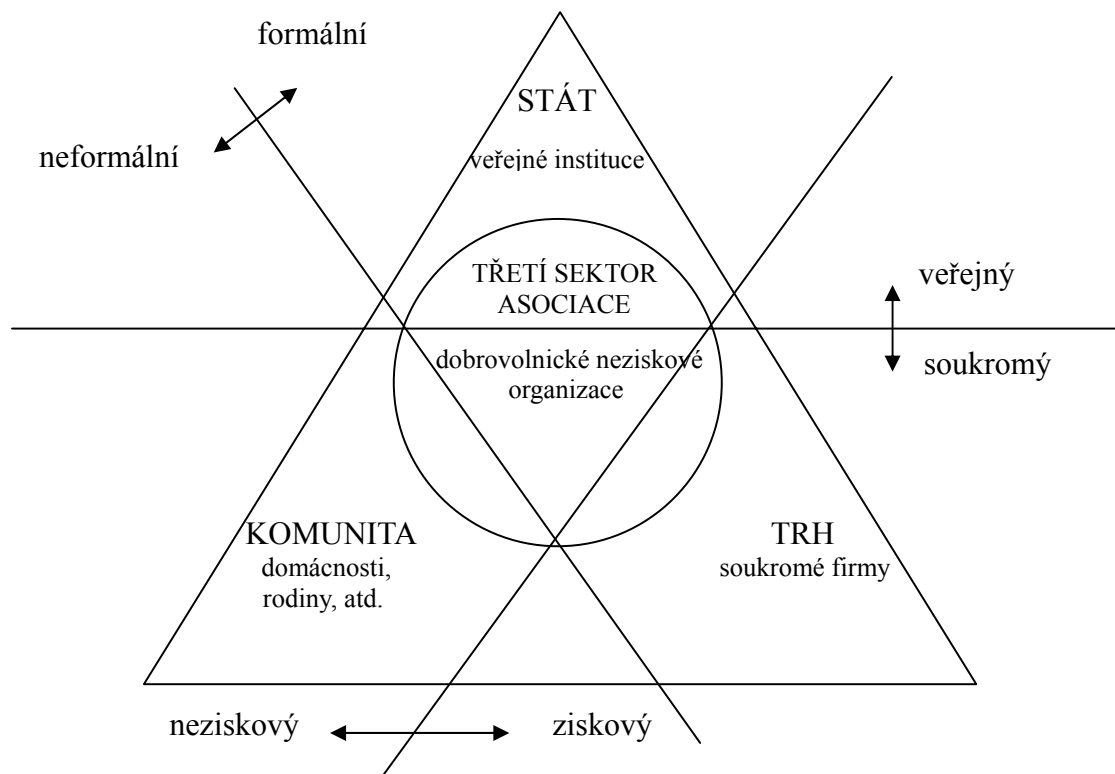
Zdroj: Ministerstvo kulturz, 2010: 14; www.mkcr.cz, výroční zpráva z roku 2010 [cit. 6. 7. 2011]

Tabulka č. 4: Přehled poskytnutých podpor programem MEDIA pro české projekty v letech 2002 až 2010 (v Kč)

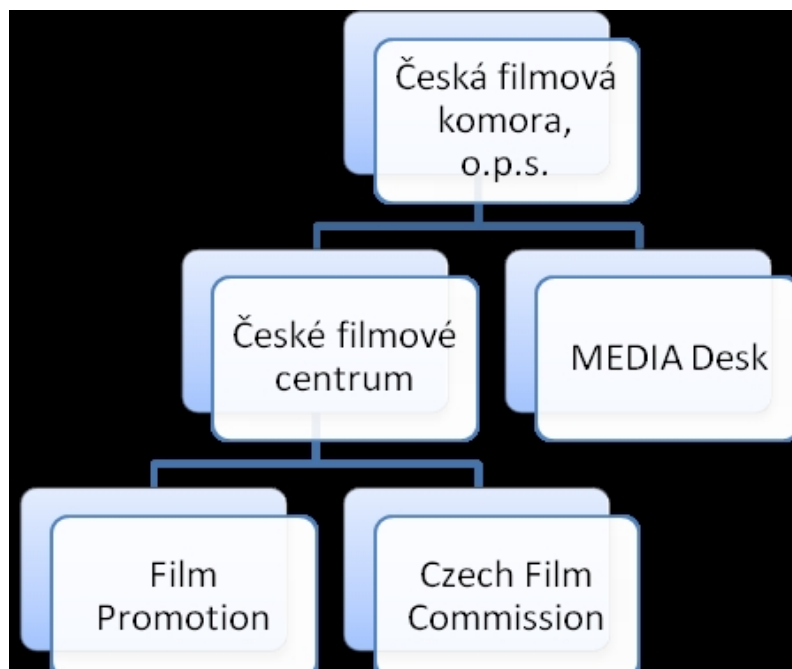
	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Rozvoj	0	6 085 700	14 889 600	8 552 050	6 157 800	13 333 112	6 370 867	634 741	14131844
Distribuce	2 088 164	13 623 896	16 120 256	9 912 638	14 359 850	8 689 862	17 904 919	16 206 634	9 666 750
Propagace	0	2 754 580	1 613 040	2 319 200	1 399 500	3 297 500	2 895 700	0	3 218 800
Vzdělávání	1 266 490	5 893 520	4 311 780	4 831 039	4 513 388	2 823 847	4 132 038	10 825 479	11 363 850
TV	0	0	0	1 449 500	0	0	0	0	0
Nové technologie	0	0	0	0	0	0	4 028 800	4 175 996	3 661 608
Festivaly	0	3 523 300	5 009 730	6 174 870	2 519 100	5 269 695	7 674 688	1 178 917	7 947 960
Celkem	3 354 654	31 880 996	41 944 406	33 239 297	28 949 638	33 414 016	43 007 012	33 021 767	49 990 812
% ČR	0,13 %	1,23 %	1,33 %	1,22 %	1,20 %	1,38 %	1,73 %	data nejsou k dispozici	

Zdroj: www.mediadeskcz.eu, [cit. 6. 7. 2011] vlastní přehled

Příloha č. 2 – Obrázky



Obrázek č. 1: Pestoffův model národního hospodářství. Zdroj: Skovajsa a kol., 2010



Obrázek č. 2: Vnitřní struktura České filmové komory, o. p. s. [Zdroj: Výroční zpráva Česká filmová komora 2009, www.filmovakomora.cz]

Příloha č. 3 – Rozhovor

Helena Uldrichová, ředitelka a zakladatelka České filmové komory

23. srpna 2011 (autorizace 15. září 2011)

Česká filmová komora vznikla v roce 2003 a zprvu existovala bez právní subjektivity. Vznikla jako koordinační orgán tří asociací, Asociace producentů v audiovizí (APA), Unie filmových distributorů (UFD) a Asociace provozovatelů kin (APK). Tyto tři asociace sdružují obchodní subjekty, tzn. producenty, distributory a kinaře. První impuls, aby začala Česká filmová komora fungovat, byla potřeba systematické koordinace aktivit ve vztahu k legislativě a k Ministerstvu kultury. Ze začátku nebylo nutné, aby ČFK měla právní subjektivitu.

Léta jsme pracovali na tom, aby Česká republika měla své filmové centrum, tedy instituci, kterou mají všechny ostatní země v Evropě. Před rokem 1990 tady fungovalo 8 státních podniků. Jediné, co se zachovalo v nové podobě, je Národní filmový archiv, tedy příspěvková organizace. Filmový institut tady bohužel chyběl. Vzpomínám si na památná slova Jaromila Jireše, který už před 15 lety říkal, že jsme jediný stát v Evropě, který tuto instituci nemá, a tehdy rozhodně netušil, že tomu tak bude i dnes.

Filmové centrum by mělo propagovat české filmy, Českou republiku a prezentovat českou kinematografii. Původně to byla iniciativa producentů a hledali jsme nějakou platformu. První rok fungovalo České filmové centrum pod APA, pak jsme měli pocit, že to nemá sloužit jenom producentům, ale má to mít širší platformu, proto vznikla Česká filmová komora jako obecně prospěšná společnost. Na počátku realizovala aktivity v rámci Českého filmového centra, tedy Film Promotion, které propagovalo české filmy v zahraničí. Začalo se jezdit do Cannes, do Berlína, kde se na trzích prezentovaly české filmy. O rok nebo dva později se přidala druhá aktivita, a to je české zastoupení v programu Evropské komise Media Desk.

Později ještě přibyla další část, která se jmenuje Film Commission, tedy část, která poskytuje informace zahraničním produkcím, které přijíždějí do České republiky.

Dnes má tedy Česká filmová komora několik částí, je to Media Desk, a České filmové centrum, které se skládá z Film Promotion a Film Commission. Zároveň Česká filmová komora organizuje Ceny české filmové kritiky, které se letos konaly poprvé.

Proč jste si vybrali právě obecně prospěšnou společnost jako právní formu.

Myslím, že to byla logická volba. Věděli jsme, že to je typ organizace, která nepočítá se ziskem a která má pečovat o obecně prospěšné záležitosti. Na počátku bylo potřeba stát přesvědčit o tom, že to jsou činnosti, na kterých se má podílet. Podotýkám, že na začátku to mělo být provizorium, chtěli jsme, aby filmové centrum stát převzal. Stejně tak jako je to opravdu na všech státech, a to nejen ty velké, ale třeba také Island nebo Kypr, mají instituce tohoto typu a já si myslím, že to je správná cesta. Nicméně vzhledem ke stavu, kdy se tady střídají různé vlády a různí ministři kultury, padlo mnoho slibů a nikdy k realizaci nedošlo. Tak se z provizoria, který je už od roku 2003 stal setrvalý stav. Alespoň je chvályhodné to, že se Ministerstvo kultury v současné době velkou měrou podílí na financování České filmové komory. Na začátku jsme aktivity z velké části financovali sami. Dnes Ministerstvo kultury financuje naše aktivity až do výše 75 % všech nákladů (v ostatních státech 100 %). V jiných zemích mají tyto instituce třeba 30 nebo 40 zaměstnanců a jejich aktivity jsou tak mnohem širší. České filmové centrum má práce 5 pracovníků.

S tím souvisí i to, že Česká filmová komora dlouho neměla obsazenou pozici ředitele.

Ředitele jsme dlouho nejmenovali, protože jsme si mysleli, že stát zřídí filmový institut, převezme tuto aktivitu a zvolí si ředitele sama. Navíc disponujeme s omezenými finančními prostředky. Společnost vždy řídil předseda správní rady. Nutnost zvolit ředitele vznikla se změnou zákona o obecně prospěšných organizacích, který platí od ledna letošního roku.

Můžeme tedy říci, že hlavním důvodem ke vzniku České filmové komory byla nedostatečná funkce státu?

Myslím, že hlavním důvodem bylo do určité míry suplování role státu, kterou stát vykonávat má. Z mnoha stran často slychávám, že filmaři pořád něco chtějí a že jim jde hlavně o peníze atd. Pokud jsme opravdu jediní na světě, kde stát tuto oblast nevzal na svá bedra, tak to asi nějaká opodstatnění má. Myslím, že v některých ohledech by bylo

samořejmě lepší, kdyby tyto aktivity stát vykonával sám. Navíc některé informace má získávat opravdu stát a nikoliv soukromý subjekt, byť tady k žádnému zneužití nedochází, protože vím, co zde pracuje za lidi. Ale není to systematické řešení. Určitě bych o tom měla jinou představu, nicméně na druhou stranu vím, že je potřeba se těmito aktivitám věnovat. Vše je detailně popsáno ve výročních zprávách, viděla jste je?

Ano. Porovnávala jsem rozpočty v jednotlivých letech a všimla jsem si, že se dotace od státu na činnost České filmové komory postupně zvyšovaly. Stát tedy začal reflektovat potřebnost činností, které děláte.

Situace, kdy jsou zde platné zákony z roku 1992, 1993, je absolutně nedostatečná. Teprve na podzim loňského roku byla přijata koncepce kinematografie, což je první koncepce, kterou vláda vůbec přijala. Teď se opět pracuje na novém kinematografickém zákonu, včera jsem byla opět na schůzce na Ministerstvu kultury, takže jednání probíhají. Nevím jak to dopadne, jestli se podaří ten zákon přijmout, protože zájmových skupin a tlaků všech přispěvatelů je opravdu mnoho. Samozřejmě že mě mrzí i názor pana ministra, který v současné době opět nepočítá s příspěvkem ze státního rozpočtu do Fondu. Pan ministr má pocit, že státní fond, i když se jmenuje státní fond, tak to neznámá, že stát bude poskytovat dotace ze státních peněz. Takže opravdu nevím co z toho nakonec vznikne, nevím jaká bude politická situace.

Víte, v jaké fázi projednávání je zákon v současné době? Prý by už měl být projednávám ve vládě.

V současné době je domluven měsíční odklad, do vlády tak půjde až na konci října. Nyní nemá příliš cenu nahlížet do znění toho zákona. Bohužel ale není v zákoně opět řešeno filmové centrum. Řeší se tam klasifikace, přístup, financování státního fondu, orgány fondu, co fond vlastně bude všechno podporovat, je tam také Národní filmový archiv. Zákon by samozřejmě vyřešil mnohé, jako např. základní definice českého kinematografického díla a další věci. Na druhou stranu ale neřeší spolufinancování kinematografie ze strany státu.

Víte, proč se do zákona tyto věci nedostaly?

Vždycky je důležitý názor předkladatele zákona. Pokud ministr kultury, který předkládá ve vládě zákon, řekne, že nebude požadovat žádný státní příspěvek, tak je to pro vládu, která se nazývá vládou rozpočtové odpovědnosti, samozřejmě dobré. Doufám, že tam bude nějaký příspěvek minimálně na příští rok. Do Fondu šly výnosy z reklamy v rámci tzv. diginovely, kdy Česká televize ročně odváděla 50 mil Kč ročně z vysílání reklamy. V listopadu 2011 tyto příjmy Fondu končí a budou nahrazeny 2 % z vysílání reklamy v komerčních televizích. Nicméně v tzv. diginovele, která teď prošla Senátem, a která bude platná od roku 2012, je uvedeno, že první splátka Fondu přijde až fiskální měsíc následující po odevzdání daňového přiznání za uplynulý rok. Tedy v červenci 2013. Takže v příštím roce z těchto peněz do Fondu nepůjde nic. Minimálně toto musí ministr nějakým způsobem vyřešit, čehož je si vědom.

V diskuzích o povaze kinematografie se objevují dvě skupiny, jedna která považuje kinematografii za uměleckou disciplínu a na druhé straně ekonomické argumenty, že film je byznys, jako kterýkoli jiný. Můžete toto okomentovat, a zda jste se setkala s tím, že i Česká filmová komora, jako nezisková organizace může mít v rámci svého působení určitý sekundární profit?

Film je bezpochyby průmysl, ale velká část filmu je také umění. To platí obé. Z mého pohledu je velká množina filmový průmysl, a částí z toho je umění.

V rámci filmového průmyslu u nás fungují fiskální stimuly. To není veřejná podpora, protože fiskální stimuly si na sebe vydělávají samy a doložily to ekonomické studie. Zahraniční filmové produkce, které přišly do České republiky, musí nejprve utratit veškeré náklady, a teprve na konci natáčení, a po splnění všech formálních náležitostí, jako například finančního auditu, který je velmi přísný, se jim vrací 20 % uznatelných nákladů. V průběhu natáčení zde ale filmové produkce nejen že zaměstnávají filmové i další pracovníky, ale pronajímají si ubytování a utrácejí prostředky v dalších oblastech, kde platí DPH. Stát, než vyplatí vratku, tak na tom vydělá. Ekonomická studie jednoznačně prokázala minimální čistý zisk 18 % pro státní rozpočet. Fiskální stimuly jsou kapitola sama pro sebe. Je to ekonomická pobídka, která má pro stát jednoznačně smysl.

Co se týká podpory filmové tvorby, to je něco jiného. Existuje mnoho projektů, které by bez grantů nevznikly. A to se netýká jen České republiky, ale opravdu celé Evropy. Celá Evropa je založená na vícezdrojovém financování. Stát musí vložit státní podporu na opravdu kvalitní projekty typu Lidice, Obsluhoval jsem anglického krále, teď se připravuje příběh bratří Mašinů. Tyto projekty nejsou jako nízkorozpočtové komedie ze současnosti, které mají za cíl jenom vylákat a pobavit, a kde jsou samozřejmě schopni takový projekt zafinancovat i z jiných zdrojů, především ze soukromých peněz. Jenže větší projekty bez dotací, ale ani bez podpory veřejnoprávních televizí, nevzniknou.

Dám Vám nahlídnout do takové praktické tabulky, jak vypadá návratnost českých filmů z kinodistribuce ČR. První tabulka je příklad filmu, který navštíví 200 tisíc diváků, což je dnes velmi slušný výsledek. Například filmy Protektor, nebo Tři sezóny v pekle navštívilo něco málo přes sto tisíc diváků. Druhá tabulka je milion diváků, což za uplynulých dvacet let byl případ jenom deseti filmů, typu Kolja, Pelišky atd. Tady to probíhá tak, že divák přijde do kina, zaplatí vstupenku a kino v první řadě odvede jednu korunu do Fondu. Podle návrhu nového zákona to by mělo být 1 % ze vstupenky. Tak vzniknou hrubé příjmy kina, ze kterých se odvádí 10 % DPH. Pak se odvádí poplatek OSA (Ochranný svaz autorský), vzniknou tržby kina, kino si nechává v průměru 57 % a 43 % odvádí distributorovi. Když nasadíte film do kina, tak je ten poměr na začátku třeba 50:50, ale v šestém týdnu dostane distributor a potažmo producent už jen 35 %, takže průměr je pak nižší.

Půjčovné se odvede distributorovi. Ten z toho samozřejmě má nějakou marži, ale zároveň musí zaplatit distribuční náklady na výrobu kopií, plakátů, rozhlasových kampaní, veškerých upoutávek. To jsou vše věci, které něco stojí. A zdaleka do toho nezapočítávám barkery. Pokud se někde objevují citylighty, a výběrová kampaň v Praze je opravdu žhavá, samozřejmě to neplatí dle ceníku, na to by neměl. Nicméně film, který má potenciál třeba 200 000 diváků, má nakonec příjmy dejme tomu 3 miliony, což je velmi málo. Letos je však průměrný rozpočet českého filmu 30 milionů korun. Obsluhoval jsem anglického krále stál asi 80 milionů korun. Toto je realita. A tím se vracím zpátky k financování. U nás je prostě nutné vícezdrojové financování pro filmy, což znamená kromě státní podpory také třeba mezinárodní koprodukce nebo nějaké nadnárodní fondy.

Kdybychom se vrátili zpátky k České filmové komoře...

Vy jste se ptala, jestli z toho Česká filmová komora něco má, jestli z toho nějak profituje. Samozřejmě že ne. Česká filmová komora tady je opravdu jen proto, aby byla schopna poskytovat filmařům servis. Informační servis, publikační činnost, zázemí na filmových trzích a na festivalech. Zisk z těchto aktivit je ale nulový. Na konci roku jsme většinou rádi, že se pokryly náklady. Nepouštěli jsme se ale do této činnosti z důvodu, abychom na tom vydělávali. To ani nejde.

Nemyslela jsem ani tak finanční profit, ale třeba rozvoj sektoru a další příležitosti.

O co já se snažím a na čem mi velmi záleží je, aby filmový sektor byl trochu koordinovaný. Je samozřejmě pravda, že po roce 1990 byli filmaři velmi roztrženi, na druhé straně si to způsobili sami, protože některé věci se prostě nestaly. Tehdy na to byla rozhodně lepší půda než dnes. Stát má dnes trochu jiné ekonomické starosti. Bezpochyby byli i tehdy filmaři, který říkali, film je byznys a vydělá si na sebe sám. Tehdy byli všichni okouzleni novou dobou a pak koukali, že je realita trochu jiná. Tehdy bylo mnoho žhavých témat, jako privatizace Barrandově a další.

Ale zpátky k dnešní době. Myslím si, že nejdůležitější je společná koordinace aktivit. Pokud se třeba řeší legislativa, nebo věci, které jsou takzvaně v obecném zájmu a týkají se všech (tím nemyslím jenom ty tři asociace které jsou zakladateli České filmové komory, ale i asociace které zastupují režiséry, filmovou akademii atd.), tak se snažíme všechny činnosti v oboru nějakým způsobem koordinovat. Hlavní je vyměňovat si informace. Proto Česká filmová komora poskytuje také zázemí pro fungování tzv. Filmové rady. Filmová rada nemá žádnou právní subjektivitu. Každá profesní asociace nebo akademie, která se nějakým způsobem týká kinematografie, má ve Filmové radě svého zástupce. A pro účely společné koordinace aktivit se scházíme a snažíme se o informační výměnu.

Jak funguje komunikace ve vztahu k Ministerstvu kultury, nebo obecně ke státní správě?

Za ta léta jsou vybudované možnosti, jak komunikovat se státní správou. Myslím, že to je v našem zájmu jednak si informace předávat a dále si vzájemně vysvětlovat. Nic jiného nám

nezbývá. Když tady není státní instituce, tak se Česká filmová komora snaží tyto činnosti suplovat.

Mohla byste říci, jaké místo v rámci kinematografie má Česká filmová komora?

Nejsem asi schopna to přesně popsat... Česká filmová komora je určitě jedním z významných připomínkových míst co se týká legislativy, ale samozřejmě nejsme jediní.

A v porovnání s ostatními neziskovými organizacemi působícími v kinematografii? Jakou zastává Česká filmová komora funkci?

Myslím, že jsou většinou úžeji zaměřeny než my. Věnují se např. dokumentárnímu filmu, nebo jiné specifické oblasti. Myslím, že záběr je z naší strany asi nejširší.

Jaké myslíte, že má česká kinematografie vyhlídky do budoucna?

Ekonomika se ještě velmi změní, největší posun bude v nejbližších dvou letech, kdy se bude skokově navyšovat DPH. V příštím roce 14 %, v dalším roce 17,5 % a to ještě ministr financí vyhrožuje 19 % DPH. To se dotýká hlavně vstupenek na kulturní představení, tedy i vstupenek do kin. Z 10 % na 17,5 % je opravdu velký skok a přichází to v nejméně šťastnou dobu, protože kina teď investují nemalé náklady do digitalizace sálů. Je to opravdu velmi nešťastná kombinace. Já si upřímně myslím, že kina v příštím roce zdražovat nebudou, že se budou snažit udržet to v rámci svých zisků. Ale pokud bude DPH 17,5 %, tak jim nic jiného, než zdražení nezbývá. To samozřejmě může znamenat, že bude chodit méně lidí do kina a jejich návratnost a potažmo návratnost finančních prostředků pro producenty bude vypadat jinak.

Narážím na návratnost i z toho důvodu, že je mnoho zastánců toho, že producenti mají peníze vracet, a mají je vracet vlastně hned. Oni ale mohou až v momentě, kdy se dostanou do zisku. V prvním okamžiku musí zaplatit svoje vlastní náklady. Teď mluvím o těch projektech, které jsou umělecky zaměřené, nebo např. dokumenty, které jsou v úplně jiné situaci – ti jsou rádi, že jsou schopni dohodnout s Českou televizí nějaké podmínky, za kterých jsou vůbec schopni to vyrobit. Stejně tak jako se všichni diví, proč se netočí pohádky. Protože to je jedna z věcí, která je ekonomicky rozhodně náročnější. Pohádky mají bezesporu smysl pro televize, protože je mohou vysílat každý rok, ale v rámci kin to tak úplně

nefunguje. A to je škoda. Samozřejmě, že se situace mění. Já chápu, že pro děti je dnes zajímavější Shrek než nastudovaná pohádka. Pochopila jsem to, když jsem v minulosti jednu pohádku sama produkovala. Například v zahraničí se točí filmy pro děti, ale jsou to filmy o dětech pro děti. Ty naše kostýmované pohádky s princeznami a s králi už v zahraničí téměř nenajdeme. Zájem dětí se už posunul někam jinam.

Je zajímavé, že i přes to, že stát kinematografii tolik nepodporuje, vzniká u nás ročně docela hodně filmů. Jak si toto vysvětlujete?

Já bych to rozdělila na dvě oblasti – průmysl z pohledu zakázek a potom českou tvorbu. Filmový průmysl tady měl neskutečný boom. Myslím si, že do značné míry tomu napomohla extrémně vysoká profesionalita a zkušenost českých lidí, protože za doby totality, kdy se točilo několik desítek filmů, byli lidé opravdu na vysoké úrovni a to si samozřejmě přenesli i do nové doby. Byla to také atraktivita lokací a bezpochyby byl tehdy jiný kurz dolaru. Byla to doba, kdy za dolar bylo 36 korun, nebo aspoň 26. Ty doby jsou už dávno pryč.

Americký filmový průmysl mimo Ameriku utratí 4 miliardy dolarů. A jde o to, kde ty peníze budou utráceny. Mnoho států v USA, ale i Austrálie a Nový Zéland používají fiskální stimuly nebo daňové pobídky. My jsme byli na vrcholu do roku 2004. V roce 2004 zavedli pobídky také Maďaři. To byla doba, kdy se tady točil James Bond a tehdy se angličtí filmaři vzbouřili a řekli – jak je to možné, že se náš národní klenot James Bond točí v Praze. Filmaři v Británii zlobbovali vládu a opravdu se jim podařilo prosadit fiskální stimuly. Pak to přijali i další. Česká republika byla tehdy do značné míry používána jako lobbyistický nástroj v zahraničí. Bohužel u nás si všichni mysleli, že se zahraniční produkce vrátí a že my tohle nepotřebujeme. Tak to ale nefunguje. Abychom byli konkurenceschopní, je ten nástroj nesmírně potřebný. Pokud by nikdo neměl fiskální stimuly, tak je nebudeme potřebovat ani my, ale když je mají skoro všichni, kteří na filmové mapě něco znamenají, tak my je prostě potřebujeme, abychom vůbec mohli konkurovat. To je ta realita.

Co se týká české tvorby, tak dnes se točí dejme tomu 20 českých hraných filmů ročně. Počet je občas vyšší, protože se do toho započítávají také mezinárodní koprodukce nebo dokumenty, jako třeba Katka nebo Občan Havel, které byly i v kinech velmi úspěšné. Ten

počet je velmi slušný, ale je potřeba se podívat na to, jaké to jsou filmy. Převažují totiž nízkorozpočtové filmy ze současnosti a mnohdy bezduché komedie. A pokud se občas objeví Menzel se svým *Obsluhoval jsem anglického krále* nebo *Jakubisko* a *Báthory* tak si všimněte, že tyto vysokorozpočtové projekty jsou filmy velkých jmen, které už mají něco za sebou. Výjimkou byly např. *Tři sezóny v Pekle* Tomáše Mašína, který sice byl debutant filmu, ale měl za sebou mnoho reklam a je velmi uznávaný režisér, takže si dovolili do něj investovat. Ale ten film v kinech skoro propadl, měl něco přes 100 000 diváků a o finanční návratnosti tady nemůže být řeč.

S tím souvisí i fakt, do jakých látek se investuje a jak čeští filmaři dokáží být odvážní. Mnoho filmů funguje dobře na českém trhu, ale nejsou schopny překročit hranice. Kupodivu Česká republika má velmi dobrou statistiku, která se týká Oscarů. Za uplynulých 20 let jsme měli 4 nominace a z toho 1 sošku, což je na tak malou zemi, jakou je Česká republika, opravdu hodně. Ale když se budeme bavit o festivalech v Cannes, Berlíně a dalších, tak je to tristní. Chybí zde provokativní témata, která by fungovala v zahraničí. Na festivalech od nás byli zvyklí čekat filmy typu *Obecná škola*, nebo Menzelovy filmy. Později zafungoval velmi dobře třeba *Bohdan Sláma*, který se účastnil festivalu v San Sebastian, nebo *Petr Zelenka*. Ale to jsou většinou výjimky, jednorázové věci. A je potřeba posunout se dále, chce to něco nového.

Projekt diplomové práce

O autorce



Lenka Marečková se narodila v Praze v roce 1983. Po studiu na gymnáziu vystudovala Vyšší odbornou školu sociálně právní v Praze a dále sociální práci na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni. Již za dob studia získávala praktické zkušenosti nejen z různých oblastí poskytování sociálních služeb, ale také v občanském sektoru. Několik let aktivně působila jako dobrovolník v občanském sdružení Jahoda, kde pracovala s dětmi a mladými lidmi v nízkoprahovém zařízení pro děti a mládež. Účastnila se také realizace několika dobrovolnických projektů na národní i mezinárodní úrovni, zaměřených na rozvoj schopností a dovedností mladých lidí a podpory myšlenky dobrovolnictví v ČR i EU.

Od mládí Lenku Marečkovou zajímal a bavil film, proto se rozhodla tuto svou zálibu zprofesionalizovat a vystudovala tak obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity. Své studijní předpoklady Lenka dále rozvinula při studiu magisterského oboru Studia občanské společnosti na Fakultě humanitních studií Karlovy univerzity. V průběhu studií Lenka pracovala v Nadaci rozvoji občanské společnosti na projektu Pomozte dětem a dále v Nadaci Divoké husy.

Jako zajímavé propojení svých dvou zálib, filmu a občanské společnosti, našla Lenka Marečková v tématu své diplomové práce, kde se rozhodla věnovat se právě organizacím občanské společnosti působícím v oblasti kinematografie v České republice.

Jmenný a věcný rejstřík

- AČFK, 58, 59, 62
Advokační funkce, 28
aktivní občanství, 20, 86
Anheier, 22, 25, 27, 53, 54, 59
APA, 60, 61
APK, 62, 63
Archiv, 34, 35
Asociace českých filmových klubů, 55, 57, 61
Asociace producentů v audiovizí, 55, 59, 60
Asociace provozovatelů kin, 62
Bednařík, 7
Benjamin, 14
Blažejovský, 11
Bordwell, 18
Borovan, 14
Bregant, 18, 89
Budování komunity a demokratizační funkce, 28
Canudo, 14
Ceny české filmové kritiky, 77
Creswell, 69
Česká filmová komora, 55, 56, 60, 63, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 85
Česká televize, 48, 49
České filmové centrum, 56
ČFC, 55, 56, 74
ČFK, 55, 56, 62, 63, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85
ČT, 36, 37, 49, 50
demokracie, 86
Disman, 70
Eurimages, 44
Evropská audiovizuální observatoř, 44
Expresivní funkce, 28
FAMU, 7, 10, 20, 89
Filantropická funkce, 28
Film Commission, 56, 74, 75, 79
Film Promotion, 56, 73, 74, 75, 79
Filmové kluby, 57
Filmový průmysl, 16
fiskální stimul, 17, 19
Fond, 31, 32, 33, 35, 38, 44, 45
Funkce organizací občanské společnosti, 27
Hendl, 69
Historie kinematografie, 5
Charitativní (přerozdělovací) funkce, 28
IDF, 57
Inovativní funkce, 28
Institucionální struktura, 13, 40, 63
Institut dokumentárního filmu, 55, 57
kinematografie, 13
Klimeš, 6
Komerční, 25
Liehm, 10
Lukeš, 11, 12
MEDIA Desk, 44, 56, 74, 76, 77
Ministerstvo kultury, 16, 19, 30, 31, 32, 38, 41, 42, 44, 45, 57, 63
Model programové spolupráce, 80
Monaco, 14
Muhič Dizdarevič, 23, 24
Národní filmový archiv, 46
NFA, 34, 35, 46, 47, 48
Občanská společnost, 20, 68
občanský sektor, 2, 5, 21, 22, 23, 24, 38, 54, 72
OOS, 2, 3, 20, 25, 26, 27, 28, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86
organizace občanské společnosti, 3, 2, 3, 13, 20, 21, 24, 26, 53, 63, 65, 67, 68
Podpora pluralismu, 28
Podpora společenských změn, 28
Politická spolupráce, 25
Potůček, 21, 23, 25
Program podpory filmového průmyslu, 19, 43
programové spolupráce, 25
Rektořík, 23
Salamon, 22, 25, 27, 53, 54, 59

sdílený marketing, 25
 selhání státu, 26, 64, 69, 81, 82
 selhání trhu, 26, 27, 64, 69, 81, 82
 servisní funkce, 65, 69, 79, 82
 Servisní funkce, 27, 78, 82
 Skovajsa, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 98
 stát, 4, 5, 18, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 35, 38, 58,
 63, 78, 80, 82, 84, 85
 Státní fond České republiky pro podporu
 a rozvoj české kinematografie, 31
 Šedová, 70, 71, 72
 Štábla, 6, 7
 Švaříček, 70, 71, 72
 Teorie důvěry, 26
 Teorie heterogenity, 26
 Teorie sociálního státu, 26
 teorie sociálních podnikatelů, 27
 Teorie vzájemné závislosti, 26
 Teorie vzniku organizací občanské
 společnosti, 25
 Teorie zúčastněných aktérů, 27
 teorii heterogenity, 64, 69, 81, 82
 Thompsonová, 18
 Trh, 23
 UFD, 61, 62
 Uldrichová, 76, 77, 78, 80, 82
 Uldrichové, 73, 77, 78, 79, 80
 umění, 1, 4, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 18, 20, 46,
 54, 55, 58, 66, 68, 74, 87, 89, 91, 102
 Umění, 13, 14, 15
 Unie filmových distributorů, 45, 52, 55, 59,
 60, 61, 73
 Veřejně prospěšné organizace, 55
 veřejný prospěch, 54
 Veřejný sektor, 23
 Vzájemně prospěšné organizace, 59
 Žalman, 8, 10