

# Víme co a víme jak

## Současná norská kinematografie a filmový průmysl

Jindřiška Bláhová

Ať se začnete do jakéhokoliv oficiálnějšího materiálu nebo se zeptáte téměř kohokoliv z norské filmové komunity – od producentů, přes kinaře, po úředníky –, jeden dojem se bude neustále vracet: co se domácí kinematografie týče, Norsko má plán. Norská vláda a na ní napojené filmové instituce vědí, co chtějí – ať už je to zvýšení výroby filmů na 25 ročně, podíl 25 procent tržeb z prodaných lístků na domácím trhu pro norské filmy, zvýšení exportu nebo ceny z Cannes a Berlína. Pro svůj plán mají dokonce filmově i geograficky přiléhavé jméno, *Norwave*. A co je podstatné, touha Norska vystoupit kinematograficky ze stínu Dánska a Švédska je poháněná dopředu trojčlenkou slibující úspěch – tvoří ji kapitál, který si bohaté Norsko může dovolit investovat do filmu, politická podpora a silné národní cítění.



Axel Hennie přebírá na festivalu v Haugesundu cenu Amanda za výkon ve filmu *Max Manus*, 2009

Tento text je jakýmsi úvodem k sérii rozhovorů o současné situaci v norské kinematografii, které se podrobně věnují financování, distribuci, vývozu i fungování specifického systému kin v populačně nejmenší ze severovýchodních zemí. Kolem financování filmů se točí první rozhovor *Dospívání mladšího brášky* se zástupci Norského filmového institutu. Na něj navazuje interview o norském plánu uspět v zahraničí *Vybrát v Cannes nejde na povel*. Trojici uzavírá rozhovor o zvláštích norské distribuce a rozmanitosti programové nabídky jako společenské službě se zástupcem Národní asociace městských kin Film&Kino.



## Od subvencí k vavřínům

Mezinárodní filmový časopis *Screen Daily* přinesl 19. srpna tohoto roku zprávu, že norská produkce zažívá nebyvalý boom a mohla by se letos vyšplhat na rekordních 34 filmů, z toho 27 hraných celovečerních. Článek vystihuje dva výrazné rysy, které charakterizují přístup a postoj norských filmových institucí k „národní“ kinematografii – optimismus a dosahování met. Nárůst počtu norských filmů je jedním z ukazatelů, které Norský filmový institut (NFI) radostně kvituje ve výročních zprávách. Stejně jako mezinárodní, hlavně festivalové úspěchy nových norských snímků. Kvóty a měřitelné ukazatele mají svoji logiku. Politici a filmové instituce tak mohou něčím, co je jasně měřitelné, před občany obhájit vysoké investice ze státního rozpočtu, tedy z peněz daňových poplatníků, do kinematografie. V letošním roce stát na podporu filmové produkce vyčlenil 50 milionů eur (zhruba 1,2 miliardy Kč). Peníze jsou společné pro veškerou audiovizí, včetně například krátkých filmů, dokumentů nebo televizních dramát, na celovečerní hrané filmy připadají necelé dvě třetiny.

Investovat do filmu se podle Norů vyplatí hned několikrát. Nejen že má norské publikum k dispozici v kinech širokou a rozmanitou nabídku domácích titulů, v níž je něco pro každého, od intelektuála, přes teenagery, až po milovníky žánrových filmů hollywoodského střihu – letos je to zcela namátkou například odlehčená komedie o curlingu *Král curlingu* (Kong Curling, r. Ole Endresen), jež je avizována jako mix komedie *Ledové ostří* (Blades of Glory, r. Josh Gordon, Will Speck, 2007) a *Big Lebowski* (r. Joel a Ethan Coenovi, 1998), teenagerská romance *Cupid's Balls* (Amors baller, r. Kristoffer Metcalfe) o lásce mezi švédským mladíkem a fotbalovou brankářkou, první norský 3D film – výpravná pohádka pro děti *Magic Silver 2* (Blåfjell 2 – Jakten på det magiske horn, r. Arne Lindtner-Næss), ironická komedie o dívčím dospívání *Rozpal mě, sakra* (Få meg på, for faen, r. Jannicke Systad Jacobsen) nebo klasický „artový“ film, existenciální drama Joachima Triaera *Oslo, 31. srpna* (Oslo, 31. august). Za druhé je Norsko více viditelné za hranicemi. Kinematografie zvedá celkovou prestiž státu a přispívá k posilování národní identity, která hraje v norské společnosti důležitou roli (Norsko, jež existuje jako samostatný nezávislý stát od roku 1905, například dvakrát v referendu odmítlo vstup do Evropské unie).

Letošní rok potvrzuje vzestupný trend norské kinematografie, alespoň co se nárůstu produkce a celkové profesionalizace sféry týče. Trend nastartovaly změny z roku 2001, kdy vznikl Norský filmový fond, z něhož se financuje filmová produkce včetně fáze vývoje projektu a marketingu i mezinárodní koprodukce. Důležitým impulsem pro norský film byla i silně pro-filmová politika levicového ministra kultury Tronda Giskeho, který podle řady zástupců filmových institucí nasměroval norskou národní kinematografii správným směrem k profesionalizaci a výsledkům.

V oblasti filmové produkce mají tedy Norové pro letošek pomyslně splněno. Do dosažení čtvrtinového podílu na prodaných lístcích pro domácí filmy (tzv. market share, tedy poměr počtu filmů v porovnání s celkovým počtem filmů na trhu) jim zbývá 1,6 procent. Bez úspěchu nejsou ani na mezinárodních filmových festivalech. Na festivalu v Torontu (8.–18. 9.) se letos Norsko představilo stylovým thrillerem *Lovci hlav* (Hodejegerne) režiséra Mortena Tylduma v hlavní roli s Akselem Henniem, který má nejen díky „buscemiovské“ vizáži našlápnuto do Hollywoodu. Hennie se do Toronta podívá už potřetí. V roce 2009 doprovodil do Kanady komerčně nejméně úspěšný film norské historie (v zemi se 4,7 miliony obyvatel se na něj prodalo 1,2 milionu lístků), válečný epos o norském odbojáři za druhé světové války *Max Manus* (r. Joachim Roenning, Espen Sandberg, 2008), a o čtyři roky dříve se v hlavním programu objevil jeho vlastní režisérský debut *Uno*. Vedle *Lovců hlav*, adaptace stejnojmenného knižního bestselleru norského autora Jo Nesbøa, měl letos v Torontu svoji severoamerickou premiéru i nostalgický pohled na punkové snění a dospívání v silně pro-socialistickém Norsku 70. let nazvaný *Synové Norska* (Sønner av Norge, r. Jens Lien). Snímek, jenž je jakýmsi severským ekvivalentem filmů Jana Hřebejka a v němž se v cameo roli objeví i Johnny Lydon aka Rotten, je jedním z trojice snímků, které se letos ocitly v norském užším výběru pro oscarové klání v roce 2012. Dalším je už zmiňované existenciální drama *Oslo, 31. srpna*, jež se už promítalo v sekci Un certain regard na festivalu v Cannes, a temná komedie režisérky Anne Sewitsky *Happy, Happy* (Sykt lykkelig), která získala na festivalu Sundance cenu pro nejlepší zahraniční film. Právě na tuto prvotinu, která už u amerického publika zabodovala a do americké distribuce ji na festivalu Sundance koupila distribuční společnost Magnolia Pictures, Norové nakonec vsadili a vyslali ji do oscarových dostihů. (Vedle USA se film prodal i do dalších padesáti zemí včetně ČR.) Doufají, že příběh o frustrované učitelce, jejíž život převrátí naruby příchod mladého páru do sousedství, půjde ve stopách Pettera Nässe, jehož film *Elling* byl nominovaný na cenu Akademie v roce 2002.

Vedle oscarových vavřínů jsou pro Nory obzvláště důležité i významné festivalové přehlídky – zejména ta v Cannes. Obecně je za jeden z průlomů posledních deseti let považovaný rok 2006, kdy mělo Norsko v oficiálním programu na Croisette tři filmy a krátký snímek *Sniffer* (r. Bobbie Peers) získal ve své kategorii Zlatou palmu. Důkazem pro norské filmové instituce, že jejich současná filmová politika, která zahrnuje i financování filmové školy v Lillehammeru založené v roce 1997, se ubírá správným směrem, je i letošní studentský Oscar pro Hallvara Witzøa za film *Tuba Atlantic*.



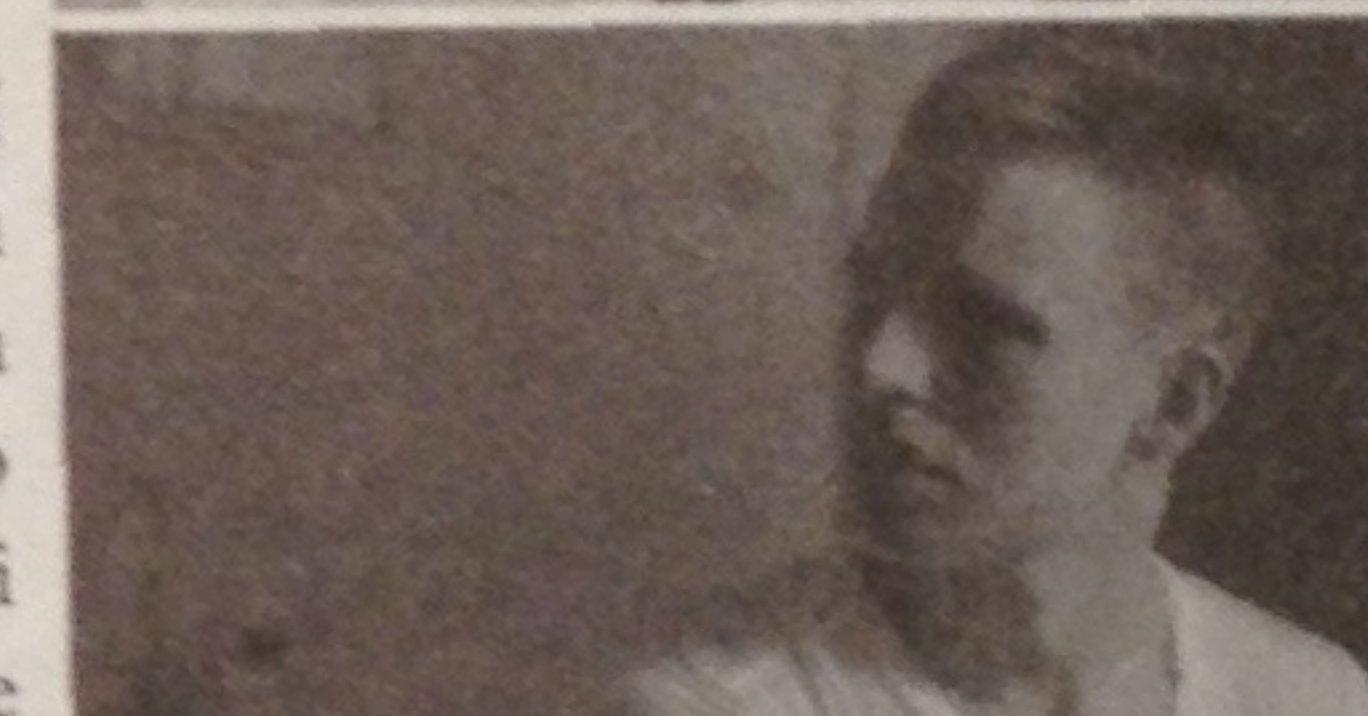
Ole Endresen, *Král curlingu*, 2011



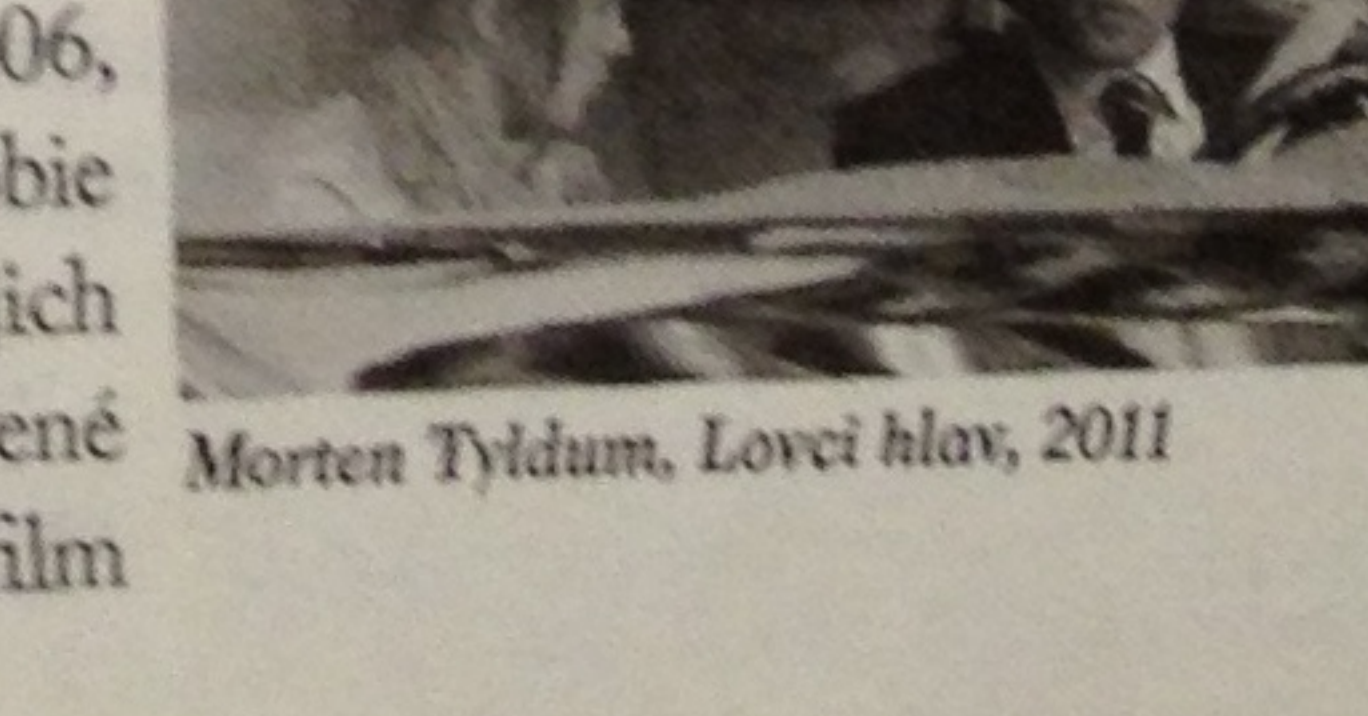
Kristoffer Metcalfe, *Cupid's Balls*, 2011



Jannicke Systad Jacobsen, *Rozpal mě, sakra*, 2011



Joachim Trier, *Oslo, 31. srpna*, 2011



Morten Tyldum, *Lovci hlav*, 2011



## Filmový nacionalismus a radniční dramaturgie

Intenzivní finanční podpora státu kinematografii stojí na ideovém programu a ideologické shodě, kdy politici napříč stranami považují film za důležitou kulturní formu, jež má vyšší společenský i politický význam a kterou není možné zredukovat na pouhé podnikání pro zisk. V roce 1984 norská vláda oficiálně uznala film jako umělecký prostředek klíčový pro formování národní identity. Podpora produkce domácích filmů se tak stala součástí vládní politiky s cílem propagovat národní identitu a kulturu. O deset let později se spojily Národní filmová rada a Filmový institut a vznikl Norský filmový institut zaštiťující mimo jiné produkci, distribuci i propagaci norských filmů doma i v zahraničí.

Začátek výrazné starosti státu o národní kinematografii sahá do 50. let minulého století. Silný vliv státu ve sféře filmu přitom kopíruje celkovou politickou orientaci a ovzduší v této skandinávské zemi. Norsko je silně rozvinutý sociální stát, který historicky tíhne ke komunitnímu přístupu v organizaci veřejného života. Kinematografie tak není výjimkou. Výroba filmů i jejich uvádění v kinech jsou v Norsku považovány za veřejnou službu a za veřejnou odpovědnost. Zatímco oblast produkce a částečně i distribuce jsou pod značným vlivem centrální vlády a parlamentu v Oslu, silný pocit solidarity, podílení se na věcech veřejných a formování veřejného života ve prospěch lokálních komunit jsou nejvíce patrné na struktuře kin. Většinu norských kin vlastní a provozují místní komunity, nikoliv například nadnárodní řetězce nebo soukromníci. Tzv. městská kina slouží dané komunitě jako kulturní centra. Část tržeb z filmů směřuje zpátky do místní samosprávy. Program jednotlivých kin mají na starosti místní zastupitelé. Historicky systém vznikl jako záruka větší kontroly nad obsahem filmů a tím, co se v kinech promítalo a co tedy komunita, či přesněji řečeno místní strážci morálky, považovali za vhodné a přínosné. Podobný regulativní vliv ostatně přetrvává dodnes, i když už nejde o morálku, ale o „uměleckou“ hodnotu a „kvalitu“ nabízeného programu.

Norsko má v evropském měřítku velmi vysoký podíl evropských a světových „artových“ filmů v distribuci. Takový stav je výsledkem strategie organizace Film&Kino zastřešující síť kin, která považuje za důležité, aby se v norských kinech objevoval výběr toho nejlepšího ze světové produkce a úzce v tomto směru spolupracuje s místními kiny na selekci filmů do programů. Kina mohou například získat státní dotaci na uvedení konkrétního snímku, na němž má Film&Kino eminentní zájem. Letos to byl například portrét německé tanečnice Piny Bauch Wima Wenderse nazvaný *Pina*, iránský vítěz z Berlína *Rozchod Nadera a Simin* (Jodaeiye Nader az Simin, r. Asghar Farhadi) nebo *Habemus Papam* Nanni Morettiho. Někteří kinaři dokonce jezdí do Cannes nebo Benátek, aby vytipovali snímky, které je zajímají do jejich programů, a doporučili je pak do výběru. Jejich tipy pak slouží pro distributory jako pobídka k tomu, co koupit. V samotném systému je také do značné míry zabudovaný mechanismus, kdy kina mohou principiálně podporovat uvádění norských filmů. Součástí norského filmového koloběhu a plánu je i filmový festival, který se koná každý srpen v Haugesundu na západním pobřeží Norska. Hlavním smyslem akce, jež má v názvu trochu zavádějící slůvko mezinárodní a jež je spíše fórem a trhem než festivalem v klasickém slova smyslu, je podporovat norský filmový průmysl, distribuci a prodej. První půle patří nákupcům, kinařům, distributorům, zástupcům mezinárodních filmových festivalů jako Cannes nebo Sundance, kteří přijíždějí obhlédnout nové filmy jak z Norska, tak z ostatních skandinávských zemí, a hledají potenciální kandidáty do svých soutěží. Druhá polovina akce je pak orientovaná směrem dovnitř norského audiovizuálního průmyslu. Norští producenti, filmaři nebo distributoři například uvažují o nových koprodukcích s přihlédnutím k evropským trhům. Pro kinaře bylo letos stěžejním tématem plné využití nově digitalizovaných kin.

Ne všechno je ale ideální v království norském. Zaznívají i kritické hlasy, jak z novinářské tak třeba z akademické obce. Akademici například debatují o tom, zda je stávající systém vlastně ospravedlnitelný. Zda film jako veřejná služba přináší společnosti deklarovaná pozitiva, nebo zda se hlavně v případě kin nejedná pouze o bránění poměrně privilegovaných pozic na úkor soukromého podnikání. Zárukou udržitelnosti systému je tedy jistá společenská dohoda ohledně sociální i kulturní role a potřebnosti kinematografie, na které musí norská vláda neustále pracovat. Jiní kritici zase upozorňují na potenciálně negativní dopad „nad-financování“ kinematografie, kdy národní produkce přebírá díky dostatku peněz žánrové modely hollywoodského blockbustera a vytrácí se tak národní hodnota, specifčnost filmů a tvůrčí kreativita, která je v konečném důsledku dělá konkurenceschopnými na mezinárodních trzích. Příkladem takového negativního trendu je podle kritiků už zmíněný *Max Manus*. Komerčně nejúspěšnější film v historii norské kinematografie přejal rysy standardního blockbustera, ale stejně neuspěl za hranicemi. Podobný osud prý možná čeká i další velkofilm režiséřského dua Joachim Rønning – Espen Sandberg a s rozpočtem 17 milionů dolarů nejdražší norský snímek vůbec *Kon-Tiki*, dramatisaci legendární cesty norského mořeplavce Thora Heyerdahla, jejíž premiéra v roce 2012 je už teď slavnostně, zcela v duchu politiky optimismu a nových cílů, ohlašována a netrpělivě očekávána jako další mezník v dějinách norské kinematografie.

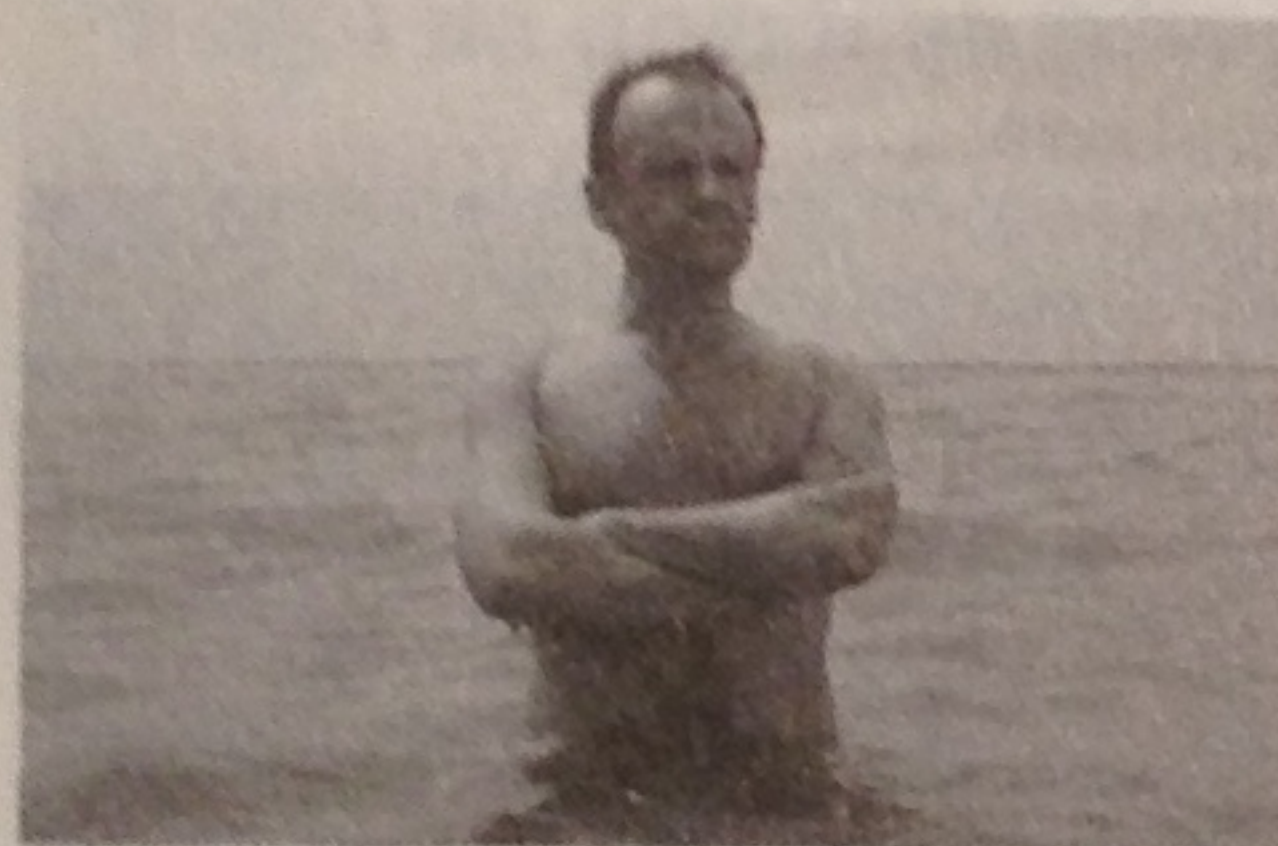
**Následující blok textů vznikl s podporou Velvyslanectví Norského království v Praze.**



Jens Lien, *Synové Norska*, 2011



Anne Sewitsky, *Happy, Happy*, 2010



Petter Næss, *Elling*, 2011



Bobbie Peers, *Sniffer*, 2006



Joachim Rønning & Espen Sandberg, *Max Manus*, 2008



# Dospívání malého brášky

*Státní podpora norské kinematografie*

Jindřiška Bláhová



Morten Tyldum, Lovelace, 2011

*O filmaře je v Norsku postaráno téměř královsky. Díky štědrému a propracovanému systému podpory se filmová produkce v zemi s necelými pěti miliony obyvatel letos vyhoupla ke třiceti celovečerním filmům. Na podporu audiovizuální produkce jde v Norsku v přepočtu 1,2 miliardy korun, z toho si celovečerní projekty sáhnou na zhruba tři čtvrtě miliardy. Číslo, která znějí na české poměry dost fantasticky, odrážejí jak vyspělost norské ekonomiky, tak sílu sociálního státu a nacionalismus, v němž hraje film důležitou roli. O financování filmů, boji s nežádoucími trendy, trably s „kvalitou“ i vyhlídkách norské kinematografie se zástupci Norského filmového institutu (Norsk Filminstitutt, NFI), hlavní filmové organizace v zemi, jsme se bavili s ředitelkou Ninou Refseth a výkonným ředitelem pro rozvoj a produkci Ivarem Køhnem.*





*Pokud byste měli vyzdvihnout jeden rys norského systému kinematografie, který jej dělá úspěšným, co by to bylo?*

**Nina Refseth (NR)**

Základem je určitě systém městských kin, ale také se nám podařilo vytvořit velmi solidní a silný domácí trh, kdy norské snímky dosahují 23 procent z celkového počtu prodaných lístků, což je podle mě na malý stát slušný výsledek. Podobných výsledků dosahuje třeba mnohem větší Francie. Myslím, že se čím dál tím více přibližujeme švédskému nebo dánskému trhu, kdy máme silný podíl domácích snímků a zároveň širokou nabídku v kinech.

**Ivar Kohn (IK)**

Velkým úspěchem je, že se za posledních deset let změnilo uvažování producentů a filmařů v tom smyslu, že chápou, že je v pořádku snažit se oslovit co největší publikum, že není nutně rozdíl mezi kvalitou a komercí. Filmaři a producenti chtějí dělat kvalitní filmy, ale zároveň mít dost diváků. Snaží se vyrábět filmy zacílené na určité publikum a tím zvýšit jejich komerční potenciál. Ne všem se to samozřejmě podaří, ale systematická snaha tu je. Také se zlepšil marketing a diskuse mezi filmaři a diváky o tom, jaké má publikum požadavky na film, což je pro nás velmi důležité, protože nám to pomůže obhájit vysoké investice státu do kinematografie. Snažíme se naplnit nějakou konkrétní potřebu norského publika.

*Mám tomu rozumět tak, že děláte výzkum trhu a zjišťujete, co si divák žádá?*

**IK:** Ne, to by moc nešlo. Mám na mysli to, že když máme nějaký kvalitní námět, tak se také snažíme, aby měl co největší publikum. My neděláme výzkum trhu, ale máme panel expertů, který posuzuje plán jednotlivých projektů na oslovení trhu a publika. Producenti udělali výzkum a snaží se nás přesvědčit, že jejich filmy mají potenciál. Pokud je to film z kategorie uměleckých filmů, tak můžeme také zvážit jeho tržní potenciál, ale pokud nám předkladatelé řeknou, že je to film, který je zacílený pouze na určitou skupinu a má festivalový potenciál, tak k němu takto přistupujeme.

**NR:** Také je potřeba říct, že máme dva systémy státní podpory: jeden podporující kvalitní „artové“ filmy, druhý podporující kvalitní komerční projekty. Každý rok podpoříme tři, čtyři filmy pouze na základě jejich komerčního potenciálu, jakési rozvahy, která odhadne, jaké publikum jsou ty filmy schopné získat. U „artových“ projektů v rámci systému poradců zvažujeme výhradně uměleckou stránku filmu a nejdeme po jeho komerčním potenciálu. Samozřejmě i tato skupina filmů se zlepšila, co se marketingu týče, ale není to rozhodující faktor. Neposuzujeme filmy na základě jejich marketingové strategie, jen se staráme o to, aby nějakou měly.

**IK:** Důležité v obou případech je snažit se vyrábět kvalitní snímky.

*A jak definujete kvalitu?*

**IK:** To je složité. Například originalita. Není to v žádném případě kvalita, která by dělala z filmu obskurní snímek, jenž by nikdo nechtěl vidět. To není znak kvality.

**NR:** Kvalitu poznáte, když ji vidíte. Kvalita znamená něco jiného u každého jednoho filmu. U žánrového snímku je to schopnost dodržovat určitá žánrová pravidla, u uměleckého filmu jsou to ambice, umělecké cíle.

**IK:** Rozlišujeme mezi vnitřní a vnější kvalitou. Vnější je snadná, týká se vybavení, produkčního zázemí, schopností a zkušeností producentů. Vnitřní kvalita je samozřejmě složitější a pořád s tím termínem trochu zápolíme.

**NR:** Je snadné definovat profesionalitu, ale mnohem těžší je identifikovat „uměleckou kvalitu“, která je vágní.

*Norská kinematografie prošla za posledních deset let zásadními změnami.*

*Co se podle vás v porovnání se situací před rokem 2001 nejvíce změnilo?*

**IK:** Myšlení filmařů a producentů, že jsou součástí společnosti. Samozřejmě máme k dispozici více peněz. Celý systém se profesionalizuje, od producentů, přes režiséry, po scenáristy. Filmaři natáčejí více filmů.

**NF:** Hlavně jsou více profesionální producenti. Na začátku, v letech 2001–2004 řada režisérů skončila u prvního filmu a druhý už nenatočili. A to procento neúspěchu bylo docela vysoké – dosahovalo až 70 procent, což se teď mění.

*Čím si ten neúspěch vysvětlujete?*

**NR:** To je otázka. Podle mě se všichni režiséři snažili najít něco objevného, velkého, průlomového a napodruhé už neměli dost energie. Tohoto problému jsme si byli vědomi a chtěli jsme to změnit. Aktuálně je debutantů kolem 30 procent, zbytek tvoří už zkušenější režiséři.

**IK:** To se týká i produkčních společností. Před deseti lety společnosti velmi často vyrobily jen jeden film a skončily. Pokud měly štěstí, tak vyrobily jeden film každé dva roky. Teď máme méně společností, které ale vyrábějí dva tři filmy ročně, což je velmi aktivní produkce i v evropském měřítku. To zpětně přispívá k větší profesionalizaci celého systému produkce.



Joachim Rønning & Espen Sandberg, Max Manus, 2008



Bent Hamer, Povídky z kuchyně, 2003



Bent Hamer, O'Horten, 2007



Bent Hamer, Domů na Vánoce, 2010



*Co se týče situace, kdy režiséři natočí jeden film a pak už žádný, tak se nabízí jistá historická paralela. Dějiny norského filmu jsou plné režisérů jednoho filmu. A ještě jedna věc, která s tím možná souvisí, je fakt, že narozdíl od Dánska, Švédska nebo Finska nemá Norsko ve své historii režisérskou figuru s mezinárodním renomé typu Bergman, von Trier nebo Kaurismäki.*

**NR:** I v minulosti řada režisérů natočila několik filmů, takže není úplně pravda, že všichni natočili jen jeden film. Udělali jsme jasné koncepční rozhodnutí, že tuhle situaci „jednoho filmu“ chceme změnit. Dobrým signálem v tomto směru je, že máme pozitivní ohlasy ze zahraničí, že se norským snímkům daří u mezinárodního publika. Což je pro nás dobré znamení, protože velmi často filmy, které jsou populární v Norsku, nejsou atraktivní pro zahraniční publikum, ať už je důvodem příliš specificky národní téma nebo nutnost znalosti historického kontextu, bez něhož je film jen těžko pochopitelný. Jako například *Max Manus*, který byl obrovsky populární v Norsku, ale nebyl populární v zahraničí. Jiným příkladem je režisér Bent Hamer, jehož filmy jsou pravidelně vybírány do sekce Un Certain Regard v Cannes, ale zase nejsou příliš úspěšné v Norsku. Řekněme, že na ně přijde 40–60 tisíc lidí, ale zase mají slušnou odezvu v Německu. Myslím, že je to jen otázka času, než se objeví výrazná figura. Když si vezmete von Triera, tak ten se stal známým mezinárodně teprve nedávno, v polovině 90. let, a Norsko potřebuje jen trochu víc času. Švédsko je výjimka, ale jinak je podle mě situace podobná v celé Skandinávii.

*Nejde mi o to, ukázat prstem na Norsko a utahovat si z něj, že nemá mezinárodně známého režiséra, spíš mě zajímala příčina, která by mohla vypovědět něco obecnějšího o norské kinematografii...*

**NR:** My to ale vnímáme jako problém, a proto jsme se to rozhodli změnit. Není možné spoléhat na to, že režisérův první film bude skvělý. To se stane velmi zřídka. Cílem je udržet kvalitní filmaře v kinematografii a zároveň otevírat cestu novým talentům a pomoci jim natáčet filmy pravidelně. Na konci se nám možná podaří mezinárodní průlom, možná nikoliv, ale musíme se snažit.

*Promítlo se třeba do toho, že režiséři končili u debutů, i snížení finanční podpory na druhé filmy?*

**IK:** Určitě ne. Spíš si to lze vysvětlit tím, že se jim nepodařilo po třeba i úspěšném prvním filmu najít další atraktivní scénář. Je to hodně složité a existuje řada důvodů, proč se to dělo, takže nedokážu dát jednoznačnou odpověď. Možná se do toho promítl i nedostatek peněz, ale v současnosti to měníme. Systematicky pracujeme s režiséry, máme dost peněz na výrobu filmů, můžeme vyrobit 20 i více filmů. A od roku 2005 je jasně vidět změna.

*Jak štedrá je státní podpora?*

**IK:** V Norském filmovém fondu je k dispozici 50 milionů eur (zhruba 400 milionů norských korun), to je ale rozpočet na všechno včetně dokumentů, krátkých filmů... Na hrané filmy jde tak 250 milionů norských korun. Režiséři dostanou maximálně 75 procent z rozpočtu filmu od vlády a zbytek si musí sehnat sami. Pokud je to vysokorozpočtový film, tak je ta částka ještě větší.

**NR:** Vedle dvou výše zmíněných způsobů podpory mohou filmaři dosáhnout i na jiný druh podpory. Pokud se na film prodá více jak 10 tisíc lístků, tak se kvalifikuje pro státní příspěvek ve výši zisku z prodaných lístků, a ten příspěvek dostanete bez ohledu na to, jestli jste získali státní podporu na produkci, nebo ne. Náš systém vychází přímo ze systému holandského, který je schválený Evropskou unií, a odpovídá evropským úmluvám o kinematografii. A řada filmů na hranici 75 procent vůbec nedosáhne. Letos budeme mít zhruba 35 premiér, což je možná trochu moc, a 10 z nich nedostane žádnou podporu od státu.

**IK:** Jinak řečeno, musíte mít určitou podporu od publika, abyste dostali peníze od nás.

*Kolik projektů se k vám hlásí a kolik jich podpoříte?*

**IK:** 200 hraných filmů ročně a podpoříme zhruba osm.

*Existují nějaké preferenční kategorie filmů nebo témat, která přednostně podporujete?*

**NR:** Na obecné rovině podporujeme dětské filmy a filmy pro mládež, ale jinak nemáme žádná specifická kritéria.

**IK:** Aby se kvalifikoval film pro kategorii komerční podpory, tak musí mít výrazný příslib, že bude populární u norského publika – musí v něm například hrát populární herci nebo za ním stát realizační tým s určitou pověstí, nebo musí mít nějaké pro Nory zajímavé téma, jako je třeba 2. světová válka.

**NR:** Například příští rok bude mít premiéru snímek *Kon Tiki*, který zachycuje cestu Thora Heyerdahla z Jižní Ameriky na Polynéské ostrovy. Je to zatím nejdražší norský film vůbec s rozpočtem 17 milionů dolarů, ale jsme přesvědčeni, že to bude hit. Nebo letos film *Lovci hlav* podle známého stejnojmenného norského románu, který už má slušnou návštěvnost v kinech. Takže tohle jsou některé z konkrétních faktorů u filmů s komerčním potenciálem. V té kategorii „uměleckých“ filmů žádná taková kritéria nemáme.

*Jedním z cílů norské kinematografie je také více vyvážen norské filmy a uspět za hranicemi, což může být tak trochu hlava*

*22. Filmy, které osloví norské publikum, jsou často velmi kulturně specifické pro export. Máte nějakou strategii na to, jak uspět za hranicemi?*

**NR:** To není zase tak složité. Filmy spadající do komerční kategorie se daří velmi dobře prodávat za hranicemi. Samozřejmě záleží také na producentovi a jeho schopnostech. Například film *Lovci hlav* se už prodal do USA nebo Německa. Pak máte kategorii uměleckých filmů, těch je tak 8–10 a většina z nich není příliš nacionalisticky zaměřená, takže je také možné je exportovat. V podstatě pracujeme se všemi filmy ve snaze pomoci jim uspět v zahraničí. Nicméně poslední dobou se snažíme tu skupinu zúžit na filmy, které mají skutečně reálnou šanci v zahraničí uspět, a v momentě, kdy půjdou do zahraničí, dokážeme odhadnout, jestli uspějí, nebo nikoliv. Rozlišujeme mezi tím, jestli je film úspěšný na festivalech, a jeho možnostmi uspět na trhu. Ty dvě kategorie se samozřejmě často vylučují.

**IK:** Náš nejlepší zahraniční trh je Německo. Prodáváme více filmů v Německu než kdekoli jinde. Rodinné filmy, umělecké filmy. Možná je rozhodující to, že sdílíme jazyk, podobnou kulturu, zájmy... Už řadu let se proto soustředíme na německý trh. Snažíme



se také podporovat naše producenty v tom, aby se o německý trh zajímali, aby zjistili, jaké filmy se na něm nejlépe prodávají. Také se snažíme o koprodukcce.

**NR:** V Německu jsme úspěšnější než ve skandinávských zemích, ale to tak bylo vždy i s literaturou nebo hudbou. Musíme být realističtí. Norsko je velmi malá země a vyrábíme mnoho filmů. Obecné pravidlo je, že evropským filmům se v Evropě příliš nedaří, to platí pro všechny evropské produkce, snad s výjimkou Francie. Obecně je 70 procent filmů amerických, pak filmy národní, pak pár filmů z ostatních kontinentů a pak někde na okraji evropské snímky. Na norském trhu není moc místa pro německé filmy a máme jen minimum českých nebo polských filmů.

*Uspět za hranicemi na mezinárodním trhu je obecně výzva pro všechny malé kinematografie. Příčinou je jednak kulturní specifická, ale i jazyk. Režisér Jan Svěrák zkusil prorazit na mezinárodních, anglicky mluvících trzích filmem s českým tématem, ale částečně v angličtině.*

**IK:** Tohle není naše strategie. Nechceme natáčet filmy v angličtině. Děláme to jen zřídka. A navíc dostat se na anglicky hovořící trh je ještě mnohem těžší, než prorazit kdekoliv jinde. K tomu se příklonem k angličtině ohrožuje úspěch filmu na domácím trhu. Existují samozřejmě ojedinělí režiséři, kteří dostanou šanci natočit film v angličtině, ale není to naše strategie jako filmového průmyslu.

*Jak zapadá systém „městských samosprávných kin“ do podpory domácí kinematografie? Snaží se kina podporovat norské filmy tím, že je cíleně zařazují na programy?*

**NR:** Nemusejí to dělat, nemají to nikým nařízené, ale dělají to. Lidé zodpovědní za programy v kinech jsou si vědomi toho, že chtějí podporovat norský film. Kdysi existovalo pravidlo, že kina musela uvádět všechny norské filmy, ale to se zrušilo, protože filmy musí mít publikum, a pokud si provozovatel kina myslí, že film nebude mít žádné publikum, tak ho nemůžeme nutit film promítat. Mnoho filmů se tak bude promítat jen ve velkých městech. Pokud film nedosáhne na hranici 10 tisíc prodaných lístků, což řada z nich nedosáhne, tak to znamená, že nebyly uvedené ve velkých městech. Má to souvislost s kvalitou, samozřejmě, a jednoduše osoba zodpovědná za program nepovažovala daný film za dostatečně zajímavý.

*A pokud nakonec ten film nedosáhne takového úspěchu nebo návštěvnosti, musí peníze vrátet?*

**IK:** Ne. Nám jde jen o potenciál. Sledujeme projekt například rok, vidíme, jak se vyvíjí, a na základě toho se rozhodujeme.

**NR:** Producenti bývají logicky zpravidla velmi optimističtí a komise je od toho, aby byla více realistická. A většinou se členové panelu shodnou na tom, který film má největší potenciál. A logicky ne vždy filmy uspějí.

**IK:** Nikdy ale nemůžeme říct s jistotou, co uspěje, a co nikoliv.

**NR:** Kdybychom to věděli, tak bychom to draze prodali (smích).

*Chodí Norové na norské filmy?*

**NR:** Když jsem vyrůstala, tak byla norská kinematografie spíše špatný vtip. Neexistovalo žádné očekávání a lidé se norským filmům záměrně vyhýbali. Nyní už si nemyslím, že norské publikum před norskými filmy utíká.

**IK:** Vedle producentů i publikum přijalo fakt, že se norské filmy zlepšily, a diváci si vybírají norské snímky.

*Jak se daří norským filmům v ostatních skandinávských zemích a naopak?*

**NR:** Norsko byl vždycky dobrý trh pro dánské a švédské filmy, ale poté, co přibylo norských filmů, ubylo těch dánských a švédských. Norským filmům se ale v Dánsku příliš nedaří. Historicky bylo Norsko vždycky menší bráška.

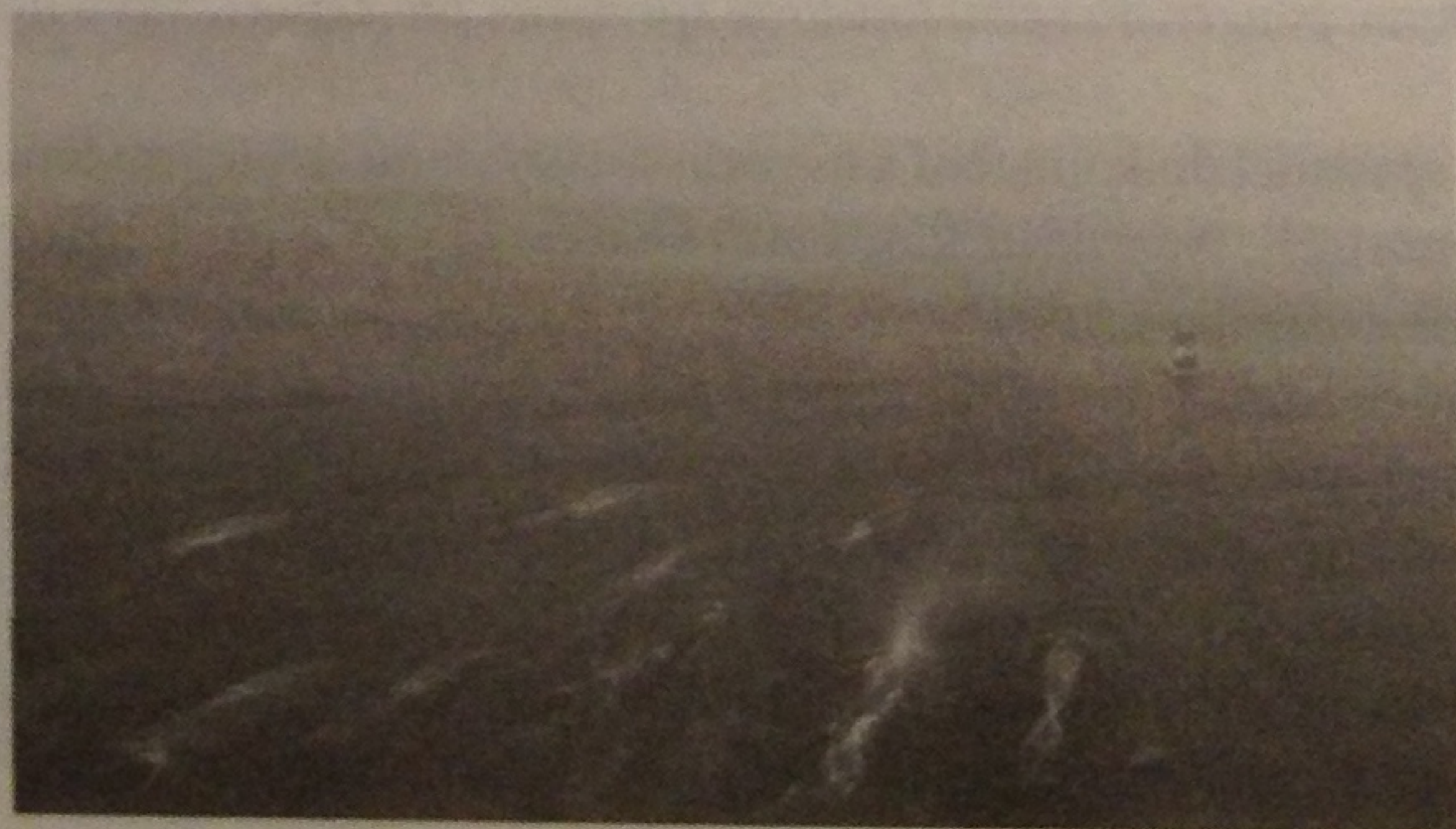
**IK:** Ale teď už jsme vyrostli a předháníme je. Dánsko a Švédsko jsou národními kinematografiemi minulosti, Norsko budoucnosti (smích).

*Jaké jsou plány pro norskou kinematografii do téhle zářné budoucnosti?*

**NR:** Všechny změny v kinematografii byly politicky motivované. Film je populární, takže má podporu napříč politickým spektrem, uvnitř všech politických stran, a je tak snadné najít v rozpočtu peníze na kinematografii. Nemůžu mluvit za vládu, ale my jako NFI máme své vlastní cíle. Jestli se naplní, nebo ne, to je jiná otázka. Chceme například klást větší důraz na synergii nebo získat více peněz na experimentální filmy, které by posouvaly film jako médium dál.

*Je ambicí norského filmu mít 50 procent trhu a dále zvyšovat filmovou produkci?*

**NR:** Současný stav je podle mě realistické číslo. Nemyslím si, že bychom měli vyrábět více než 25 filmů a snažit se získat více trhu. 5 milionů lidí je omezený počet talentu. Samozřejmě můžete do kinematografie lít více a více peněz, tady nemusí existovat limit, ale nemělo by to smysl. 25 filmů je ideální a 25 procent trhu také.



Joachim Ronning & Espen Sandberg, *Kon Tiki*, 2012



# Vyhrát v Cannes nejde na povel

## Cíle a limity norské filmové invaze

Jindřiška Bláhová

*S vedoucí oddělení mezinárodních vztahů v oblasti hraných filmů Norského filmového institutu Stine Oppegaard o měření úspěchu norských filmů v zahraničí a Zlaté palmě pro Norsko.*

*Jedním z cílů norských filmových institucí a ministerstva kultury je dostat norské filmy více za hranice. Jak chcete norský film konkrétně zviditelnit?*

Například teď se soustředíme na koprodukcce s Německem. Podepsali jsme evropskou úmluvu o koprodukcích. Měli jsme velmi dobrého ministra kultury, který stanovil kvóty na počet vyrobených filmů, na podíl na trhu, na počet dětských filmů. Norský filmový byznys v podstatě svým způsobem zprofesionalizoval. Stanovil jasné cíle. Jedním z cílů bylo i vyhrát Zlatou palmu a další festivalové ceny, ale nemůžete si jednoduše říct, že vyhrajete v Cannes. To nejde, takže se ten ukazatel úspěchu změnil na cíl dostat se do festivalových soutěží. V tomto ohledu se mi podařilo změnit uvažování některých distributorů a producentů, kteří trvali na národní premiéře svých filmů, a tím se připravili o atraktivní kategorii „světová premiéra“, která je pro programová oddělení světových festivalů velmi přitažlivá. Přitažlivější než mezinárodní premiéra. Stále to není jednoduché, ale už jsou alespoň všichni – producenti, tisk, distributoři – zajedno v tom, že bychom se měli snažit zachovat světovou premiéru pro velké festivaly. Takže jsme se naučili myslet trochu strategicky a profesionálně a máme filmy v Cannes, Berlíně, Torontu, Sundance. A zároveň si festivaly vybíráme. Není těžké získat 100 cen za rok, ale jakou mají hodnotu? Někteří norští distributoři vyčkávají s norskou premiérou, dokud nedostanou pozvání na festival, kde ho uvedou ve světové premiéře, a doufají v pozitivní recenze nebo cenu. Teprve poté spustí distribuční kampaň v Norsku a postaví ji na získané festivalové reputaci.

*Není stanovování kvót na výrobu filmů a podíl na trhu trochu riskantní? Je to přece jen v podstatě umělé pravidlo. Nemohla by taková praxe vést třeba k tomu, že se vyrobí těch 25 filmů, i když neexistuje 25 kvalitních scénářů?*

Podle mě nikoliv. Těch nabízených scénářů je mnoho, takže se z nich dá vybrat 25 dobrých. Od roku 2010 je navíc udělování státní podpory přísnější, hodnotí se, jaký má daný film komerční potenciál, vyhlídky návštěvnosti, jakou má distribuční strategii.

*Je dneska možné s norským filmem uspět komerčně na mezinárodním trhu? Je možné v norských podmínkách natočit skutečně velký hit?*

To je těžké říct. My samozřejmě nevíme, jaké zisky mají producenti, to je mezi nákupčími (nebo sales agenty) a producenty. Nicméně například film Mortena Tylduma *Lovci hlav* (Hodejegerne, 2011) se prodává velmi dobře a má velký úspěch – podle tvrzení svého producenta je to už dnes nejprodávanější norský film. Pro nás je velký úspěch, když se nám například podaří uvést norský film ve 100 kopiích na německém trhu. Jedno je ale jasné, ať děláme cokoli, tak všechny evropské filmy – pokud se nebudeme bavit o těch natáčených v angličtině – budou mít vždycky charakter artové kinematografie, nebo tak alespoň budou vnímány. Evropské státy mohou mít velký mezinárodní hit tak jednou za dvacet let. Otázkou také zůstává, co je měřítkem úspěchu. Dobré kritiky, dobrá návštěvnost doma, dobrý zisk?

*Co je tím měřítkem pro vás?*

Pro mě je to všechno z toho. Za dobré považuji to, že i když se film třeba příliš dobře neprodává, má skvělý úspěch na festivalu. Ale pozitivní může být i opačná situace, kdy nejde o festivalový typ, ale výborně se prodává. Výhrou může být to, když film vydělá hodně producentovi. Nebo když pomůže zvětšit povědomí o režisérovi v zahraničí. To záleží, vždycky je možné najít nějaký úspěch... Nemůžeme čekat, že ze tří desítek filmů budou všechny vyhrávat na festivalech. Naším cílem je pomoci propagovat film a norskou kulturu, a zároveň docílit toho, aby producenti získali svoje investované peníze zpátky. Také proto se snažíme limitovat počet festivalů, na kterých budeme, abychom pomohli konkrétnímu filmu.

*Prodává se norský film na mezinárodních trzích lépe, nebo hůře než před deseti lety?*

Podle mě se norský film prodává pořád stejně dobře, v tomhle ohledu se nic moc nezměnilo.



Stine Oppegaard



Morten Tyldum, *Lovci hlav*, 2011



# Jednoduše něco pro každého

*Norská kina a norská distribuce*

Jindřiška Bláhová



Jens Lien, Synové Norska, 2011

*Ke zvláštnostem norské distribuce patří na Evropu nebývale vysoký počet evropských „uměleckých“ filmů v norských kinech. Jako u jiných aspektů norské kinematografie to není náhoda, ale výsledek plánu, který stojí na politické podpoře a intenzivně obhajované vizi, že rozmanitost filmové nabídky je přínosná společenská služba. A že stojí za to takovou službu občas i zasponzorovat. Jakýmsi arbitrem toho, co má z evropské produkce šanci dostat se k norským divákům, a prostředníkem mezi kiny a distributory je Håkon Skogrand z Národní asociace městských kin (National Association of Municipal Cinemas) Film&Kino a programový ředitel Mezinárodního filmového festivalu v Haugesundu.*



Jedna z prvních věcí, která na norské kinematografii zaujme, je pozitivní vztah ke kvótám a cílům – dosáhnout produkce 25 celovečerních norských filmů ročně, získat 25 procent z prodaných lístků nebo zastoupení žen ve filmových profesích ve výši 40 procent. Čím to, že máte tak rádi kvóty?

Myslím, že je to důsledek štedrého systému podpor a množství peněz, které do filmu tečou z vládních zdrojů. Panuje tu pocit, že má veřejnost nárok za takto investované peníze něco požadovat. Takže filmová výroba se snaží pokrýt co nejširší spektrum diváků, aby norský film nabízel jednoduše něco pro každého. Vyrábí se tak nejen umělecké filmy, ale i tituly komerční, jako třeba nízkonákladové komedie.

Historicky na tom norská kinematografie nebyla zrovna nejlépe. Stabilní filmový průmysl ve smyslu produkce jako je například v sousedním Švédsku v podstatě neexistoval až do 90. let. Nicméně norská kinematografie prošla od poloviny 90. let řadou změn, které vedly ke zvýšení produkce, k většímu důrazu na export filmů, systematické podpoře celého sektoru státem. Co považujete za nejdůležitější změnu?

Podle mě je nejdůležitějším krokem ke zlepšení stavu norské kinematografie založení filmové školy v roce 1997, která vychovává nové generace filmařů. O založení filmové školy se přitom debatovalo roky, ale nikdy k němu nedošlo. Pak se zase věci oddálily diskusí o tom, kde tedy má vlastně škola být, jestli v Oslu, nebo v Trondheimu... Nakonec se rozhodli pro Lillehammer, kde se v roce 1994 konaly olympijské hry, protože tam bylo zázemí. A bylo na čem stavět. Nicméně i teď se stále debatuje, jestli to byl vůbec dobrý krok, založit školu právě v Lillehammeru.

Alespoň můžete mít fyzicky zdatné umělce – ráno trénink, odpoledne natáčení...

Tak horské chaty tam jsou krásné a na lyžování je to jedno z nejlepších míst v Norsku. Ale vážně, ve škole je i oddělení televize a teorie. Myslím, že je to úspěšný projekt. Podstatné je, že se na škole vytvoří řada pevných a dlouhodobých spojení. Lidé, kteří spolu studovali, často společně založí produkční společnost nebo pracují na scénáři. Příkladem může být třeba film Jense Liena *Synové Norska* (Sønner av Norge), který zahajoval letošní festival severského filmu v Haugesundu a který vznikl v produkční společnosti Friland AS, již před lety založili bývalí spolužáci z lillehammerské školy Asle Vatn a Christian Fredrik Martin. A jsou úspěšní. S jedním filmem byli v Cannes, několikrát zahajovali v Haugesundu.

I přes filmovou školu a novou generaci filmařů se Norsko začátkem milénia mohlo „pochlubit“ ne úplně uspokojivou statistikou – 70 procent režisérů se nedostalo dál než za první film. Po debutu skončili. Kde byl problém?

Fakt je, že filmy chce natáčet plno lidí. A většinou do svého prvního snímku investují obrovské množství energie. Chtějí ukázat, co v nich je. A pokud máte i dobrý scénář, tak můžete natočit velmi dobrý film. Podobný problém ale existoval i před rokem 2001. Norsko vřdycky mělo nadmíru režisérů-debutantů, kteří nikdy nenatočili další film. I když ta situace v 90. a 80. letech byla přece jen jiná v tom, že se vyrábělo třeba jen osm filmů ročně. Filmová historie Norska je celkově poměrně chudá a vždy jsme vzhlíželi ke Švédsku, které mělo průmysl. Norsko nikdy tak silný průmysl nemělo, protože se od převzetí kin místními samosprávami peníze neinvestovaly zpátky do filmové produkce, ale třeba do budování silnic nebo dalších potřeb místní komunity. Největší rozkvět zažíval norský film po 2. světové válce a v 60. letech před nástupem televize. V 70. letech, která byla velmi politická, místy až stalinistická nebo maoistická, což se promítlo do kultury, upadl umělecký film. Situace se trochu změnila v 80. letech po nástupu thatcherismu v Británii. Později byly norské filmy dvakrát nominované na Oscara – šlo o snímky *Stopař* (Ofelas, r. Nils Gaup, 1987) a *Druhá tvář neděle* (Søndagsengler, r. Berit Nesheim, 1997), ale to byly jen sporadické úspěchy. Zásadní změna přišla s ministrem kultury Trondem Giskem (ze socialistické strany Vestre), který po svém nástupu do funkce v roce 2005 udělal z filmu svoji prioritu. Měl jasný plán a cíleně s námi pracoval.

Vláda investuje do filmu poměrně velké peníze. Film je přitom do značné míry luxusní statek, není nezbytný či přínosný způsobem jako třeba zdravotní péče nebo vzdělání, a je pouze jedním ze způsobů zábavy. Jak vysvětluje vláda Norům, že je v jejich zájmu, aby jejich daně šly do kinematografie?

V Norsku se obecně platí vysoké daně, z nichž se podporují potřeby veřejnosti v rámci sociálního systému. Je to v podstatě tradice. Máme velmi silný kolektivní přístup k organizaci společenského i politického života a to samé platí i pro film. Lidé vnímají místní kino podobně jako místní knihovnu nebo divadlo. Nevnímají kino jako komerční podnik – Norsko se skládá z tak malých komunit, že v místním kině nemůže jít o zisk. Máme i zhruba třicet pojízdných projektorů, se kterými promítací cestují po celém Norsku a promítají filmy tam, kde není stálé kino.



Hákon Skogrand v Haugesundu, 2011

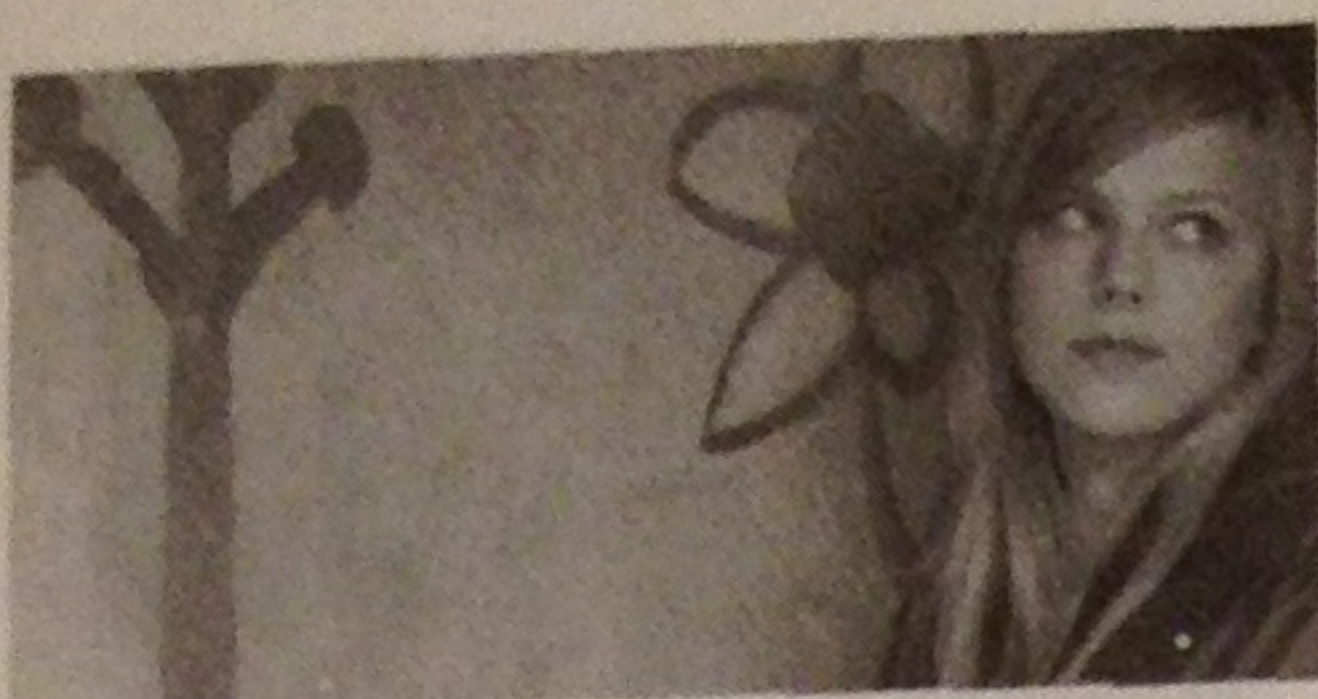


Nils Gaup, *Stopař*, 1987



Berit Nesheim, *Druhá tvář neděle*, 1997





Jannicke Systad Jacobsen, *Rozpal mě, sakra*, 2011

*Ale v posledních letech se množství peněz na film ještě razantně navýšilo...*

Protože jsme byli přesvědčeni, že se můžeme zlepšit. Situace v Norsku byla poměrně špatná. Měli jsme několik oscarových nominací, ale většina filmů nebyla zajímavá, ani umělecky, ani komerčně. Což bylo třeba změnit. Film se stal jednoduše prioritou. Například kolem roku 2005 jsme měli fantastický prodej DVD, z čehož plynuly velké zisky do společnosti Film&Kino, a tedy i do kin. Ministr kultury s námi spolupracoval a dohodli jsme se, že si můžeme tento zisk nechat, pokud přispějeme 20 procenty do rozpočtu digitalizace kin. Distributoři dali 40 procent, Film&Kino další pětinu (100 milionů norských korun), lokální kina taky 20 procent. Digitalizace je dokončená a Norsko je vůbec první zemí s plně digitalizovanou sítí kin. Čímž přirozeně vzniká nové téma pro kina, jak reagovat na novou technologii. Jak ji mají využít navíc nad rámec filmových projekcí.

*Jakou roli hraje v celkovém systému festival v Haugesundu, jehož jste programovým ředitelem?*

Naším cílem je podporovat distribuci a distributory. Jsme hlavně místem pro setkávání lidí z branže, nákupčích, prodávajících. Přijíždějí lidé zodpovědní za program, kinaři, producenti, kteří diskutují o nových filmech. Na trh severských filmů zveme mezinárodní nákupčí a zástupce festivalů z Cannes nebo Berlína, kteří u nás hledají filmy do svých soutěží. Severský trh je více mezinárodní a festival je více zaměřený dovnitř, do norského filmového průmyslu.



Joachim Renning & Espen Sandberg, *Max Manus*, 2008

*Norsko má v porovnání s jinými evropskými zeměmi mnohem vyšší procento evropských filmů v distribuci, a to díky poměrně unikátnímu distribučnímu systému.*

*Můžete ho stručně přiblížit?*

Díky systému podpory, který máme, můžeme podporovat distribuci evropských filmů. Diváci mají na výběr z poměrně bohaté nabídky evropských filmů. Americké snímky zabírají tak 60 procent trhu. V podstatě finančně podporujeme uvedení artových evropských filmů do kin. Snažíme se podpořit uvedení minimálně tak třiceti nebo čtyřiceti evropských titulů. Na podporu filmů vynaložíme ročně zhruba 4 miliony norských korun. Umělecké evropské filmy jsou důležité hlavně pro oblast Osla, která je z hlediska distribuce v Norsku naprosto klíčová. Oslo má zájem hrát evropské filmy, protože na ně diváci chodí více než v jiných oblastech Norska. V podstatě platí, že pokud chce artový film uspět v norské distribuci, musí se hrát v Oslu. V současnosti politici tlačí na to, abychom zesílili podporu distribuce evropských filmů.

*Necháme-li stranou specifické Oslo, mají místní kina v dalších oblastech a distributoři zájem o filmy, u nichž je reálné riziko, že se nebudou dobře prodávat a nikdo na ně nepřijde?*

Mají. Snažíme se je podporovat a pobízet, pokud se například rozhodnou uvést nějaký zajímavý evropský film. Dostanou třeba peníze na lokální kampaň. Můžeme podporovat i distributory, kteří se filmu chopí. Ať už přímo, částkou 100 tisíc norských korun, nebo garancí, že jim pokryjeme část z jejich rozpočtu, třeba 80 procent. Pokud tedy neprodají tolik lístků, tak jim uhradíme zbytek, takže vlastně mají starost jen o těch 20 procent.

*A kdo tedy rozhoduje, co nabídnete, co se z evropské produkce v kinech objeví?*

V podstatě zástupci velkých kin v Oslu, Bergenu, Trondheimu a dalších velkých měst, kteří tvoří určitou komisi. Já připravím výběr filmů z festivalů a každých pár měsíců se zástupci kin, většinou lidé zodpovědní za program, sjedou do Osla a vybírají, které filmy se jim líbí a přijdou jim pro kina zajímavé.

*Teď si zahrají tak trochu na ďáblovu advokáta, proč vlastně máte tak velký zájem na tom, aby se evropské filmy dostaly do kin, a to i za cenu toho, že budou ztrátové?*

Protože to jsou dobré filmy, a kdybychom to nedělali, tak by se do distribuce nedostaly.

*To zní, jako byste byl v pozici, kdy rozhodnete z pozice kulturních elit, co je dobré pro diváky, a to dostanou, i kdyby stokrát radši šli na hollywoodský nebo jiný film. A distributoři dostanou peníze zpátky, i když na ten film lidi nepůjdou...*

To je těžké říct. Jezdíme na festivaly do Cannes, Berlína a vidíme, kterým filmům se dostane pozornost. Ty filmy jsou pak pro nás zajímavé a stejně zajímavé jsou pro distributory, hlavně pro společnost Arthouse, která distribuuje řadu uměleckých filmů v Norsku. Mají dobrý čich na to, který film dostane cenu, a koupí ho už před tím, než tu cenu dostane. Existuje ale i řada malých idealistických společností, distributorů, kteří chtějí dostat dobré filmy do kin.

*Idealismus se zdá být poměrně silně přítomný i v tom, co děláte vy na rovině distribuce...*

Ale i řada filmů, které podpoříme v dobrém úmyslu, že jsou umělecky zajímavé, komerčně uspěje, takže nemusíme idealisticky platit peníze. Není to tak, že bychom je jen tak vyhazovali nazdařbůh oknem. Distributoři a kina musí být schopni filmy propagovat, zajistit jim dobrou



André Øvredal, *Lovec trolů*, 2010





reklamu a pracovat s nimi jako s normálním produktem. I tenhle festival se snaží propagovat filmy umělecké, ale zároveň je namixovat s filmy komerčními.

#### *Chodí Norové na norské filmy?*

Záleží na filmu, ale pokud je norský film kvalitní, tak mu podle mě dávají diváci přednost před jinými národními produkcemi. Například letos zažívá obrovský úspěch komedie *Rozpal mě, sakra* (Få meg på, for faen) režisérky Jannicke Systad Jacobsen, na kterou během tří dnů přišlo 40 tisíc diváků. Je to nejlepší premiérový víkend norského filmu za celý rok. Řada norských filmů ale naprosto propadne, jednoduše nejsou dostatečně dobré. Jsem hodně zvědavý, jak si v distribuci povedou už zmiňovaní *Synové Norska*. Nejsem si jistý, jestli bude populární, doufám, že ano, mluví pro něj třeba herecké obsazení, v čele s velmi oblíbeným Svenem Nordinem. Ale tenhle film může mít problémy, a je také poměrně drahý. Na druhou stranu vůbec nepochybuji, že jiný letošní snímek, *Lovci blav* (Hodejegerne, r. Morten Tyldum), bude obrovský hit a vůbec bych se nedivil, kdyby na něj přišlo víc jak půl milionu diváků.

*V Česku se za magickou hranici návštěvnosti považuje milion diváků.*

#### *Jak je to v Norsku?*

Sto tisíc diváků je úspěch. Omezený úspěch pro jedny, ale výrazný úspěch pro druhé. Pokud na váš film přijde víc než čtvrt milionu diváků, tak je to skvělé, překročit hranici půl milionu je naprosto fantastické. A něco zcela výjimečného je dosáhnout na milion, což se stalo v roce 2008 s válečným velkofilmem *Max Manus* (r. Joachim Rønning a Espen Sandberg).

#### *Čím to, že byl tak populární?*

Nejsem si úplně jistý, ale jsme národ patriotů, obzvláště co se týče příběhů z druhé světové války. Tahle země si na ně dost potrpí. Například německý snímek *Pád třetí říše* (Der Untergang, r. Oliver Hirschbiegel, 2004) byl obrovský hit. I mladá generace je fascinovaná 2. světovou válkou. Ale samozřejmě v *Max Manusovi* byla i řada populárních mladých herců, ten film měl skvělý marketing a jednoho z nejlepších a nejschopnějších norských producentů Johna M. Jacobsena. Je to ten samý producent, který stojí za úspěchem snímku *Lovec trollů* (Trolljegeren, r. André Øvredal, 2010) v USA. Nejdřív film dostal na festival hororových filmů, uspěl na Sundance, a pak ho prodal do americké distribuce. Je schopný prodat i něco takového, jako jsou norští obři.

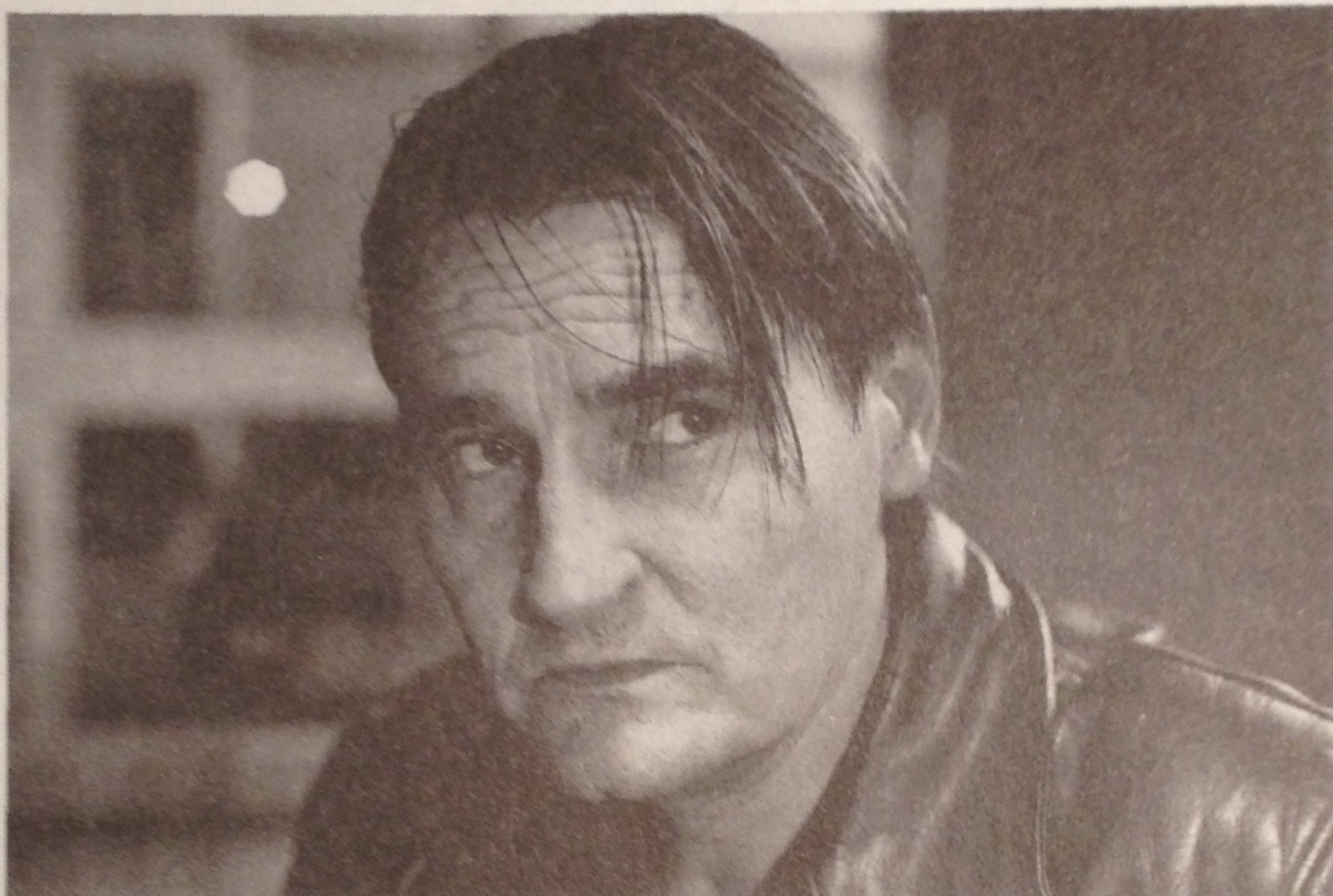


# Film Recycled

Skandinávské filmy na českých jevištích

Karolína Stehlíková

Aki Kaurismäki, Muž bez minulosti, 2002



Muž bez minulosti, Dejvické divadlo, Praha, 2010

V posledních letech můžeme v českých divadlech sledovat pozoruhodný úkaz. Při hledání vhodného textu sahají divadelníci stále častěji po filmových scénářích. Zvláště rádi se nechávají inspirovat skandinávskými snímky. Jak a proč vznikla tato zajímavá symbióza?



Můžeme předeslat, že nejde o nic neobvyklého, zásadně novátorského ani nečekaného. Jednotlivá umění si od sebe vždy půjčovala navzájem. Někde na začátku stojí archetypální příběh, který je zapotřebí znovu a znovu vyprávět. Při hledání důvodů, proč se na jevištích čím dál tím častěji setkáváme s novou verzí známých nebo oblíbených filmů, můžeme na úvod ocitovat dramaturga Jana Šotkovského, který v ironické nadsázce poznamenal, že koneckonců film po celou svou existenci hojně vykrádal kvalitní dramaturgiu, proč by mu to tedy divadlo nemohlo dnes oplátnit.<sup>1</sup> Skutečné důvody adaptací (nekomplikujme si pro tuto chvíli život a zůstaňme u tohoto tradičního označení) filmových scénářů jsou nicméně v zásadě dva. Ten nejnápadnější je ekonomický, křížený s potřebou svést se na vlně zájmu. Dramaturg, umělecký šéf nebo divadelní ředitel prostě kalkulují se skutečností, že film známý z kina a těšící se zájmu určité vrstvy diváků, která se překrývá s obecností jejich divadla, přitáhne tuto skupinu také do hlediště. Odborníci hovoří o přenosu z média do média, u něhož dochází k tzv. infekci získaným respektem a popularitou.<sup>2</sup> Dalším, stejně důležitým důvodem je zmíněná potřeba najít nový, fungující text s kvalitními dialogy a zajímavým tématem. Úspěšný hotový film, nejlépe ověřený několika cenami, je nejlepším dokladem toho, že a) téma je dostatečně nosné, b) scenárista napsal funkční dialogy. Texty vycházející z per současných dramatiků na takové ověření teprve čekají a je pochopitelné, že současný nákladný divadelní provoz netvoří pro jejich testování zrovna příhodné podmínky. Proč raději nepřevzít něco osvědčeného? Filmový scénář není navíc vzhledem k podobné výrazové konvenci třeba zásadněji zhušťovat. Vyrobit dramaturgiu románu vyžaduje nepoměrně větší zásah dramaturga než přizpůsobit pro divadlo filmový scénář. Na druhou stranu v dramaturgii románů má divadlo mnohem delší praxi. Dramatizace filmových scénářů se u nás řádově dosud pohybují v desítkách. Jak si všimá teatrolog a dramaturg na volné noze David Drozd, za zvyšující se oblibou inscenování filmů může být i tak prostý důvod jako nechuť dnešních mladších režisérů hry číst a naproti tomu zvýšená ochota sledovat filmy a nechat se jimi inspirovat.<sup>3</sup> Podceňovat nelze ani fakt, že jednou přeložený filmový scénář začne figurovat v nabídce autorskoprávní agentury, která jej posléze nabízí k dalšímu uvedení.

#### Český divák a skandinávské filmy

Skandinávské filmy mají u českého publika poměrně pevné místo už díky dobré pověsti, které se i mimo artové kruhy dlouhodobě těší kinematografie Ingmara Bergmana. Po revoluci si mohl bergmanovsky naladěný divák zvolna začít doplňovat svůj skandinávský obrázek. Mezi režiséry, jejichž filmovou tvorbu mohou čeští kinofilové sledovat pravidelně nejen v klubových kinech, patří Lars von Trier, Aki Kaurismäki nebo Friðrik Þór Friðriksson. Specializovanější divák zná skandinávských filmařů mnohem více, v těchto případech se však už většinou jedná o znalost jednotlivých filmů, nikoli kontinuální produkce konkrétního režiséra. Právě mezi těmito „izolovanými“ filmy se pak nejčastěji nalézají ona populární díla, která si divadelníci vybírají pro svá scénická uvedení. Často je tento výběr ovlivněný tím, co se hraje za našimi hranicemi. Celosvětovými hity jsou divadelní ztvárnění dánského filmu *Rodinná oslava* a norského snímku *Elling*. Mezi divadly, která uvedla *Rodinnou oslavu*, tedy příběh odhalení jednoho nechutného rodinného tajemství, najdeme jak populární Lyric Theatre v londýnském West Endu, tak například divadlo v Melbourne, které vsadilo na herectví zpěváka Jasona Donovana, nebo menší bělehradské divadlo Pozorište Atelje 212 uvádějící hru právě nyní. U nás ji v současnosti v režii Martina Františáka hraje ostravské Divadlo Petra Bezruče.<sup>4</sup>

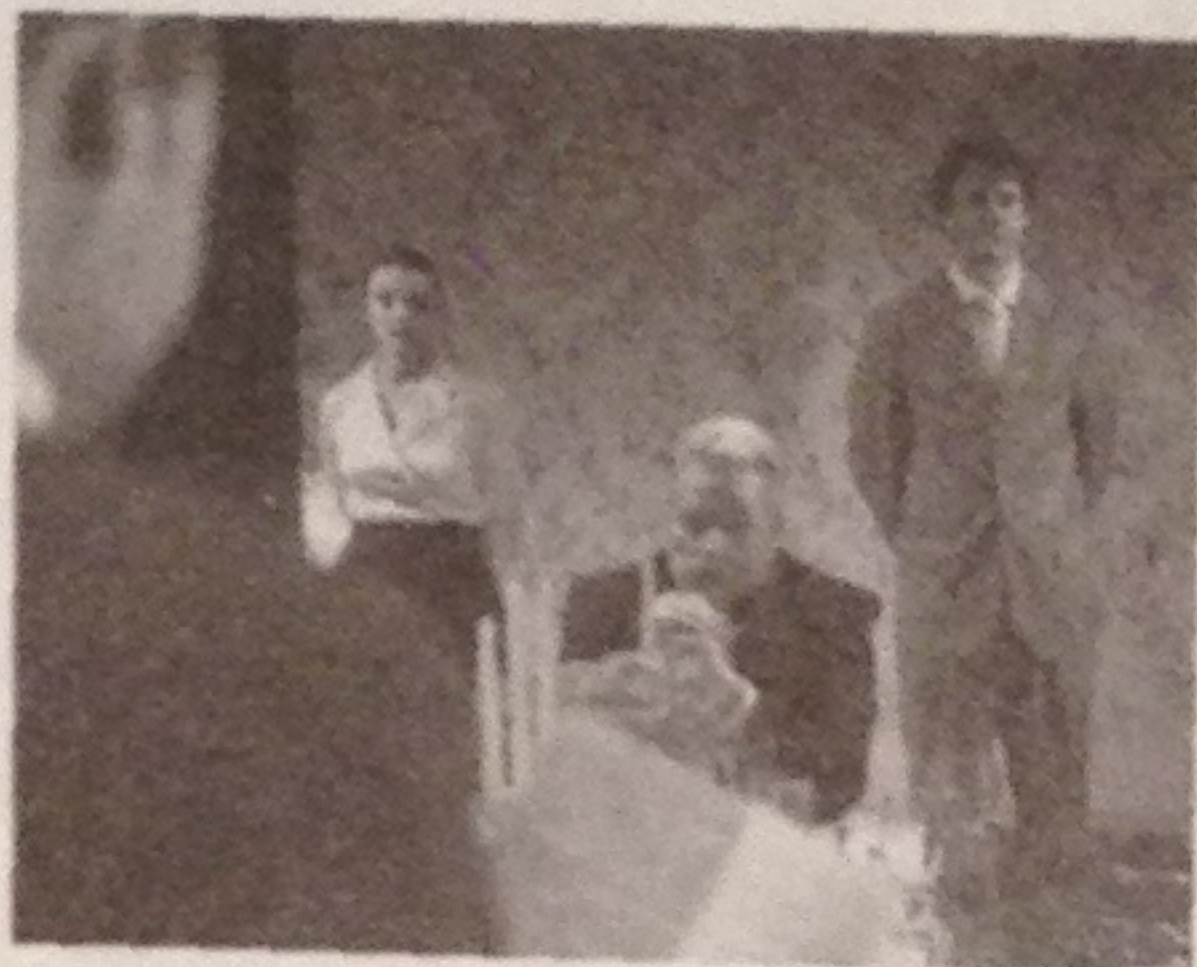
Také *Elling*, humorný příběh o socializaci dvou mentálně retardovaných chlapíků, byl už nespočetněkrát uveden v divadlech po celém světě. V případě tohoto filmu podpořilo jeho popularitu jistě i to, že obdržel nominaci na Oscara pro nejlepší zahraniční film. Při (kupodivu neúspěšném) uvedení na Broadway v roce 2007 ho Marilyn Stasio v týdeníku *Variety* přirovnala k sitcomu a parafrázovala název na *Friends with Mental Issues* s odkazem na populární seriál.<sup>5</sup> *Elling* nicméně na divadelních scénách zdomácněl a vyhne-li se odpovědný režisér při vedení herců laciné podbízivosti, může být tato komedie zárukou kvalitní zábavy.

Z českých divadel má *Ellinga* v současné chvíli na repertoáru Městské divadlo Most. U publika nejvíce bodovalo patrně nastudování v pražském Divadle Kalich, v němž od roku 2005 excelovali Vladimír Dlouhý a jeho bratr Michal.<sup>6</sup>

Kapitolou sama pro sebe je inscenování textů Ingmara Bergmana. Stavím ho poněkud stranou, protože tento autor, filmový a divadelní režisér v jedné osobě, koncipoval vše, co psal, záměrně jako podklad, který může být ztvárněn jakýmkoli způsobem. Jak sám vyjádřil v úvodu ke své knize *Páté dějství*: „Vypadá to jako divadlo, ale stejně dobře by to mohl být film, televize nebo jenom četba.“<sup>7</sup> Navíc, na rozdíl od filmů většiny ostatních režisérů jmenovaných v tomto textu je Bergman výhradním autorem svých scénářů. V jeho případě jde skutečně o svébytné literární útvary (autorův překladatel Zbyněk Černík je trefně nazval partiturami), které svou univerzalitou a nezávislost na své filmové podobě neustále potvrzují nejen při četbě, ale i na jevišti. Nejčastěji se na divadle můžeme setkat s Bergmanovými *Scénami z manželského života* a *Podzimní sonátou*. U nás se navíc inscenovala *Sarabanda* a několik uvedení má za sebou také text *Po zkoušce*, který je nyní k vidění v Praze v Divadle v Řeznické a v Brně v Divadle U stolu.



Thomas Vinterberg, *Rodinná slavnost*, 1998



*Festen*, Steep Theatre, Chicago, 2011



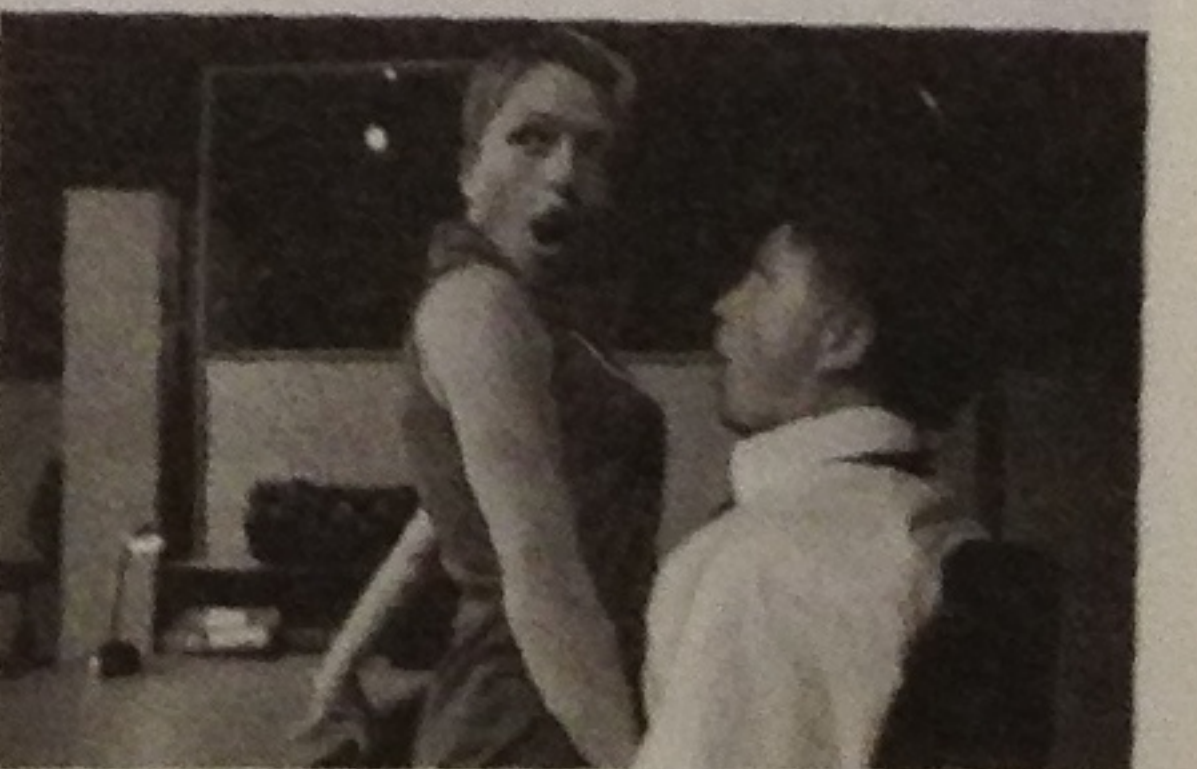
Ingmar Bergman, *Po zkoušce*, 1983



*Po zkoušce*, Divadlo U stolu, Brno, 2010



Lars von Trier, *Kdo je tady ředitel?*, 2006



*Kdo je tady ředitel?*, Švandovo divadlo, Praha, 2009





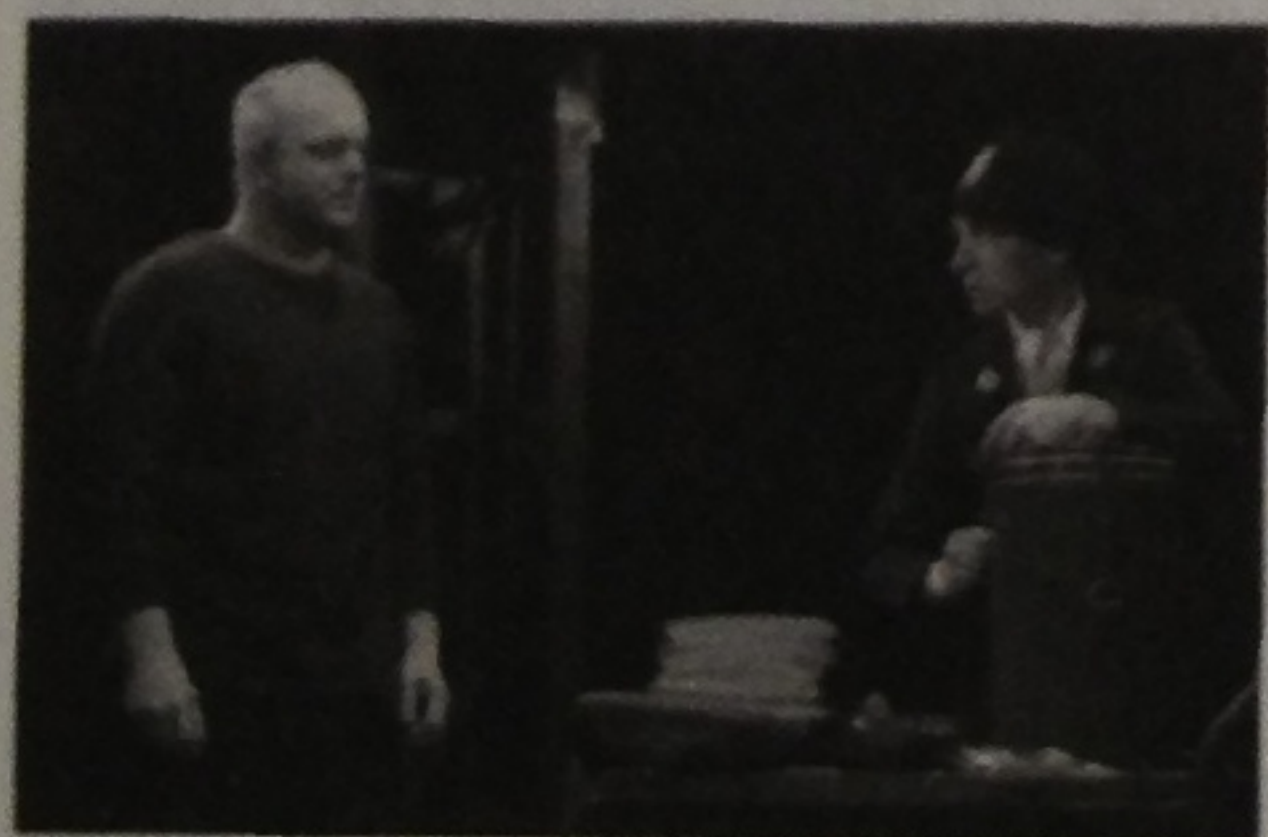
Bård Breien, *Kurz negativního myšlení*, 2006



*Kurz negativního myšlení*, Švandovo divadlo, Praha, 2010



Aki Kaurismäki, *Muž bez minulosti*, 2002



*Muž bez minulosti*, Dejvické divadlo, Praha, 2010

### Národní speciality

Situace v českém divadle je pozoruhodná ještě tím, že kromě těchto i za hranicemi osvědčených adaptací se u nás na jevištích objevují scénáře dalších, méně známých skandinávských filmů. (Často ve světové premiéře, jak divadla neopomínají zdůrazňovat.) Ze scénářů k filmům Larse von Triera se u nás už v divadle hrály *Prolomit vlny*, *Idioti*, *Kdo je tady ředitel?* a *Dogville*. Velkému zájmu diváků se pak těší norská černá komedie o životě postižených *Kurz negativního myšlení*, kterou má v současné chvíli na repertoáru Švandovo divadlo na Smíchově. Zatím zcela nejúspěšnějším převodem skandinávského filmu na divadelní prkna je *Muž bez minulosti* v Dejvickém divadle, který loni získal největší české divadelní ocenění – Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku.

Jak je z uvedeného patrné, na skandinávské náměty zdaleka nesází jen komerční divadla zaměřená na středostavovského diváka, který se chce hlavně bavit. Kvalitní inscenace úzkoprofilového Dejvického divadla, Činoherního klubu (*Rodinná oslava*) či brněnského Divadla U stolu (*Po zkoušce*) potvrzují, že po skandinávských scénářích u nás sahají prostě ti, kteří mají dojem, že naši současnost zrcadlí lépe než texty divadelní. Mimochodem na skandinávskou současnou dramaturgii se u nás přitom také nezapomíná, jak dokládá pravidelné uvádění dramaturgů Pera Olova Enquista, Larse Noréna nebo Jona Fosseho, i když se dá říct, že popisovaný nový trend inscenování dramaturgů těchto autorů poněkud zabrzdil.

Proč se ale divadelníci tak často pouštějí zrovna do skandinávských filmů? Ač je to zvláštní, jedná se zřejmě o souhru náhod. Jmenovaná díla mají totiž velmi rozdílná témata, žánry i poetiku. Jan Šotkovský poukazuje na výraznou divadelnost Trierových filmů, které označuje za „přiznaně nerealistické = inscenované“ a tím pádem přímo vybízející k převodu na divadlo. U *Muže bez minulosti* hovoří oslovení dramaturgové nezávisle na sobě o shodnosti poetik Akiho Kaurismäkiho a divadelního režiséra Miroslava Krobota. *Rodinná oslava* je vedle toho kompaktní, výborně gradující současné drama, které se skvěle hodí pro věkově diferencovaný soubor menšího divadla. Případ *Ellinga* je opět trochu jiný. Zde se původně jedná o dramaturgii románu,<sup>8</sup> kterou provedl zkušený norský dramatik a scenárista Axel Hellstenius. Výsledkem je tvárný komediální text, jakých mezi současnými dramaty není mnoho. Navíc je dobrou příležitostí pro extempore dvou komediálně nadaných herců. Na otázku, zda mají severské filmy blízko k české mentalitě či zda máme podobný způsob humoru, odpovídají dramaturgové shodně, že „zaplatpánbůh“ vůbec. Atraktivita podle nich naopak tkví v oné „ponuřosti v kombinaci s někdy dost neuchopitelnou ironií a humorem hraničícím s morbiditou“ (Barbara Vrbová). Daniela Jirmanová zmiňuje kromě silného současného příběhu také emoce, respektive katarzi, která jde podle jejího názoru necynickým Severanům lépe než nám. Jan Šotkovský si všímá ještě jednoho zajímavého aspektu. Čeští režiséři nikdy nevytváří kopie původních filmů. Nejde tu tedy o žádný divadelní remake či snahu se ulít jemnou obměnou hotového. Češi cíleně hledají odlišný způsob, jak severská témata zpracovat.

Nabízí se otázka, jestli popularita skandinávských filmů a jejich adaptací nějak souvisí se současnou mohutnou vlnou zájmu o severskou krimi, kterou rozdmýchalo vydání Larssonovy trilogie *Milénium* (Host, Brno 2008–2010). V případě skandinávských detektivek jde ovšem o celosvětový fenomén, za kterým stojí především promyšlený marketing. Je ovšem dost dobře možné, že zájem o skandinávskou kulturu, který je v českých zemích trvale přítomný od konce 19. století, zažívá v první a druhé dekádě 21. století novou konjunkturu. Smí-li si autorka zaspokulovat, vnucuje se otázka, zda v pozadí tohoto zvýšeného zájmu nejsou také norské ropné peníze dělající Norsku (respektive celé Skandinávii) vynikající reklamu. Možná jsme na duchovní svět obyvatel těch studených, řídko obydlených zemí, z nichž jedna velkoryse sponzoruje obnovu kulturního dědictví po celé Evropě, prostě zvědaví.

### Půvab recyklace

Škarohlíd by mohl říct, že velká část této původně filmové skandinávské produkce je jen trochu lepší soap. Na rozdíl od obsahově i formálně náročnějších textů výše zmíněných dramaturgů jde tady (s několika výjimkami) především o „vtipný/krutý pohled do obývacího pokoje“. Navíc se jedná o recyklovaný materiál, který už jednou vytěžil film. Druhý (nebo přesněji řečeno opakovaný) život skandinávských filmových scénářů ovšem potvrzuje závěry nejmodernějších adaptačních teorií, které místo o adaptacích hovoří o intermedialitě, tedy o přenosu mezi médii, a doporučují přestat jednotlivá díla vztahovat k jejich zdrojovým textům. Jak bylo řečeno, recyklovalo už antické divadlo. Příběh odjakživa cirkuluje a průběžně metamorfuje v závislosti na uměleckém způsobu ztvárnění, respektive médiu, které je použito k jeho zprostředkování. Film tuto techniku pouze dovedl k naprosté dokonalosti (Původní řada kniha–film se běžně rozrůstá na řetězec kniha–film–videohra–muzikál/opera–převyprávěná kniha atd.) Divadlo se promptně přizpůsobuje, což je koneckonců ten nejlepší důkaz toho, že je plně života.





Aki Kaurismäki, *Muž bez minulosti*, 2002

#### Citované filmy

- Dogville* (r. Lars von Trier, Dánsko, 2003)  
*Elling* (r. Petter Næss, Norsko, 2002)  
*Idioti* (Idioterne, r. Lars von Trier, Dánsko, 1998)  
*Kdo je tady ředitel?* (Direktøren for det hele, r. Lars von Trier, Dánsko, 2006)  
*Kurz negativního myšlení* (Kunsten å tenke negativt, r. Bård Breien, Norsko, 2006)  
*Muž bez minulosti* (Mies vailla menneisyyttä, r. Aki Kaurismäki, Finsko, 2002)  
*Po zkoušce* (Efter repetitionen, r. Ingmar Bergman, Švédsko, 1983)  
*Podzimní sonáta* (Höstsonaten, r. Ingmar Bergman, Švédsko, 1978)  
*Prolomit vlny* (Breaking the Waves, r. Lars von Trier, Dánsko, 1996)  
*Rodinná oslava* (Festen, r. Thomas Vinterberg, Dánsko, 1998)  
*Sarabanda* (Saraband, r. Ingmar Bergman, Švédsko, 2003)  
*Scény z manželského života* (Scener ur ett äktenskap, r. Ingmar Bergman, Švédsko, 1973)

#### Poznámky

- 1 V souvislosti s tímto článkem položila autorka několik otázek souvisejících s uvedeným tématem čtyřem dramaturgům – Janu Šotkovskému, Davidu Drozdovi, Barbaře Vrbové a Daniele Jirmanové. Oslovení odpovídali nezávisle na sobě e-mailem; některé jejich postřehy se ovšem vzácně shodovaly.
- 2 McFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996, s. 7.  
 „(...) the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in other.“
- 3 Tak se na české scéně například dostal norský snímek *Elling*, který dramaturg Národního divadla moravskoslezského, Marek Pivoňar, shlédl na MFF v Karlových Varech a záhy zjistil, že scénář figuruje v nabídce české agentury Aura-pont.
- 4 Tento titul (někdy také uváděný pod názvem *Rodinná slavnost*) se na českých jevištích objevil zatím pětkrát. Vedle ostravské inscenace ji v roce 2005 pro Studió Marta, divadelní scénu JAMU, nastudoval Petr Štindl a v dalších letech ji uvedl pražský Činoherní klub (r. Martin Čičvák, 2006), Městské divadlo Most (r. Radoslav Tcherniradev, 2007), a letos i soubor brněnské konzervatoře (pod pedagogickým vedením Roman Groszmann).  
 5 Viz STASIO, Marilyn. *Elling*. *Variety* [online]. Dostupné na: <http://www.variety.com/review/VE1117944090> [cit. 2011-08-31].
- 6 I *Elling* byl u nás (pod různými názvy) od roku 2004 uveden pětkrát, včetně jedné amatérské inscenace. Vedle zmiňované inscenace Ondřeje Zajíce v Kalichu jej uvedlo ostravské Národní divadlo moravskoslezské (r. Radovan Lipus, 2004), pražské divadlo Komorní činohra (r. Jiří Bábek, 2005), Východočeské divadlo Pardubice (r. Jiří Seydler, 2006) a dobronínský amatérský divadelní soubor Zmatkáři (r. Ladislav Valeš jh., 2007).
- 7 ČERNÍK, Zbyněk. Bergman a Enquist. *Svět a divadlo* 3/1997, s. 106–109.
- 8 Román Ingvara Ambjarnsena vyšel i česky pod názvem *Elling. Pokrevní bratři* (Doplněk, Brno 2006)