

Jitka Lanšperková

A cseh dokumentumfilm-gyártás új ökoszisztémája a kilencvenes években

Absztrakt

A kilencvenes években kialakuló cseh dokumentumfilm-es ökoszisztéma lényege azon ellentmondásos viszonyokban ragadható meg, amelyek a cseh dokumentumfilm-készítők és az intézmények között jöttek létre a bársonyos forradalom után. A jelen írás fókuszában álló terület, a dokumentumfilm-gyártás, a cseh filmipar egészével együtt 1989-ben elveszített minden állami támogatást. Dokumentumfilmek ezt követően csak újonnan megjelenő filmgyártó magánvállalkozók erőfeszítései révén keletkeztek, bár tevékenységük jogilag tisztázatlan maradt egészen 1993-ig. Emellett a kilencvenes évek végén a FAMU ifjú hallgatói felléptek a cseh dokumentumfilm-gyártás új támogatási struktúrájának mihamarabbi kidolgozásának ügyéért. A tanulmány módszertanilag elsősorban Bruno Latour cselekvő-hálózat-elméletére támaszkodik, amelyet John Caldwell etnográfiai szemléletű megközelítésével egészít ki, és kulcspozíciókban dolgozó személyekkel készített, félig strukturált interjúk, valamint nyilvános és nem nyilvános szövegek elemzésén alapul. Az interjúkban és személyközi kapcsolatokban feltárt érzelmi rétegek a kilencvenes évekbeli cseh dokumentumfilm-es közeg paradox helyzeteinek és konfliktusainak legfontosabb jellegzetességeiként rajzolódnak ki.

Szerző

Jitka Lanšperková a Masaryk Egyetem Filmtudományi Doktori Képzésének hallgatója. Kutatása fókuszában az 1990–2012 közötti időszak cseh dokumentumfilmje áll. 2015–2019 között a *dok.revue* dokumentumfilm-es folyóirat egyik szerkesztője volt, és együttműködött a Ji.hlava IDFF-fel.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.3>

A cseh dokumentumfilm-gyártás új ökoszisztémája a kilencvenes években

Bevezetés – definíciók és módszertan

Ha meg akarjuk érteni a vasfüggöny leomlása utáni cseh dokumentumfilm fejlődéstörténetét, előjáróban meg kell vizsgálnunk, mit tekintettek dokumentumfilmnek a cseh (és szlovák) kontextusban, és hogy e felfogás mennyiben volt helytálló. Cseh kontextusban a „dokumentumfilm” terminusnak nincs egyetlen, általánosan elfogadott definíciója. Lucie Česáľková történész és filmes publicista szerint „a hazai dokumentumfilm hátrányból indul azon történeti adottság miatt, hogy rendszeresen összekeverték a dokumentumfilmet azzal az alkategóriájával, amely a múltban és jelenleg is mennyiségileg a legjelentősebb típusa volt a világon – az ismeretterjesztő dokumentumfilmmel.”^[1] Ifj. Jan Gogola, neves cseh rendező és filmdramaturg a griersoni elgondolást alapul véve, miszerint a „dokumentumfilm” egy eleve elhibázott kifejezés, diákkora óta azt vallja, hogy a dokumentumfilm nem igazán létezik.^[2] Gogola azt hangsúlyozza, hogy nem lehet a dokumentumfilmet pusztán a valóság rögzítéseként felfogni, vagyis eltekinteni azon jellemzőjétől, hogy egyben meg is teremti a valóságot (hozzájárul a megteremtéséhez), illetőleg azt befolyásolja. Martin Palúch szlovák filmtörténész és filmteoretikus *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* [A szerzői dokumentumfilm Szlovákiában 1989 után] című könyvében a „szerzői dokumentumfilm” korszerűbb meghatározását adja: a dokumentumfilmet a szubjektív és objektív összetevők kettősségeként írja le, amelyben az első elem a teljes stáb és a szereplők minden rendezésbeli és szerzői beavatkozását, valamint a formanyelvi elemeket fedi le, míg a második a film médiumának fotómechanikai tulajdonságait foglalja magában.^[3] Mindebből logikusan következik, hogy minél magasabb a szubjektív összetevők aránya, annál inkább szerzői filmről beszélhetünk.

A cseh dokumentumfilm a története során az aktuális irányzatoknak megfelelően sokféle formát öltött. A harmincas években a dokumentumfilm a városszimfóniák felé hajlott, lásd *Céltalan séta* (Bezucelná procházka, Alexander Hackenschmied, 1930); a hatvanas években a *direct cinema* (vagy *cinéma vérité*) vált hangsúlyossá, mint az látható például Karel Vachek *Vonzások és választások* című alkotásában (Sprízneni volbou. Karel Vachek, 1968); míg a kilencvenes években a dokumentumfilm leginkább televíziós sorozatok formájában volt jelen, miközben ennek korábbi tipikus formája, a *Československý filmový týdeník* [Csehszlovák heti filmmagazin] eltűnt.

Napjainkban a cseh dokumentumfilmnek számos típusa létezik az ún. tényfilmtől (ifj. Jan Gogola)

a *hosszútávú követő* dokumentumfilmeken (Helena Třeštíková), a már hosszú történetre visszatekintő ismeretterjesztő filmeken, a tévésorozatokon, a homályosan definiált „szerzői” dokumentumfilmeken és az áldokumentumfilmeken át a megfigyelői filmekig, sőt, a kísérleti dokumentumfilmekig. Az utóbbi években arról is megélenkült a vita, hogy van-e valódi határ a játékfilmek és a tisztán dokumentumfilmnek mondható alkotások között. A dilemmát jól illusztrálja a Ji.hlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál pályázati kritériumainak fellazulása: 2017-ben olyan filmek is bekerülhettek a programba, mint a *Bo Hai* (Duzan Duong, 2017) és a *Všechno bude fajn* (Robin Kvapil, 2017), egy évvel később pedig a *Hovory s TGM* (Jakub Červenka, 2018), holott sem a rendezők, sem a gyártók nem titkolták, hogy ezek elbeszélő játékfilmek, még ha történelmileg hiteles forrásokra vagy a mindennapi élet jelenségeire is épülnek. A határ elmosódása figyelhető meg a cseh filmforgalmazói szövetség, az UDF hivatalos statisztikájában is: [4] a *Ležáky 42* (Miloš Pilař, 2010) és a *Tajemství podzemní továrny v Chebu* (Miloš Pilař, Jana Pilařová, 2012) egyaránt „elbeszélő dokumentumfilm” besorolást kapott 2010-ben, illetőleg 2012-ben. [5]



HOVORY S TGM, forrás: Cseh Televízió

Mindazonáltal ezek a megfontolások csak a kész munkák és az alkotói folyamatok tekintetében merülnek fel. Ahhoz, hogy összetettebb képet kapjunk a cseh dokumentumfilmről, figyelembe kell vennünk a gyártási infrastruktúrát, az intézményi támogatást, valamint a gyártás különféle ágenseit is – és nem csupán a gyártó vállalatokat, hanem a producereket és rendezőket is, akik a dokumentumfilmeket létrehozzák. Jelen tanulmány egyik tétje, hogy megértsük: annak eldöntése, hogy az adott film dokumentumfilm-e, nagyban (bár talán nem kizárólag) függ attól, hogy a gyártás ágensei dokumentumfilmként reprezentálják-e saját munkájukat, és ekként címkézik-e azt fel.

Az 1989 utáni csehországi dokumentumfilmek gyártási körülményeinek tanulmányozásában Bruno Latour cselekvő-hálózat-elméletének (Actor Network Theory – ANT) módszertanát alkalmazom. Az általános szimmetria elvének köszönhetően ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy egyenlőként kezeljük az emberi és nem-emberi aktorokat (egy szintre helyezve a filmrendezőket, gyártókat, intézményeket, magukat a filmeket és a jogszabályokat is), és ekképp értelmezzük azok

kölcsönviszonyait az olyan folyamatokban, mint a besorolás [*enrollment*], egyfunkciósítás [*punctualization*] és átkódolás [*translation*].^[6] E módszert korábban már Oli Mould, Markus Spöhrer és Tereza Bochinová is sikerrel alkalmazta a filmipar tanulmányozására.^[7] Az ANT módszerét John T. Caldwell filmprodukciónalízisével egészítem ki,^[8] és az abban használt eljárásokat alkalmazom a legfontosabb cselekvőkkel készített félig strukturált interjúk és a kapcsolódó paratextusok (kizárólag belső használatú, nem kizárólag belső használatú és nyilvános szövegek) elemzésében.

A cseh film intézményi infrastruktúrájának összeomlása 1989 után

A régóta várt és áhított szabadság olyan hirtelen állt be az 1989. novemberi bársonyos forradalmat követően, hogy a cseh, illetőleg a csehszlovák társadalomnak újra kellett tanulnia, hogyan is működjön az új körülmények közt – miközben Csehszlovákia felbomlásával és az első szabad választások lebonyolításával is meg kellett küzdenie. Ezen átmeneti időszak alatt tűntek fel a színen a dokumentumfilm legfontosabb új aktorai: az SFCRSDC (a Cseh Köztársaság Állami Alapja a Cseh Filmművészet Támogatásáért és Fejlesztéséért; ma röviden Cseh Filmalap), és egy rövid időre a pályázati bírálóbizottság; a FITES újraalakuló szakmai szövetsége,^[9] amelynek tagjai ellenezték a privatizációt; a Barrandov Studio; a filmipar új jogszabályi háttere, amely Beneš államosító rendeleteit volt hivatott felváltani, valamint orvosolni a helyzetet, amelyben a filmgyártás gyakorlatilag illegalitásba szorult;^[10] a magánszektorban megjelenő szereplők; az átalakuló/privatizált filmgyártó cégek; a Cseh Televízió; a kereskedelmi televíziózás; valamint a technológiai robbanás, amely a videózást, a modern kamerákat, a lemezmeghajtókat stb. hozta magával.

A korábbi időszakhoz képest, amelyben az állami film mögött stabil állami vállalati infrastruktúra állt, a kilencvenes évek elején az állam elfordult a filmgyártástól. Mind a kilenc csehszlovák állami filmvállalat, összes alegységeikkel együtt,^[11] magántulajdonba került, mégpedig egy olyan folyamat során, amelyet Petr Ostrouchov jogi szakértő szavaival élve a mai napig „a titkolózás köde borítja, különösen jogi kérdésekben.”^[12] Gyakorta két különböző és egymásnak ellentmondó privatizációs terv is készült, amelyekből – mivel néhány nap alatt ütötték össze őket – egyik sem volt rendesen kidolgozva. Az adott vállalat vagy stúdió eszközeivel kapcsolatos szerzői és gyártási jogok rendszeresen tisztázatlanok maradtak, ami elhúzódó jogi huzavonákhoz és egyéb bonyodalmakhoz vezetett. Számos per máig lezáratlan, ennek fő oka, hogy a fennmaradt dokumentumok olyan magánarchívumokba kerültek, amelyek a nyilvánosság számára nem elérhetőek. A Csehszlovák Film Központi Igazgatóságát maradéktalanul felszámolták, csakúgy, mint a Filmipart (Filmový průmysl, a felszámolásával együtt járt a Marker síléckötés gyártási licencének elvesztése is), amelynek eszközeit átruházták egy vagyonkezelő alapra, majd kiárúsították. A Csehszlovák Filmexportot a privát forgalmazókkal folytatott versenyben nem tudott nyereséggel működni, ezért szintén felszámolásra ítéltetett.^[13] A Központi Filmforgalmazó Vállalatot privatizálták, és Lucernafilm, a.s. néven részvénytársasággá alakították át,^[14] amely

később Bontonfilmmé és Cinemarttá ^[15] vált szét – mindkét cég a mai napig (2021) működik mint filmforgalmazó, és az amerikai és európai filmek forgalmazása mellett koproducerként hazai játékfilmek gyártásában is részt vesz.

A Csehszlovák Filmintézetet a Kulturális Minisztérium állami fenntartású intézményéből átalakították Nemzeti Filmarchívummá, amelynek fő tevékenysége az egykori Csehszlovák Filmintézet archív anyagainak kezelése lett. ^[16] A FITES újralakult szövetségének tiltakozása ellenére a Barrandov Studiót Václav Marhoul vezetésével privatizálták AB Barrandov, a.s. néven (közvetlenül azután, hogy a Barrandov Studio tulajdonjogát átruházták a CINEPONT részvénytársaságra ^[17]). A Gottwaldov Filmstúdió (Filmové Studio Gottwaldov) és a Filmlaboratóriumok (Filmové laboratoře) szintén hasonló sorsra jutott. ^[18]

A Krátký Film, a dokumentumfilmesek számára legjelentősebb állami intézményt a Csehszlovák Film Központi Igazgatósága végelszámolás nélkül megszüntette, majd a részvénytársaságokról szóló 104/1990 Sb. törvénnyel összhangban a Cseh Állami Biztosítótársasággal közösen újra létrehozta, ily módon megalapítva a KF, a.s. részvénytársaságot. ^[19] A KF vagyonátruházásának javaslatát a korábbi csehszlovák filmügyi államtitkár-helyettes, Jan Knoflíček nyújtotta be. A javaslat nem volt túl részletes, ehelyett egy helyen arra utalt, hogy az akkor hivatalban lévő kultuszminiszter, Milan Uhde már részletesen megismerte az elképzelés tartalmát. A minisztérium csupán egy napig foglalkozott a Krátký Film privatizációját indítványozó beadvánnyal. ^[20] A Kulturális Minisztérium Művészeti és Szépirodalmi Főosztálya válaszában abban látta a Knoflíček-féle javaslat legfőbb hiányosságát, hogy nem tartalmazott kellő információt a tőkeszerkezettel és az igazgatótanács összetételével kapcsolatban. A javaslatból hiányzott a Krátký Film eszközállományának teljes jegyzéke is, és később ez bizonyult a legkritikusabb területnek a vállalat részvénytársasági formában való privatizációjában. Megalakulása után a KF, a.s. ügyvezetői pozíciójába Jan Knoflíček került.



BARRANDOV STUDIO, forrás: barrandov.cz

A KF privatizációja 1993-ban fejeződött be. Ennek során a részvények 54,7%-át utalványok útján értékesítették; 24,7%-át az újonnan alapított SFCRSDC kapta meg; és 15% került a Cseh Állami Biztosítótársasághoz ^[21] (amely a Petr Keller-féle PPF Csoport irányítása alá került a kilencvenes évek közepén). A KF-et több stúdióra osztották fel, mindegyik rá jellemző dramaturgiával és saját

gyártási procedúrával működött, habár számuk és formájuk az évek folyamán változásokon ment át. A kilencvenes évek elején a KF összesen kilenc stúdióval rendelkezett, és ezek között a legfontosabbak a dokumentumfilmhez kötődtek. Ide tartozott a Karel Dvořák vezette HaD, a Martin Hoffmeister által irányított Hoffilm, és a Zdeňek Kučera nevével fémjelzett Prima, amely stúdiók főként tévéműsorok előállítására szakosodtak, valamint a J.A. Komenského stúdió, amely Jitka Lášková vezetése alatt ismeretterjesztő filmeket gyártott.

Ahogy a cseh filmipar többi résztvevője, ^[22] a Krátký Film sem kapott ezek után állami finanszírozást, és hamarosan pénzügyi gondokba keveredett, így kénytelen volt más bevételi források után nézni. Az erre tett első kísérlet a brit Golden Pictures, Ltd.-vel és a spanyol Filmagic, S.L.-lel kötött koprodukciós szerződés volt a *Nexus* című sci-fi nagyjátékfilm legyártására. A film megbukott a kasszáknál, ami miatt a KF más befektetéseit is elvesztette, vesztesége összességében több tízmillió koronára rúgott. 1995-ben Knoflíček olyan fesztivál létrehozását kezdeményezte, amely felveheti majd a versenyt a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivállal. Az Arany Gólemre keresztelt prágai rendezvényre évente került volna sor. ^[23] Knoflíček nem rejtette véka alá, hogy a fesztivált tisztán üzleti célból hívta életre, azonban ez a kísérlete is kudarcba fulladt, miután a fesztivál a második megrendezése után csődbe ment. A KF súlyos helyzetbe került. Nagyszabású létszámleépítést hajtott végre, és a csőd szélére sodródott. Végül 1998-ban az egyik társtulajdonos, a Cseh Állami Biztosítótársaság húzta ki a csávából úgy, hogy 160 millió koronával növelte a pénzügyi befektetését a cégben, amivel rendezte a KF adósságait. A biztosítótársaság elsődleges megfontolása az volt, hogy a KF akár pénzt is kereshetne az archívumában lévő anyagok (híradók, oktatófilmek, animációk és háború előtti filmek) kezelésével és a felhasználási jogok értékesítésével.

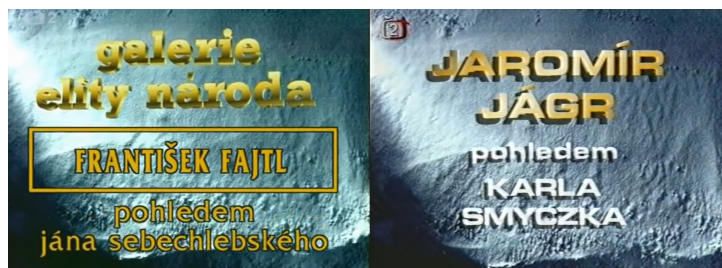
A dokumentumfilm-gyártás legfontosabb összetevőinek privatizációs folyamata kulcsfontosságú aktor volt a kilencvenes évek dokumentumfilmjének cselekvőhálózatában. A munkájukat biztosító stabil infrastruktúra hiányára a dokumentumfilm-készítők, valamint a KF (és más, hasonló módon privatizált vállalatok) leépített alkalmazottai úgy reagáltak, hogy sorra indították el saját gyártó cégeiket. Ideális esetben az általuk gyártott filmeket a Cseh Televízió tűzte műsorára, ám a műsorszerkesztő kreatív szabadságát korábban és ma is gyakorta korlátozza a Cseh Televízió műsortervezési politikája.

A magánszektor szereplői

A *Filmová ročenka 1992* [Filmalmanach 1992] szerint három évvel a bársonyos forradalom után már több mint 70 magáncég foglalkozott audiovizuális művek előállításával és forgalmazásával. ^[24] E cégeket túlnyomórészt a privatizált vállalatokat kényszerűen elhagyó magánszemélyek hozták létre. Az egyik legkorábbi ilyen vállalkozás a Space Films volt, amelyet 1991. május 31-én alapított Jiří Ježek és azon munkatársai, akikkel együtt dolgozott a *Páncélos zászlóalj*, ^[25] amelynek gyártásvezetője volt a Bontonnál. 1992 márciusában újabb független gyártó cég alakult, amikor Petr Soukup bejegyezte az elsősorban játékfilmekkel foglalkozó HEUREKA Films vállalatot. A cég

olyan filmeket készített, mint az *Akkumulátor* (Akumulátor 1. Jan Svěrák, 1994) és a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* ([Jóbarátok II – Brooklyni történet] Jaroslav Soukup, 1992). A fenti páros mellett olyan további stúdiók színesítették a palettát, mint a Heureka Production PF, a Miro Film, az Etamp, a Biograf Jan Svěrák, a Total Film, a Negativ és még sok másik.

Az összes új filmgyártó pénzügyi nehézségekkel küzdött, minthogy a produkciónak maguknak kellett a fedezetet előteremteni különféle forrásokból, ezért az energiájukat jellemzően olyan filmes területekre összpontosították, amelyeken fokozottabb nézői érdeklődésre és magasabb megtérülésre lehetett számítani (reklámfilmgyártás, videoklip, elbeszélő játékfilm a kereskedelmi televízió számára, megrendelésre készülő produkciónak stb.). A kisebb népszerűségnek örvendő, nyereséget nem termelő dokumentumfilm és animáció emiatt kevés forráshoz jutott.



GEN – GALERIE ELIT NÁRODA, forrás: Cseh Televízió

A dokumentumfilm úttörői között meg kell említenünk a Prágában élő szlovák Fero Feničet, aki 1992-ben megalapította a Febio, a.s.-t, amely eredeti elképzelése szerint egy olyan stabil helyként funkcionált volna, ahol ő és kollégái függetlenül dolgozhatnak. Fenič azt szerette volna, ha a Febio a televíziós zsurnalizmus felszínes modelljeitől elszakadva támogatja a független szerzők munkáját. Azonban az OKO – pohled na současnost [SZEM – A jelen nézete] (1992–1995) [26] népszerűségének okán a Febio szoros együttműködésbe lépett a Cseh Televízióval új epizódok és hasonló sorozatok szállítására, pl. *GEN – Galerie elity národa* [Az országos elit arcképcsarnoka] (1993-1994). A Cseh Televízió tehát kezdettől fogva olyan intézményként pozicionálta magát, amely szívesen fogadja a külső szerzők és producerek kezdeményezéseit, és ezeket aztán – ahogy a Febio és más produkciós cégek termékeit – szervesen integrálta önmagába. [27] A Cseh Televízió mint közintézmény nagy és rugalmatlan monstrum volt, amely lassan reagált a változásokra, s így a külső vállalkozókkal való együttműködés sok szempontból előnyösebb volt számára: kis méretük miatt ezek a magáncégek sokkal rugalmasabbak voltak mind az előkészítés, mind a forgatás terén. Az OKO vagy a GEN egy-egy részének elkészítése nekik mindössze néhány napot vett igénybe, ami a Cseh Televízió működési mechanizmusai között nem lett volna lehetséges. Az egyes epizódokat gyakran csak néhány nappal azelőtt rakták össze, hogy adásba kerültek.

A „magánygyártói dokumentumfilm” szektorának jelentős szereplője volt Pavel Štingl producer és rendező, aki 1993-ban alapította meg a K2 céget. A vállalat 28 éves tevékenysége során mintegy száz dokumentumfilmet készített elsősorban külföldi témákban, ezek közé tartozott a *Slzy vítězství Albánie* ([Az albán győzelem könnyei] Pavel Štingl, 1991), a *Země bez hrobů* ([Sírok nélküli föld] Pavel Štingl, 1991) és a *Z domova domů* ([Itthonról haza] Pavel Štingl, 1994). Később egy tévésorozatot

kezdett gyártani a Cseh Televízió *Takoví jsme byli* ([Ilyenek voltunk] 1992–1994) címmel. [28]

Az 1990-es évek első felének fontos független gyártója volt továbbá a Film & Sociologie, amely 1991 óta több mint 170 dokumentumfilmet készített a Cseh Televízió számára, és öt mozifilmet gyártott, köztük az egyik legsikeresebb dokumentumfilmet 1989 óta, az *Občan Havel* ([Havel állampolgár] Pavel Koutecký, Miroslav Janek, 2008), amelyet megjelenésének évében 163.726-an néztek meg moziban. [29]

A fent tárgyalt vállalatok sikerrel alkalmazkodtak a kilencvenes évek körülményeihez, amelyben a kortárs cseh intézményrendszer kialakult, és a filmipar oszlopos szereplőiként jelenleg is állítanak elő dokumentumfilmeket és játékfilmeket, valamint folytatnak egyéb tevékenységeket, például fesztiválokat rendeznek.

A Cseh Filmalap

Miután a filmgyártás állami finanszírozása megszűnt, az újonnan megjelenő filmgyártó magáncégek számára új támogatási rendszer jött létre. Az állami dotáció megújításának első lépéseként 1991-ben megalakult egy héttagú bírálóbizottság, [30] amely az állami költségvetésben az erre elkülönített mintegy százmillió korona [31] odaítéléséről volt hivatott dönteni. Pavel Strnad producer közlése szerint a bizottság akkoriban 66,2 millió koronát osztott fel 12 játékfilm, 21 dokumentumfilm és három animációs film között, gyártás-előfinanszírozás formájában. [32] Mivel a forráskiosztás szabályai meglehetősen homályosak és kaotikusak voltak, a bírálóbizottság ebben a formában pusztán átmeneti megoldásként működhetett, és fel is oszlatták az alapításától számított egy éven belül. Ekkor a 241/1992 Sb. számú törvény elrendelte a Kulturális Minisztérium alá tartozó intézmény, a Cseh Köztársaság Állami Alapja a Cseh Filmművészet Támogatásáért és Fejlesztéséért (SFCRSDC) létrehozását. Az alap célja az volt, hogy nagyszabású projekteket támogasson, amelyek nem valósulhattak volna meg kizárólag a Kulturális Minisztérium egyszerű támogatásából, valamint hogy támogassa a cseh kultúra jegyeit viselő hazai produkciókat. A törvénytervezetet Milan Uhde kultuszminiszter 1991-ben terjesztette a kormány elé. Az SFCRSDC azonban csak a törvény 1992. júliusi hatálybalépése után egy teljes évvel [33] kezdte meg tevékenységét, mivel az alap csak a saját tevékenységéből származó bevételeket tudta újraosztani, amelyek két forrásból származtak: egyrészt a Barrandov és Gottwaldov filmstúdiók által 1965–1990 között legyártott filmek felhasználási jogának értékesítéséből, másrészt azokból az egykoronás hozzájárulásokból, amelyeket az alap minden mozijegy eladása után kapott (a jegyek átlagára 2019-re 14-szeresére emelkedett, míg az SFCRSDC továbbra is csak egy koronát kapott minden jegyértékesítés után). [34]

Az SFCRSDC elsődleges feladatai közé tartozott, hogy támogassa az új filmes alkotások fejlesztését és legyártását, a minőségi filmalkotások forgalmazását, a cseh filmművészet népszerűsítését, a cseh filmipar és filmgyártás technológiai fejlesztését és korszerűsítését, valamint a Csehországban élő nemzetiségi és etnikai kisebbségek filmjeinek forgalmazását és népszerűsítését. [35] A kilencvenes

években mindenfajta filmtervre ugyanazon procedúrán keresztül kellett támogatásért folyamodni, és ugyanazon kritériumok szerint is értékelték azokat – ami nem volt túl hatékony megoldás, hiszen a dokumentumfilmek és játékfilmek költségvetése, a stáb mérete és napokban számolt átlagos forgatási ideje jelentősen eltért egymástól. Ennek következtében dokumentumfilmterv rendkívül ritkán részesült az SFCRSDC támogatásában.

Az SFCRSDC bevételeinek és eszközkezelésének stabilizálása több mint tíz évig tartott. 2012-ben egy audiovizuális politikát érintő jogszabály-módosítás autonóm szervezetté alakította át az ekkor Cseh Filmalapra átnevezett intézményt, amely azontúl világosan meghatározott bevételi struktúra mellett működött, és támogatta a cseh filmművészetet. A Cseh Filmalap csak 2012 óta hirdet nyílt pályázatokat kifejezetten dokumentumfilmek számára, és kezdi felismerni az ilyen típusú filmművészet sajátos igényeit. A kilencvenes években tehát a magángyártók az állami intézményekhez, illetőleg a Cseh Televízióhoz fordulhattak támogatásért.

Dokumentumfilm a televízióban és a mozikban

A dokumentumfilmek túlnyomó többsége ez idő tájt csak a tévé műsorán jelent meg, és jobbára aktuális témákat dolgozott fel rövid vagy közepes hosszúságú munkákban, olyan zsurnalisztikus sorozatok formájában, mint a már említett *OKO* és *GEN – Galerie elity národa* vagy a *Křesťanské umění na Moravě* [Keresztény művészet Morvaországban], *Portréty* [Portrék], és a *Děti a zvířata* [Gyerekek és állatok]. A dokumentumfilmek fő finanszírozója, a Cseh Televízió közvetlenül előírta az általa megrendelt projektek hosszát és tárgyát, hogy a filmek pontosan illeszkedjenek az előre kijelölt műsorablakokba. A műsorablakok hossza és tematikája a kilencvenes évek során többször változott.

Lucie Králová filmgyártási kultúrával foglalkozó tanulmánya szerint (*Rozumět televizi. Produkční kultura v České televizi 1993–2017* [A televízió megértése: filmgyártási kultúra a Cseh Televízióban 1993–2017]), az ún. „szóló dokumentumműsorok”, vagyis azok a filmek, amelyek nem egy sorozat részei voltak, rendkívüli sikereket értek el a Cseh Televízióban a kilencvenes évek gyártási rendszerének időszaka alatt. ^[36] Az ezt következő periódusban – a szerkesztői rendszerben (2002–2011) – a dokumentumfilm saját főműsoridős sávot kapott. A Cseh Televízió saját kreatív produkciós csoportokkal dolgozó jelenlegi rendszere (2011-től) a két korábbi sémát (a gyártási rendszert és a szerkesztői rendszert) egyetlen, jóval egyszerűbb rendszerrel váltotta le, amely a kivitelező (a gyártási részleg) és az ügyfél (a program részleg) kapcsolatára épül. 2012 óta a dokumentumfilmek koprodukciójával és forgalmazásával az újonnan alakult Filmközpont foglalkozik, amely kezeli a kreatív producer és a film jóváhagyásáért felelős forgatókönyv-szerkesztő között felmerülő nézeteltéréseket is. ^[37]

Strukturális változásaitól függetlenül a Cseh Televízió a kilencvenes évek eleje óta folyamatosan a hazai dokumentumfilmek legnagyobb és legbefolyásosabb gyártója és koproducere. Ennek ellenére, amint arra Králová is rámutat, az elméleti szakemberek máig tartózkodnak a Cseh

Televízió gyakorlatának rendes kritikai vizsgálatától. [38] Ugyan a dokumentumfilmek nagy része a Cseh Televízió koprodukciójában készül, bizonyos esetekben más műsorszolgáltató is készíti dokumentumfilmeket. A 2015 és 2020 közötti időszakban az HBO Europe volt a Cseh Televízió kívüli egyetlen dokumentumfilm-producer az országban. Egyes dokumentumfilmek a sugárzási jogok elővásárlása révén válnak a tévéműsor részévé. Králová szerint a Cseh Televízió (és valószínűleg a többi műsorszolgáltató is) leggyakrabban a fejlesztési vagy a produkciós fázisban lép be koproducerként a gyártásba, mert így biztosíthatja a végtermék befolyását. [39]

A Cseh Televízió máig a legerősebb szereplő a dokumentumfilm-gyártás területén. A többi műsorszolgáltató közül az HBO Europe az egyetlen, amely megközelíti a Cseh Televízió kulcsszerepét, évi öt egész estés dokumentumfilmjével. Ám e helyzet fennmaradása bizonytalan, hiszen az HBO Europe bármikor megváltoztathatja az eredeti produkciókra vonatkozó stratégiáját. A már említett *A televízió megértése* című tanulmányában Králová arra is felhívja a figyelmet, hogy centrális pozíciója, valamint a versenytársak hiánya miatt a Cseh Televízió könnyen visszaélhet monopóliumhelyzetével. [40]

A Ji.hlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (kezdetben Jihlava Cseh Dokumentumfilm Fesztivál) 1997-es létrehozása volt az első az irányba ható jelentős kísérlet, hogy a dokumentumfilmeket ne csak a többségi producer, illetőleg a forgalmazó műsorán lehessen megnézni. A fesztivált eredetileg a Marek Hovorka vezette jihlavai egyetemi hallgatói csoport azért alapította, hogy a dokumentumfilmeket a hallgatók mozivásznon is megnézhesék. [41] 2001-ben a Ji.hlava IDFF társalapítóként létrehozta a Dokumentumfilm Intézetet (IDF), amely idővel közép- és kelet-európai dokumentumfilmeket támogató önálló intézménnyé fejlődött.

A Ji.hlava IDFF keretében 2001. október 25–28 között megtartották a producerek és dokumentumfilmesek első nemzetközi találkozóját, amelynek megnyitóján, a Burza námětů nevű ötletbörzén felszólalt a FAMU két hallgatója, Andrea Prengyová és Filip Remunda. A két diák, akik elégedetlenek voltak a dokumentumfilm aktuális helyzetével, nyilatkozatot tettek közzé a Dokumentumfilm Tanszék hallgatóinak nevében, amelyben arról számoltak be, hogy „számos film csak a szerzők erős alkotási vágyának köszönhetően készül el, mely felülkerekedik az anyagi források hiányán.” [42]

Véggövetkeztetések

Bár a dokumentumfilm a kilencvenes években a privatizáció miatt, valamint a szocializmusból a piacgazdaságba való átmenet következtében elvesztette stabil infrastruktúráját, hála a leleményes filmeseknek (akik illegalitásban is tovább alkottak, és új produkciós cégeket hoztak létre), a lelkes diákoknak (akik megalapították Európa egyik legnagyobb dokumentumfilm-fesztiválját) és a külföldi együttműködések felé való nyitásra tett erőfeszítéseknek (Ötletbörze), szilárd alapok képződtek meg egy új dokumentumfilmes ökoszisztéma számára. Az intézményi struktúra átalakulására és az állami támogatás újraindulására hozzávetőleg 15 évet kellett várni. A mára

kialakult működő infrastruktúrában viszont a dokumentumfilm-készítőnek számos lehetősége adódik alkotása finanszírozásának biztosítására: kérhet támogatást a) a Cseh Filmalaptól; b) a Cseh Köztársaság Kulturális Minisztériumától; c) az európai filmalapoktól (MEDEA, EHP stb.); d) együttműködhet a Cseh Televízióval vagy egyéb kereskedelmi műsorszolgáltatókkal; e) folyamodhat korszerű közönségépítő módszerekhez, közösségi finanszírozáshoz; vagy f) kereshet szponzorokat, és dolgozhat megrendelésre is.

Vegyük szemügyre a kilencvenes évek egyes aktorait (SFCRSDC, Kulturális Minisztérium, gyártók, Cseh Televízió) és kapcsolataikat Latour módszerével a besorolás, egyfunkciósítás és átkódolás szintjein. ^[43] Ha a besorolást olyan állapotnak tekintjük, amelyben az adott szereplő eltávolítása az egész hálózatot összeomlással fenyegetné, akkor egyetlen valóban besorolt aktorként csak a Cseh Televíziót azonosíthatjuk, amely a kilencvenes évek elejétől fogva egyedülként nyújtott piacot és menedéket az akkori dokumentumfilmek számára. Ha a Cseh Televízió nem támogatta volna a magánvállalkozó gyártókat, vagy nem tűzte volna a műsorára a legyártott filmjeiket, az új dokumentumfilm kialakulásának időszaka valószínűleg sokszorosára nyúlt volna.

Az SFCRSDC besoroltsága akkor vált egyértelművé a cselekvőhálózatban, amikor 2010 után megerősödött a filmipart szabályozó törvények megreformálására irányuló nyomás. A jelenre nézve megállapítható, hogy a dokumentumfilm-gyártás a legközvetlenebbül a Cseh Filmalap és a Cseh Televízió támogatásától függ. ^[44]

Fordította Bodóné Hofecker Zsuzsanna

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük]

Jegyzetek

1. Česálková, Lucie: *Generace Jihlava*. Brno, megjelent a Větrné mlýny és az AMU együttműködésében, 2014. 43.
2. Grierson, John: *Dokumentumfilm és valóság*. Ford. Iványi Norbert. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1964. 43-49.
3. Palúch, Martin: *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Pozsony, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. 14.
4. A statisztikai adatokat a filmforgalmazók szolgáltatják, akik azokat a filmproducerektől gyűjtik be.
5. Statistiky UFD. *Unie filmových distributor*, 2021.01.29. URL: <http://ufd.cz/prehledy-statistiky/premiery-v-ceskych-kinech>.
6. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.
7. Mould, Oli: Lights, camera, but where's the action? Actor-Network-Theory and the production of Robert Connolly's Three Dollars. In *Production studies: Cultural studies of media industries*. Szerk. Mayer, Vicki et al. London, Routledge, 2009. 203-213.; Spöhrer, Markus: Murphy's Law in Action: The Formation of the Film Production Network of Paul Lazarus' Barbarosa (1982) – An Actor-Network-Theory Case Study. *International Journal of Actor-Network Theory and Technological Innovation* 2013. január-március, 5.1 20.;

- Bochinová, Tereza: *FABrika Kudlov. Studie působení aktérů na produkční kulturu FA Kudlov mezi lety 1945–1952*. Szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2020.
8. Caldwell, John: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*.
 9. Habár a szövetség sosem nyerte vissza a hatvanas években betöltött pozícióját és erejét.
 10. A filmgyártás és -forgalmazás állami monopóliumáról szóló beneși rendeleteket csak 1993-ban helyezték hatályon kívül. Mindaddig a privát filmgyártás voltaképpen törvénybe ütköző volt, ezért az új gyártók kénytelenek voltak kiskapukat keresni: például azt mondták, hogy nem filmet, hanem „audiovizuális munkát” vagy „videogramot” készítenek. Vö. Halada, Andrej: *Český film devadesátých let*. Prága, Lidové noviny, 1997. 17.
 11. A Csehszlovák Film Központi Igazgatósága (Ústředního ředitelství československého státního filmu) a filmipar igazgatását végezte. A filmstúdiók (amelyek nemcsak földrajzilag, de műfajok szerint is elkülönültek) a következők voltak: a játékfilmekkel és külföldi megrendelésekkel foglalkozó Barrandov Studio; a rövidfilmekkel, animációval, dokumentumfilmmel, szubjektív riportokkal és ismeretterjesztő filmekkel dolgozó Krátký Film; és a Filmové Studio Gottwaldov, amely elsősorban animációt és gyerekeket készített. A csehszlovák filmek hazai forgalmazását a Központi Filmforgalmazó Vállalat (Ústřední půjčovna filmů) végezte, a külföldi forgalmazást pedig a Csehszlovák Filmexport (Československý Filmexport) intézte. A filmgyártás technikai részéért a Barrandov Filmlaboratóriumok (Filmové laboratoře Barrandov), a Filmipar (Filmový průmysl) és a Csehszlovák Filmintézet (Československý filmový ústav) volt felelős, mindhárom intézmény világosan lefektetett feladatkörök szerint végezte a munkáját. Az állami filmipar tehát határozott struktúrával és hierarchiával, jól körülhatárolt jóváhagyási és gyártási mechanizmusokkal rendelkezett (függetlenül azok hatékonyságától, időigényességétől és a cenzúra incidenseitől), továbbá világosan ismert volt annak menete, hogyan kerülhet valaki periférikus szerepkörökből (operatóri, rendezői és produceri asszisztensek közül) központi posztokra (a stáb szakmai vezetői közé), továbbá a gyártás is több évre előre meg volt tervezve.
 12. Lohrová, Jana: *Vývoj ochrany autorských práv audiovizuálních děl: autorskopravní problematika filmových děl*. Alapképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2007. 21.
 13. Poláčková, Barbora: *Propagace českého filmu v zahraničí. Od Filmexportu po České filmové centrum*. Alapképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2014.
 14. Az új vállalat, a Lucernafilm, három forgalmazói csoportra oszlott fel (alpha, beta, gamma). A cég 1994-ben további szerkezeti változásokon esett át.
 15. Strnad, Pavel: *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999*. Mesterképzéses szakdolgozat, FAMU, 2000.
 16. Uo.
 17. A Barrandov Studio privatizációja több lépcsőben zajlott. 1990–1991 között, az új ügyvezető alatt tömeges elbocsátások történtek, és változások következtek be a szervezeti struktúrában. Egy évvel később jóváhagyták a Cinepont privatizációs tervét – habár az állam megtartott magának annyi részvényt, hogy vétőjogát biztosítsa, és a szerzői jogok is az SFCRSDC-hez (Cseh Köztársaság Állami Alapja a Cseh Filmművészet Támogatásáért és Fejlesztéséért) kerültek egy beszállítói szerződés keretében. Később a Cinepont AB Barrandov néven működött tovább. A következő években a cég többféle társasági formát is felvett, és el is adósodott az Országos Vagyonkezelő Alap és az SFCRSDC irányába. 2000 után az eredeti tulajdonos Moravia Steelből lett a mai Barrandov Studio. Strnad, Pavel: i. m. 153-154.
 18. Uo.
 19. Lohrová, Jana: i. m. 23.
 20. Idézetek a *Krátký film* (Jiří Havlíček és Pavel Ryška, 2018) című filmben idézett hivatalos

dokumentumokból.

21. Strnad: i. m.
22. Már az állami film periódusában is jellemző volt, hogy egyik-másik szervezeti alegység mellékes üzleti tevékenységekkel realizált nyereséget. A Dermacol kozmetikai gyártó cég például a Barrandov Studióból nőtt ki a hatvanas években, és első vízálló sminkjeit a Profesionális Kozmetikumok Intézetéből jött filmes maszkműsterek fejlesztették ki. A márka gyors sikert ért el, Hollywoodot is meghódította, így a Barrandov Studio állandó jövedelemhez jutott. A Filmový průmysl szintén mellékes vállalkozásba kezdett 1970-ben, amikor síléckötések gyártására licencszerződést kötött a Markkerrel, és ezzel a márka csehországi gyártójává és forgalmazójává vált, és nem mellesleg pluszbevételhez is jutott.
23. Brdečková, Tereza: Vary nebo Praha. *Týdeník Respekt*, 1995. január 16.
<https://www.respekt.cz/tydenik/1995/3/vary-nebo-praha>
24. *Filmová ročenka 1992*. Prága, Národní archive, 1993.
25. A *Páncélos zászlóalj* (Tankový prapor. Vít Olmer, 1991) című filmet tekintik a legelső olyan magángyártású cseh filmnek, amely semmilyen támogatást nem kapott állami szervektől.
26. Az első 38 epizód a KF alkotása volt, ám az azt követő száz már a Cseh Televízióknak készült.
27. Králová, Lucie: *Rozumět televizi. Produkční kultura v České televizi v oblasti dokumentárního filmu 1993–2017*. Doktori értekezés, FAMU, 2017. 86.
28. O nás. *K2 Films*, 2021.01.06. URL: <http://www.k2films.cz/cz/o-nas/strucna-filmografie>.
29. Statistika UFD.
30. A pályázati bírálóbizottság tagjai voltak: Jiří Cieslar, Jan Foll, Jana Hádková, Miloslav Jágr, Ester Krumbachová, Andrej Stankovič, and Miloš Votruba.
31. Soprová, Jana: Zatím všichni brečí... *Scéna*, 1991. Október 24., 3.
32. Strnad: i. m., 46.
33. Ellentétben a privatizációs projektekkel, amelyeket nem ritkán már néhány napon belül jóváhagytak.
34. Letochová, Michaela: *Systém podpory Státního fondu kinematografie na výrobu českých celovečerních hraných filmů*. Mesterképzéses szakdolgozat, Masaryk egyetem, 2017. 28.
35. *Zákon o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie 1992*, 241.
36. Králová, Lucie: i. m. 61.
37. Uo. 101.
38. Uo. 24.
39. Uo. 48.
40. Uo. 187.
41. Lanšperková, Jitka: Ji.hlava chce reflektovat proměnlivost a nezachytitelnost přítomnosti. *Cinema*, 2016. október 10., 32.
42. Prengyová, Andrea és Remunda, Filip: *Manuál Burzy 2001*. Prága, Institut dokumentárního filmu, 2001.
43. Latour, Bruno: i. m.
44. Lanšperková, Jitka: *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku od roku 2012 do roku 2016*. Mesterképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2018.

Irodalomjegyzék

- Bochinová, Tereza: *FABrika Kudlov. Studie působení aktérů na produkční kulturu FA Kudlov mezi lety 1945–1952*.

- Szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2020.
- Brdečková, Tereza: Vary nebo Praha. *Týdeník Respekt*, 1995. január 16.
<https://www.respekt.cz/tydenik/1995/3/vary-nebo-praha>.
 - Caldwell, John: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C., Duke University Press, 2008.
 - Česálková, Lucie: *Generace Jihlava*. Brno, megjelent a Větrné mlýny és az AMU együttműködésében, 2014.
 - *Filmová ročenka 1992*. Prága, Národní archive, 1993.
 - Grierson, John: *Dokumentumfilm és valóság*. Ford. Iványi Norbert. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1964.
 - Halada, Andrej: *Český film devadesátých let*. Prága, Lidové noviny, 1997.
 - Králová, Lucie: *Rozumět televizi. Produkční kultura v České televizi v oblasti dokumentárního filmu 1993–2017*. Doktori értekezés, FAMU, 2017.
 - Lanšperková, Jitka: *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku od roku 2012 do roku 2016*. Mesterképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2018.
 - Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.
 - Letochová, Michaela: *Systém podpory Státního fondu kinematografie na výrobu českých celovečerních hraných filmů*. Mesterképzéses szakdolgozat, Masaryk egyetem, 2017.
 - Lohrová, Jana: *Vývoj ochrany autorských práv audiovizuálních děl: autorskoprávní problematika filmových děl*. Alapképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2007.
 - Mould, Oli: Lights, camera, but where's the action? Actor-Network-Theory and the production of Robert Connolly's Three Dollars. In *Production studies: Cultural studies of media industries*. Szerk. Vicki Mayer et al. London, Routledge, 2009. 203-213.
 - O nás. *Film & sociologie*, 2021.04.18. URL: <http://www.filmasociologie.cz>
 - O nás. *K2 Films*, 2021.01.06. URL: <http://www.k2films.cz/cz/o-nas/strucna-filmografie>.
 - Palúch, Martin: *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Pozsony, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015.
 - Prenghyová, Andrea és Remunda, Filip: *Manuál Burzy 2001*. Prága, Institut dokumentárního filmu, 2001.
 - Poláčková, Barbora: *Propagace českého filmu v zahraničí. Od Filmexportu po České filmové centrum*. Alapképzéses szakdolgozat, Masaryk Egyetem, 2014.
 - Soprová, Jana: Zatím všichni brečí... *Scéna*, 1991. Október 24., 3.
 - Spöhrer, Markus: Murphy's Law in Action: The Formation of the Film Production Network of Paul Lazarus' *Barbarosa* (1982) – An Actor-Network-Theory Case Study. *International Journal of Actor-Network Theory and Technological Innovation*, 2013 január-március, 5.1. 19-39.
 - Statistika UFD, *Unie filmových distributor*, 2021.01.29. <http://ufd.cz/prehledy-statistiky/premiery-v-ceskych-kinech>.
 - Strnad, Pavel: *Transformace české kinematografie v letech 1989–1999*. Mesterképzéses szakdolgozat, FAMU, 2000.

Filmográfia

- *Akkumulátor* (Akumulátor I. Jan Svěrák, 1994)
- *Céltalan séta* (Bezucelná procházka. Alexander Hackenschmied, 1930)
- *Bo Hai* (Duzan Duong, 2017)
- *Občan Havel* (Pavel Koutecký, Miroslav Janek, 2008)
- *Všetchno bude fajn* (Robin Kvapil, 2017)
- *Vonzások és választások* (Sprízneni volbou. Karel Vachek, 1968)
- *GEN – galerie elit národa* (1993-1994)
- *Kamarád do deště II – příběh z Brooklynu* (Jaroslav Soukup, 1992)
- *Ležáky 42* (Miloš Pilař, 2010)
- *Nexus 2.431* (José María Forqué, 1994)
- *OKO – pohled na současnost* (1992-1995)
- *Slzy vítězství Albánie* (Pavel Štingl, 1991)
- *Tajemství podzemní továrny v Chebu* (Miloš Pilař, Jana Pilařová, 2012)
- *Takoví jsme byli my, dobří rodáci aneb Z letopisů Máselné lhoty* (1992-1994)
- *Hovory s TGM* (Jakub Červenka, 2018)
- *Páncélos zászlóalj* (Tankový prapor. Vít Olmer, 1991)
- *Z domova domů* (Pavel Štingl, 1994)
- *Země bez hrobů* (Pavel Štingl, 1991)

© Apertúra, 2021. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/lansperkova-a-cseh-dokumentumfilm-gyartas-uj-okoszisztemaja-a-kilencvenes-evekben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.3>

