

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Veronika Proftová

**Francouzský model kulturní politiky:
Francouzská výjimka?**

Diplomová práce

Praha 2010

Autor práce: **Veronika Proftová**

Vedoucí práce: **PhDr. Michel Perottino, PhD.**

Oponent práce:

Datum obhajoby: **2010**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

PROFTOVÁ, Veronika. *Francouzský model kulturní politiky: Francouzská výjimka?* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2010. 79 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Michel Perottino, PhD.

Anotace

Tématem předložené diplomové práce je analýza francouzského modelu kulturní politiky. Práce pojednává o vztahu státu ke kultuře, přičemž si klade otázku, zda a čím je francouzský model výjimečný. Ačkoli se historie Ministerstva kulturních záležitostí datuje teprve od roku 1959, státní zásahy v oblasti kultury mají hluboké kořeny. V návaznosti na monarchii si tradičně centralizovaný stát uchoval v kulturní oblasti důležitou roli mecenášství, ochrany a kontroly. Spojením školství a kultury jí věnoval nemálo předpisů a nařízení, a podpořil vytvoření velkého počtu orgánů a institucí. První veřejná politika v oblasti kultury se rodí v roce 1959, kdy dochází k ustavení ministerstva svěřeného Andrému Malrauxovi. Tento ministr udává francouzské kulturní politice směr po deset let. Sedmdesátá léta jsou oproti tomu ve znamení ministerské nestability. I přes relativní krátkost svého ministerského období (1971 – 1973) se však Jacquesovi Duhamelovi podaří vštípit ministerstvu kurz, jehož kontinuita bude do roku 1981 zachována. V roce 1981 je do čela ministerstva jmenován Jack Lang, jehož desetileté působení na ministerstvu je poznamenáno pokračováním a dokončením politik Andrého Malrauxa a Jacquese Duhamela, ačkoli zcela viditelně mění názvosloví a styl. Od počátku devadesátých let ministerstvo zdůrazňuje svou vůli modernizovat své poslání a fungování v reakci na národní a mezinárodní prostředí, které prochází velkými změnami. Zároveň však smysl, čitelnost a výsledky kulturní politiky vzbuzují diskuse.

Annotation

The diploma thesis topic is the analysis of the French cultural policy model. It deals with the relation between state and culture, while asking a question if and what for is the French model exceptional. Although the history of the Ministry of Cultural Affairs dates only back to 1959, state intervention in the culture field has deep roots. In the continuation of the monarchy, the traditionally centralized state has kept an important role of patronage, protection and control. By linking together education and culture, the state devoted plenty of regulations to the latter,

and favoured setting up of numerous organizations and institutions. The first public policy in the culture field was born in 1959 when the ministry entrusted to André Malraux was founded. This minister was giving direction to the French cultural policy for ten years. The 1970's were under the sign of ministerial instability. Despite a relative brevity of his term of office (1971 – 1973), Jacques Duhamel succeeded in giving the ministry a political course whose continuity was to be pursued until 1981. In 1981 Jack Lang was appointed as minister, whose ten years' stay in office was marked by continuing and carrying out the policies of André Malraux and Jacques Duhamel, in spite of a noticeable change in his vocabulary and style. Since the beginning of the 1990's the ministry has been displaying its will to modernize its missions and functioning in response to the national and international background which is going through big changes. At the same time, the meaning, legibility and results of culture policies cause a lot of debate.

Klíčová slova

Francie, kultura, kulturní politika, francouzská výjimka, kulturní výjimka

Keywords

France, culture, cultural policy, French exception, cultural exception

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 15. 1. 2010

Veronika Proftová

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 1 |
| 1. Stát a kultura ve Francii | 8 |
| 1.1. Základní etapy francouzské kulturní politiky..... | 8 |
| 1.1.1. Vývoj vztahu státu ke kultuře do roku 1789 | 8 |
| 1.1.2. Na cestě k institucionalizaci kultury: od Revoluce do roku 1959..... | 10 |
| 1.1.2.1. Od Velké francouzské revoluce po pád Napoleona | 10 |
| 1.1.2.2. 1815 – 1870: střídání režimů..... | 12 |
| 1.1.2.3. Třetí republika | 13 |
| 1.1.2.4. Vichystický režim | 17 |
| 1.1.2.5. Čtvrtá republika..... | 19 |
| 1.1.3. Kulturní politiky od Andrého Malrauxa po Jacka Langa..... | 21 |
| 1.1.3.1. André Malraux: 1959 - 1969 | 21 |
| 1.1.3.2. Kontinuita kulturní politiky: 1969 - 1981 | 26 |
| 1.1.3.3. Jack Lang (1981 – 1986, 1988 – 1993)..... | 32 |
| 1.1.3.4. Kritika kulturní politiky | 36 |
| 2. Kulturní výjimka – francouzská výjimka? | 39 |
| 2.1. Historický vývoj kinematografického a audiovizuálního průmyslu | 39 |
| 2.2. Mechanismy podpory | 43 |
| 2.2.1. Francie | 43 |
| 2.2.2. Evropské společenství | 47 |
| 2.3. GATT a principy liberalizace světového trhu | 50 |
| 2.3.1. Historie vzniku GATT | 50 |
| 2.3.2. Principy fungování GATT | 50 |
| 2.4. Uruguayské kolo jednání GATTu a liberalizace služeb..... | 52 |
| 2.4.1. Principy obsažené ve smlouvě GATS | 52 |
| 2.4.2. Průběh jednání: rozdílný pohled Evropy a USA | 55 |
| 2.4.3. Různorodost pojmů | 57 |
| 2.4.4. Výsledek jednání o GATS – Pyrrhovo vítězství? | 60 |
| 3. Francouzská kulturní politika na přelomu tisíciletí..... | 60 |
| 3.1. Mezi „obnovou“... .. | 60 |
| 3.1.1. OECD a kulturní výjimka: neúspěch MAI..... | 63 |
| 3.1.2. Od kulturní výjimky ke kulturní rozmanitosti..... | 64 |
| 3.2. ... a rozčarováním | 66 |
| Závěr..... | 69 |
| Résumé..... | 73 |
| Použitá literatura | 74 |

Úvod

Úvod do problematiky práce

Francouzská kulturní politika se vyznačuje dlouhou historií, silným působením státu a kontinuitou institucí přetrvávajících staletí. O této specifičnosti francouzského modelu se často hovoří jako o o francouzské výjimce. Jacques Rigaud podtrhuje, že „ani politická vůle, ani finanční prostředky, ani administrativní struktura nedosahují takové úrovně v jiné zemi“. I přesto, že je tento „francouzský kulturní voluntarismus“ někdy v zahraničí vnímán skepticky, z důvodu nebezpečí vyústění ve státní a konformistickou kulturu, centralismus v rozhodování a přežívání téměř monarchistických praktik, je pro své sousední země záviděníhodný.¹

Abychom mohli tuto francouzskou výjimečnost pochopit, musíme se podívat do minulosti. Pokud převezmeme tezi Philippa Urfalina o „vynálezu kulturní politiky“² v roce 1959 spolu s vytvořením Ministerstva pro kulturní záležitosti, musíme zároveň poukázat na dlouhou tradici zásahů státu v kultuře. Velká francouzská revoluce dostává do vlnu administrativní dědictví Ancien Régime, ke kterému přidává ochranu národního dědictví před „vandalismem“. Republika nastupuje od roku 1880 cestu liberalismu, která je ukončená nástupem Lidové fronty, jež zdůrazňuje legitimitu státních zásahů v oblasti kultury. V logice Lidové fronty pokračuje i Vichystický režim, který posiluje roli státu v kultuře. Po osvobození však není kulturní politika opravdovou prioritou politických stran. Je potřeba počkat až do roku 1959, kdy je založeno Ministerstvo kulturních záležitostí pro Andrého Malrauxa. Spisovatel a blízký přítel Charlese de Gaulla stojí v čele ministerstva po deset let. Toto období je poznamenáno rozchodem s akademismem a důrazem na současnou tvorbu, modernizací v rámci pětiletých plánů a počátkem dekoncentrace. Malrauxova politika navazuje na monarchistickou tradici podpory umělců a zakládání institucí, má ale demokratický základ.

Sedmdesátá léta se nesou ve znamení častého střídání ministrů. Jednou z výraznějších osobností je Jacques Duhamel (1971 – 1973), který oznamuje rozchod s předcházející Malrauxovou politikou, jež se stala terčem kritiky při květnových událostech roku 1968, a zavádí globální politiku „rozvoje kultury“. Tato politika klade důraz na spolupráci se správními celky a mezi ministerstvy, a dává si za cíl rozšířit formy kultury a přístup všech ke kultuře. Léta 1973 – 1981 jsou poznamenána liberalismem, a z toho vyplývající skromnosti

¹ RIGAUD, J., Pour une refondation de la politique culturelle, s. 45.

² Viz URFALINO, P., L'invention de la politique culturelle.

státních zásahů. I přesto, že se za osm let vystřídá v úřadu šest ministrů, je toto období charakteristické kontinuitou.

Dalším výrazným ministrem, který na ministerstvu působí deset let, je Jack Lang (1981 – 1986, 1988 – 1993). Langovo období je charakteristické zdvojnásobením rozpočtu ministerstva, rozšířením kulturní politiky o dosud neuznávané kulturní praktiky jako rock nebo módu, důrazem na kulturní průmysl a ekonomii kultury. Nárůst finančních prostředků se projevuje modernizací všech sektorů a zvýšením dekoncentrace zakládáním nových Regionálních ředitelství pro kulturní záležitosti.

V devadesátých letech se však objevuje kritika tohoto „kulturního všechna“, které podle četných autorů³ může za úpadek francouzské kultury. Zároveň se však objevuje jiné téma, a to na nadnárodní úrovni, které nabízí možnost změnit měřítko pro ospravedlnění kulturní politiky. Tímto tématem je kulturní výjimka.

Kulturní výjimka je koncept, který se objevuje v jednáních v rámci Uruguayského kola Všeobecné dohody o clech a obchodu (GATT), jež má za cíl liberalizaci obchodu se službami. Základem kulturní výjimky je myšlenka, že kultura „není zbožím jako každé jiné“ a má tedy právo na odlišné zacházení. Argumentu kulturní výjimky se ujímá Francie, která chce uchránit svou kinematografii a audiovizii před pravidly volného obchodu. Francie zaujímá k problematice rozhodný postoj, neboť z historického hlediska disponuje velmi komplexním systémem podpory kinematografického a audiovizuálního průmyslu, kterým chrání svou národní produkci. Neboť však v rámci GATT nevystupuje sama za sebe, ale v rámci Evropského společenství, musí nejprve přesvědčit ostatní členské státy o své pozici. Nejedná se o jednoduchý úkol, neboť ačkoli v rámci Evropského společenství existují minimální standardy v oblasti audiovizuace dané směrnicí Televize bez hranic, jednotlivé státy zaujímají k problematice vzhledem ke svým národním zkušenostem různé postoje. Nakonec se však Francii podaří prosadit své stanovisko v rámci Společenství, a Evropská komise tak na jednáních obhájí koncept kulturní výjimky. Jak se však ukáže, požadavky Spojených států amerických a Evropské komise jsou natolik nekompromisní, že k dohodě nedojde.

Ukončení Uruguayského kola však neznamená konec debaty kolem kulturní výjimky. Následný vývoj na domácí a zahraniční scéně od roku 1995 je zajímavý: zatímco se na domácí scéně stále objevují četné kritiky poměrů v kultuře, které vedou k pokusu o „obnovu“

³ Viz FINKIELKRAUT, A., *La Défaite de la pensée*; FUMAROLI, M., *L'Etat culturel*; SCHNEIDER, M., *La comédie de la culture*.

kulturní politiky, koncept kulturní výjimky je pro Francouze stále sjednocující. Francie ho obhajuje v rámci dalších fór, ať se jedná o Organizaci pro hospodářskou spolupráci a rozvoj (OECD) při jednání o Multilaterální dohodě o investicích, či v rámci dalších jednání Světové obchodní organizace (WTO). Při jednání Světové obchodní organizace v Seattlu v roce 1999 však koncept kulturní výjimky nahrazuje kulturní rozmanitost. Tento pojem, ačkoli není v samotné Francii přijímán jednoznačně a zprvu nemá ani právní základ, dovoluje konsensus v rámci Evropské unie, a umožňuje tak Francii bojovat za své principy v rámci širšího fóra.

Struktura práce

V první části práce se budeme zabývat vývojem vztahu státu ke kultuře, přičemž se pokusíme nastínit hlavní zlomy, kterými tento vývoj prošel, aniž bychom opomenuli prvky kontinuity. V první kapitole nastíníme důležité etapy na cestě k institucionalizaci kultury, od období Ancien Régime přes Velkou francouzskou revoluci až po Pátou republiku, kdy bylo ustaveno Ministerstvo kulturních záležitostí. Následně se budeme chronologicky zabývat kulturními politikami v jednotlivých obdobích. Budeme se věnovat dvěma nejvýznamnějším ministrům: Andrému Malrauxovi (ministrem v letech 1959 – 1969) a Jackovi Langovi (1981 – 1986, 1988 – 1993), aniž bychom opomenuli období sedmdesátých let, které je charakteristické střídáním ministrů při relativní kontinuitě kulturní politiky. Na závěr první části se pokusíme o analýzu kritiky kulturní politiky, která se v devadesátých letech zamýšlí nad stavem kultury ve Francii.

V druhé části práce se dostaneme ke kulturní výjimce, konceptu, který v rámci globalizace ukazuje na posunutí referenčního rámce na mezinárodní úroveň. Pro pochopení kontextu nastíníme v první kapitole nejprve historický vývoj kinematografického a audiovizuálního průmyslu, abychom následně analyzovali mechanismy podpory, které existují ve Francii a na úrovni Evropské unie. Tyto mechanismy, které jsou určeny na podporu domácích, resp. evropské produkce, byly totiž přímo ohroženy. V následující kapitole se podíváme podrobněji na historii vzniku GATT a principy jejího fungování. Následně se zaměříme přímo na Všeobecnou dohodu o obchodu se službami (GATS), přičemž si objasníme, jaké dopady by měla liberalizace na sektor kinematografie a audiovize. Nakonec se blíže podíváme na průběh jednání a na jeho výsledek.

Ve třetí části této práce nastíníme, jak se vyvíjí francouzská kulturní politika od devadesátých let a jaká jsou (staro)nová témata kulturní politiky v kontextu nových výzev typu globalizace či digitální revoluce.

Cíl práce a stěžejní otázky

Cílem této práce je osvětlit voluntaristický postoj Francie v oblasti kulturní politiky, postoj, který objasňuje smysl této „kulturní výjimky“. V čem spočívá výjimečnost francouzského modelu? Můžeme hovořit o francouzské výjimce?

V průběhu práce by tudíž měly být mimo jiné zodpovězeny následující otázky:

- Jakým způsobem se vyvíjela koncepce kulturní politiky od založení ministerstva kultury? Převládá kontinuita či zlomy? Jaké byly deklarované mise ministerstva v jednotlivých obdobích? Bylo jich dosaženo? V čem spočívá kritika kulturní politiky, která hýbe intelektuální scénou od devadesátých let?

- O jaké historické základy se opírá postoj Francie při obhajobě kulturní výjimky? V čem spočívají mechanismy regulace a podpory v tomto sektoru, které chce Francie zachovat? Je tento francouzský postoj v rámci Evropy výjimečný? Je závěr jednání vítězstvím pro Francii, resp. pro Evropu? Jaká je další budoucnost kulturní výjimky? Je tento koncept udržitelný i v rámci dalších jednání?

- Jaké jsou nové problémy, se kterými se Francie potýká? Jaká je úloha státu v kultuře a jak tuto roli plní? Ocitá se francouzský model kulturní politiky na rozcestí?

Kritika literatury

Při psaní této práce byly využívány veskrze francouzské zdroje, neboť problematika francouzského modelu kulturní politiky není v české literatuře zastoupena. Z tohoto důvodu byl pro autorku velkým přínosem pobyt v La Rochelle ve Francii, v rámci kterého využívala služeb Bibliothèque Universitaire de La Rochelle, jež disponuje v této oblasti rozsáhlými fondy.

Materiály, na jejichž základě byla práce napsána, lze rozdělit do dvou základních skupin: primární zdroje a sekundární literatura. Hlavním primárním zdrojem pro část práce týkající se provozování televizního vysílání na úrovni Evropské unie byla především tzv. směrnice Televize bez hranic z roku 1989, a dále pak její revidovaná forma z roku 1997, a konečně nová Směrnice o audiovizuálních mediálních službách, která nahrazuje směrnici o televizi bez hranic. Nezbytným zdrojem ke kapitole o GATT byly Všeobecná dohoda o clech a obchodu (GATT 1947) a Všeobecná dohoda o obchodu se službami (GATS). Co se týče problematiky kulturní rozmanitosti, autorka vycházela z Všeobecné deklarace UNESCO o kulturní

rozmanitosti a Úmluvy o ochraně a podpoře rozmanitosti kulturních projevů. Všechny výše zmíněné dokumenty jsou přístupné on-line na internetových stránkách příslušných organizací.

Co se týče sekundární literatury, důležitým dílem je Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959 vydaný pod patronací Emmanuela de Waresquiela, historika a specialisty na historii kulturní politiky ve Francii. Jedná se o dílo encyklopedického rázu, které se skládá ze 340 článků od 110 autorů. Dictionnaire je syntézou francouzské kulturní politiky od roku 1959, který abecední formou nabízí přehled nejrůznějších témat zpracovaných fundovanými autory. Waresquielův dictionnaire je zcela určitě nepostradatelný pro výzkum v oblasti kulturní politiky.

Philippe Poirrier, profesor historie vyučující soudobou historii na Université de Bourgogne, shromáždil texty do knihy Les politiques culturelles en France. Tato publikace představuje bilanci kulturní politiky od Velké francouzské revoluce po rok 2002 (rok vydání), a to ve formě hlavních textů, které nějakým způsobem ovlivnily vztah státu ke kultuře od Velké francouzské revoluce do současnosti. Jedná se o různorodé texty, od zpráv přes zákony po proslovy státníků, které jsou seřazeny chronologicky, a které tak čtenáři umožňují získat představu o kontinuitě a zlomech ve vývoji vztahu státu ke kultuře. Stejný autor se podílel spolu s Geneviève Gentil na knize La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955 – 2005. Texty představují debatu uplynulého půlstoletí, kterou vzbudila kulturní politika vedená ministerstvem kultury od roku 1959. Výběr textů je nestranný (najdeme zde jak příznivce, tak kritiky politiky vedené ministerstvem kultury) a nabízí tak různorodost pohledů v chronologické perspektivě.

Do třetice zmiňme Poirrierovo dílo L'État et la culture en France au XX^e siècle, které je syntézou vztahu státu ke kultuře ve dvacátém století. Dílo nabízí objektivní pohled na vývoj státních zásahů v oblasti kultury, a to od Třetí republiky do současnosti. Kniha je velmi přínosná pro svou přehlednost, jasnost a relativní stručnost.

Přínosným materiálem pro tuto práci byla také kniha Histoire administrative du Ministère de la culture 1959 – 2002 Bernarda Beaulieua a Michèle Dardy. Dílo sleduje zrod a vývoj ministerstva, přičemž nabízí kompletní panorama misí a organizace jednotlivých sektorů, které tvoří centrální administrativu ministerstva. Autorka na knize ocenila především organizační schémata ministerstva v různých letech a přehledy ministrů kultury a jejich kabinetů od roku 1959 do roku 2002.

Jednou ze stěžejních knih pro tuto diplomovou práci byla kniha Serge Regourda *L'exception culturelle*. Serge Regourd, profesor na Université des sciences sociales v Toulouse a ředitel Institut de droit de la communication, se ve svém díle zaměřuje na historii kulturní výjimky, rozebírá systémy regulace v kinematografickém a audiovizuálním průmyslu, které jsou ohroženy liberalizací sektoru služeb v rámci GATT, analyzuje jednání o Všeobecné dohodě o obchodu se službami, aby na závěr nastínil následný vývoj a posun ke kulturní rozmanitosti. Publikace zpracovává danou problematiku velmi přehledným a srozumitelným způsobem, a je podle autorky nepostradatelným zdrojem informací o problematice kulturní výjimky.

Dalšími díly zpracovávající tematiku kulturní výjimky jsou *Du cinéma au multimédia : Une brève histoire de l'exception culturelle*, jehož autorem je Laurent Burin des Roziers a *Exception culturelle et mondialisation* Bernarda Gournayho. Laurent Burin des Roziers je vysoký státní úředník a univerzitní učitel, který je specialistou na mezinárodní jednání týkající se audiovizuálního sektoru. Ve své knize se obdobně jako Serge Regourd zabývá historickým vývojem stojícím za kulturní výjimkou, avšak oproti prvně zmíněnému autorovi zahrnuje do své práce i ekonomické hledisko kulturní výjimky. Toto dílo nepostrádá ani objektivitu, ani přehlednost, a bylo tak rovněž cenným materiálem pro práci. Naproti tomu je kniha Bernarda Gournayho méně přehledná, zarážející je také absence odkazů na jiné autory. Zaměření knihy je obdobné – mapuje historii kulturní výjimky od počátků reglementace sektoru přes jednání GATT až po další jednání v rámci různých mezinárodních fór. Bernard Gournay se ve své knize také dopouští nemála spekulací typu, co by bývalo mohlo nastat kdyby.

Jacques Rigaud je autorem knihy s názvem *L'exception culturelle*, která však, jak napovídá její podnázev - *Culture et pouvoirs sous la V^e République* - nepojednává pouze o problematice kulturní výjimky. Jacques Rigaud, vysoký státní úředník, zastával funkci ředitele kabinetu Jacquese Duhamela a následně stál dvacet let v čele rádia RTL. Zmíněná publikace, která vyšla v roce 1995, je rozdělená do dvou částí: první připomíná hlavní tendence kulturní politiky od Andrého Malrauxa, ve druhé části Rigaud analyzuje specifickou francouzského modelu, vymezuje jeho hranice a nedostatky, a navrhuje nová řešení pro kulturní politiku. Tato kniha se stala východiskem pro zprávu vypracovanou pro ministerstvo kultury na žádost Philippa Douste-Blazyho, která měla sloužit k „obnově“ ministerstva. Zpráva, která vyšla o rok později pod názvem *Pour une refondation de la politique culturelle*, kriticky analyzuje současný stav kulturní politiky a navrhuje hlavní osy „obnovy“ týkající se organizace samotného ministerstva, vztahů mezi státem a správními celky a dvou hlavních oblastí, na které by se ministerstvo mělo zaměřit: umělecké vzdělávání a kulturní průmysl.

Syntetizující pohled na oblast kultury nabízí dílo vydané pod patronací Guye Saeze *Institutions et vie culturelles*, které přehledným způsobem představuje kulturu z mnoha úhlů, od role státu, resp. správních celků v oblasti kultury přes sektorové politiky až po současné výzvy. Široké spektrum témat, stejně jako fundovanost autorů, činí z knihy hodnotnou příručku ke studiu tématu.

Dílo Michela Rainelliho *L'Organisation mondiale du commerce* představuje velmi přehledným způsobem počátky a principy fungování Světové obchodní organizace. Autor čtenáře chronologicky seznamuje s historickým vývojem obchodních politik před GATT, ustavením GATT, její strukturou a fungováním, nástroji protekcionistických politik a jejich účinky, jednotlivými koly jednání, až po ustavení Světové obchodní organizace a koly jednání v rámci WTO. Jedná se o přínosnou publikaci pro porozumění fungování této mezinárodní organizace.

Díla Marca Fumaroliho a Michela Schneidera nabízejí kritický pohled na kulturní politiku. Obě díla pocházejí z počátku devadesátých let a navazují na kritiku Alaina Finkielkrauta *La Défaite de la pensée* a zveřejnění průzkumu o kulturních praktikách Francouzů. Marc Fumaroli, profesor na Collège de France, zvolil pro svou knihu *L'État culturel : Essai sur une religion moderne* formu pamfletu. Autor ve svém díle argumentuje, že se státní aparát zmocnil umělecké produkce, aby ji kontroloval a učinil z ní nástroj ve službách politiky, přičemž se tak z umění stává zboží pro masy. Jinými slovy tak vidí v kultuře propagandu ze strany státu. Michel Schneider, bývalý ředitel Hudby a tance na ministerstvu kultury (v letech 1988 – 1991) je zástupcem kritiky státní kulturní politiky z levého politického spektra. Autor ve svém díle *La comédie de la culture*, pro které zvolil formu eseje, odsuzuje „rozmělnění umění v kultuře“, instrumentalizaci kultury ministerstvem, které slouží „umělcům“, a přehnanou důležitost připisovanou medializaci. Autor zároveň podtrhuje závazek demokratického státu snížit nerovnost v přístupu k dílům, která musí procházet uměleckým vzděláním. Vzhledem ke zvoleným literárním formám jsou obě díla velmi subjektivní, a tak je také nutno k nim přistupovat.

Dalšími zdroji byly články a studie v odborných časopisech jako jsou *Esprit* či *Le débat*, ve kterých se od devadesátých let pravidelně objevují příspěvky příznivců a odpůrců státní kulturní politiky.

1. Stát a kultura ve Francii

1.1. Základní etapy francouzské kulturní politiky

Podle Jean-Michela Djiana je „kulturní politika francouzským vynálezem“, zrozeným „z trvalého zaujetí monarchistické, císařské nebo republikánské moci zmocnit se, ve jménu národní mystiky, ochrany uměleckého dědictví a v širším smyslu podporovat to, co se z něho stane“⁴.

1.1.1. Vývoj vztahu státu ke kultuře do roku 1789

Provázanost státního aparátu a kultury má ve Francii dlouhou tradici. Počátky tohoto vztahu můžeme najít daleko před rokem 1789, pokud připustíme, že státní objednávky u jednotlivých umělců, jejich podpora a odměňování jsou formou kulturní politiky. Abychom se však nedopouštěli anachronismů, musíme mít na paměti, že ve 14. či 15. století nebyla kultura pojímána jako dnes. Pro příklad uveďme postavení umělců, kteří měli statut řemeslníků a byli odsouzeni k anonymitě, neboť jejich jména nebyla, na rozdíl od použitého materiálu, u děl uváděna.

Jak uvádí Olivier Poncet, slovo „kultura“ a vymezení jeho významu se objevuje v období renesance. V roce 1538 humanista Robert Estienne ve svém Latinsko-galském slovníku používá výraz „kultivovat ducha“. V roce 1549 uděluje Joachim du Bellay ve svém díle Obrana a osvětlení francouzského jazyka slovu „kultura“ morální význam rozvoje intelektuálních schopností příslušnými prostředky.⁵

Renesance je obdobím, kdy se objevuje umělec jako takový a sbírky v moderním slova smyslu. Za prvního panovníka, který vyvíjel soustavnou činnost v oblasti kultury, je označován František I. (1515 – 1547). Za jeho vlády monarchie ochraňuje a podporuje umění, nicméně ho ale nepoužívá k prosazení své politiky. Francie otevírá dveře umělcům ze zahraničí, především z Itálie, kteří sem přicházejí pracovat. Za všechny jmenujme alespoň Leonarda de Vinci, který na sklonku života přijímá pozvání Františka I. a usazuje se v Amboise.

Kromě podpory umělců zanechává stát nesmazatelnou stopu v oblasti jazykové a na poli kulturního dědictví. V roce 1539 je vydáno nařízení Villers-Cotterets, které definitivně

⁴ DJIAN, J.-M., La Politique culturelle, la fin d'un mythe, s. 9.

⁵ PONCET, O., Continuité culturelle: Avant 1789. In WARESQUIEL, E. de (ed.). Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, s. 158.

nastoluje používání francouzštiny místo latiny při psaní oficiálních textů. Ve stejném roce dochází k založení Archivu, instituce, která je následně jedním z nosných sloupů Ministerstva kultury.

Co se týče psané kultury, její rozšíření mezi širší vrstvy obyvatelstva je způsobeno vynálezem knihtisku na konci 15. století. Královská knihovna je již od doby vlády Ludvíka XII. oddělena od soukromé knihovny panovníka a je přístupná učencům. V roce 1537 vydává František I. nařízení Montpellier, kterým ustavuje povinnost depozice každé vytištěné knihy do královské knihovny. Navzdory tomu však královská knihovna nedosahuje kvalitativně ani kvantitativně úrovně knihoven velkých klášterů či některých soukromých osob. V roce 1530 je založena Královská knihtiskárna, která je vyjádřením touhy královské moci o podílu na fenoménu knihtisku. Co však královské moci uniká, je dohled nad tištěnou produkcí, která je sférou vlivu církve. Katolická církev je rivalem královské moci také v oblasti zadávání zakázek uměleckých děl a staveb.

Za vlády Ludvíka XIII. (1610 – 1643) jsou patrné tendence monarchie k stále větší kontrole v oblasti umění, příkladem budiž založení Francouzské akademie Richelieuem v roce 1635, které je předzvěstí kulturního dirigismu Ludvíka XIV. (1643 – 1715).

Ludvíka XIV. lze považovat za prvního panovníka, který vede skutečnou kulturní politiku, neboť umění pouze nekontroluje, ale snaží se mu vštípit orientaci. Za jeho vlády jsou ustaveny Akademie (např. Akademie malířství a sochařství v r. 1648, Francouzská akademie v Římě v roce 1666, Akademie architektury v roce 1671), které mají za cíl oslavovat krále a podporovat vybrané umění.

Královský dvůr Ludvíka XIV. se stává rezidencí umělců, jejichž podpora ze strany krále je stále větší a systematictější. Královské mecenášství exceluje především v podpoře divadelnictví a stojí za úspěchem takových osobností, jako jsou Molière, Racine nebo Lully.

Centralistický dirigismus monarchie Ludvíka XIV. má však své limity: monarchie stojí stranou, zatímco duchovenstvo a obce veřejnosti zpřístupňují sbírky. Královská knihovna je tak zpřístupněna veřejnosti až v roce 1720.

Ačkoli se v průběhu 18. století administrativní aparát stále zdokonaluje a královský dvůr zaujímá v oblasti kultury stále přednostní postavení, královská moc se nepodílí na inovacích, které charakterizují Osvícenství. Projekt Encyklopedie pod vedením filozofa Denise Diderota a matematika Jeana le Rond d'Alembert se tak vyvíjí bez podílu monarchie.

Osvícenství přináší převrat ve vývoji myšlení, který je vzdálený humanistickému ideálu výměny omezených znalostí v rámci úzkého kruhu elit. Dochází k rozkvětu veřejných knihoven a zakládání prvních muzeí.

1.1.2. Na cestě k institucionalizaci kultury: od Revoluce do roku 1959

1.1.2.1. Od Velké francouzské revoluce po pád Napoleona

Velká francouzská revoluce bez pochyby zakládá moderní francouzský stát, jejíž hodnoty budou nadále ovládat politický život. Současně ale dědí dlouhou monarchistickou tradici, která spočívá v silné centralizované moci. Pascal Ory spatřuje dědictví Starého režimu (Ancien Régime) ve třech pilířích: prvním je princ jako ochránitel umění, literatury a věd, který se společně s církví podílí na cenзуře; druhým církev mající rozsáhlé kompetence např. v oblasti hudby, a třetím organizace korporativního typu ovládající většinu uměleckých aktivit.⁶

Z těchto tří pilířů se pouze druhý definitivně zhroutí v roce 1789, když stát přebírá většinu funkcí církve. Starý systém je zanedlouho zcela či zčásti obnoven, i když je jeho obnova, co se týče přímého mecenášství, vratká a je stále více předmětem diskusí. Pokud však vezmeme v potaz ne stát jako takový, ale státní instituce, které jsou více či méně svázány s akademickým systémem, ty se ukazují jako trvalé.

Revoluce znamená novou éru, kterou ilustruje zavedení nového kalendáře. Ve znamení vypořádání se se Starým režimem jsou umělecká díla na jednu stranu zavrhována a ničena, na druhé straně se zvedají hlasy volající po jejich ochraně a sdílení. Ničení uměleckých památek nabývá takových rozměrů, že abbé Grégoire přichází s pojmem „vandalismus“, aby ho veřejně odsoudil.

Revoluce svěřuje do rukou státu rozšířenou pravomocí v oblasti ochrany kulturního dědictví, vzdělávání a šíření kultury, a Francie je tak první zemí, kde se objevuje legislativa a administrativa týkající se ochrany kulturních památek. V roce 1791 je založena Komise pro památky, výsledkem jejíž činnosti je zřízení muzeí v každém z nově vytvořených departementů. Tato muzea mají za cíl ochranu děl, která byla do té doby majetkem církve nebo emigrantů. Louvre se stává symbolem Revoluce, když je v roce 1793 otevřen, aby

⁶ ORY, P., L'État et la culture de la Révolution à 1959. In SAEZ, G. (ed.). Institutions et vie culturelles, s. 9.

„ukázal, že francouzský národ je nositelem civilizace, která, ztotožňujíc se s kulturou evropských elit, je platná pro všechny a stále.“⁷

V průběhu 19. století tak dochází k otevírání muzeí, která plní funkci vzdělávací a slouží především školám umění. Ve stejném duchu dochází k zakládání vysokých škol neuniverzitního typu (tzv. grandes écoles).⁸

Co se týče systému akademií, které byly zrušeny v roce 1790, jejich privilegia nejsou obnovena. Nicméně v době Direktorია dochází k založení Francouzského institutu (Institut de France), v rámci kterého dají nejprve Napoleon a poté Restaurace Akademii krásných umění (Académie des Beaux-Arts) skutečnou pravomoc nad celým procesem legitimizace malířů, sochařů, architektů a hudebníků: tito jsou nejprve vzděláváni ve Škole krásných umění (École des Beaux-Arts) v Paříži, vybírání prostřednictvím velké římské ceny, a následně díky podpoře Akademie dostávají zakázky od veřejné správy a jsou součástí dobré společnosti.

Podle Pascala Oryho má však tento systém daleko k ražení „oficiálního umění“, neboť „se stát, a po jeho vzoru správní celky, většinou spokojují s tím, že ručí za estetickou a etickou volbu etablovaných malířů. Kromě toho, že lze udělat kariéru mimo tento systém, není avantgarda a priori odmítána veřejnou správou, ale korporatizmem většiny umělců.“⁹

Za prvního císařství je orientace kultury v rukou Napoleona, zatímco jejím přímým vykonavatelem je Dominique Vivant Denon, který stojí v čele významných institucí¹⁰, a je mu tak svěřen dozor nad uměleckými zakázkami objednanými státem.

Kulturní politika této doby je charakteristická státními zakázkami u malířů Davida a Canovy a důrazem na monumentalitu, ať se jedná o vítězné oblouky či nové urbanistické projekty.

Moc císaře se projevuje v kontrole vědeckých a uměleckých sdružení. Knihy podléhají přísné cenzuře, zatímco v divadle převládá morální a politický konformismus. Literatura, ačkoli oficiálně podporována, je pro Napoleona zklamáním. Postupem času se pro Napoleona kulturní politika stává stále více nástrojem propagandy.

⁷ BOEUF, J.-L., Culture et société, Cahiers français, N° 260, s. 14.

⁸ Vedle Polytechnique a École normale supérieure jsou založeny École nationale supérieure des Beaux-Arts, Conservatoire national supérieur de musique, Muséum national d'histoire naturelle, Conservatoire national des arts et métiers, atd.

⁹ ORY, P., L'État et la culture de la Révolution à 1959. In SAEZ, G. (ed.). Institutions et vie culturelles, s. 10.

¹⁰ Jedná se o Ústřední muzeum umění sídlící v Louvru (musée central des Arts) přejmenované na Napoleonovo muzeum, muzeum ve Versailles (musée spécial de l'École française), Muzeum francouzských památek (musée des Monuments français), muzeum mincí a medailí, dílny kovorytců a manufaktury v Sèvres, Beauvais a manufaktura gobelínů.

1.1.2.2. 1815 – 1870: střídání režimů

Po porážce Napoleona v roce 1815 se Francie vydává na cestu liberalizace institucí a modernizace státu, která má za následek relativní demokratizaci společnosti. Střídání režimů v letech 1815 – 1935, od restaurace Bourbonů přes Červencovou monarchii, Druhou republiku a Druhé císařství až po Třetí republiku, ilustruje nesnadné hledání trvanlivého modelu vlády. O to více je překvapivé konstatování, že politika vedená ve prospěch rozvoje umění, kultury a vzdělání se vyvíjí ve znamení kontinuity, aniž by byla příliš ovlivněna změnami režimu.

Jak uvádí Marie-Claude Genet-Delacroix: „Ať už je panovník či ideologická orientace vlády jakákoli, kulturní politika není nikdy zpochybnována“ a „národní kulturní dědictví je mocným faktorem národní soudržnosti a předmětem ideologického a sociálního konsensu“.¹¹

Tuto kontinuitu ilustruje na příklad osud Napoleonova muzea v Louvru, které na podzim 1815 Ludvík XVIII. přejmenovává na Královské muzeum. Jak je vidět, návrat monarchie neznamená konec instituce vzniklé za Revoluce.

Akademie krásných umění, která byla obnovena v roce 1795 v rámci Francouzského institutu, znovu dostává své jméno v roce 1816. Ačkoli je od dob Revoluce Vysoká škola krásných umění oddělena od Akademie, má Akademie stále vliv na školu: všichni profesori školy jsou členy Akademie, a to přinejmenším do roku 1863, kdy dozor Akademie nad školou přestává být výlučný. Pedagogická funkce však zůstává důležitá, neboť členové Akademie udělují Římskou cenu, která je podstatná pro ukončení vzdělání umělců ve Francouzské akademii v Římě a pro jejich další kariéru.

Co se týče systému podpory současného umění, zakládá hrabě de Forbin v roce 1818 muzeum v Lucemburském paláci, kde mají být umístěna díla, která získají ocenění v Salonu, a která jsou následně zakoupena správou Krásných umění. Salon, který je od roku 1791 otevřen všem umělcům, je podstatnou událostí kulturního života po celé 19. století.

Červencová monarchie pokračuje v linii správy historických památek, a ve snaze o lepší politickou a ekonomickou správu zřizuje v roce 1830 Hlavní inspektorát historických památek (Inspection des Monuments historiques), který je následován v roce 1837 Komisí pro historické památky. Přístup ke kultuře a ke kulturnímu dědictví je stále více systematický a vědecký, s důrazem na soupis památek na celém území Francie a jejich správu. Za Prospera

¹¹ GENET-DELACROIX, M.-C., Continuité culturelle: 1815 – 1935. In WARESQUIEL, E. de (ed.). Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, s. 163.

Mériméeho v čele Hlavního inspektorátu historických památek se během dvaceti let podaří zrekonstruovat zanedbané stavební památky na celém území Francie.

Jak zdůrazňuje Pascal Ory, v této době jsou již položeny principy ochrany kulturních památek, které jsou i dnes stále platné: rozhodující role státu, vzdělávání odborných pracovníků, a všeobecné přijímání kritérií zařazování památek do kulturního dědictví.¹²

Za druhého císařství zaujímá výsadní postavení architektura. Období velkých stavebních prací začíná pod vedením prefekta Haussmanna, kterému se za patnáct let podaří přeměnit polovinu hlavního města. V roce 1862 je položen základní kámen Opery pojmenované po svém architektu Garnier.

1.1.2.3. Třetí republika

Co se týče oblasti malířství, Akademie krásných umění vládne Salonu prostřednictvím poroty až do roku 1882, kdy je vystřídána Společností francouzských malířů. Nesmlouvavost porot vede umělce k vystavování mimo Salon: tak dochází v roce 1863 k otevření Salonu odmítnutých, který se zapisuje do historie Manetovým obrazem Snídaně v trávě, či výstavě impresionistů v roce 1874. Když v roce 1882 umělci vytvoří Společnost francouzských umělců a ujímají se role poroty Salonu, dochází k dalším štěpení¹³: od jediného Salonu se tak dostáváme k celému systému salonů.

Marie-Claude Genet-Delacroix zdůrazňuje, že po roce 1816 nemají ani monarchistické režimy, ani republika v úmyslu ovládat umění. Pro tyto vlády je umění jedním z prostředků k zajištění stability režimu, usilujíc o posílení své legitimacy novou symbolikou, která je však zakotvená v minulosti.¹⁴

K realizování výše uvedeného se stát obklopuje názory profesních a sociálních elit a vrací se k systému komisí iniciovaných za Revoluce. Tyto komise asistují státní moci, ale svým rychlým šířením přispívají ke složitosti systému. Problém je částečně vyřešen v roce 1875, kdy je ustavena Vysoká rada pro krásná umění (Conseil supérieur des beaux-arts) při Ministerstvu veřejného vzdělávání¹⁵, která představuje svorník celého systému podkomisí a dalších rad, které ji doplňují. Rada pro krásná umění hraje roli jak při přípravě legislativy,

¹² ORY, P., L'État et la culture de la Révolution à 1959. In SAEZ, G. (ed.). Institutions et vie culturelles, s. 10.

¹³ V roce 1884 je založen Salon nezávislých, v roce 1890 Salon Národního sdružení pro krásná umění, dále Podzimní salon v roce 1903, kde vystavují fauvisté a kubisté, a konečně v roce 1924 Salon Tuileries.

¹⁴ GENET-DELACROIX, M.-C., Continuité culturelle: 1815 – 1935. In WARESQUIEL, E. de (ed.). Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, s. 166.

¹⁵ Dnešní francouzské „Ministerstvo školství“ (Ministère de l'Éducation nationale) se do roku 1932 jmenovalo Ministère de l'Instruction publique.

kteřá je následně postoupena Sněmovně, tak roli parlamentu reprezentujícího umělecký svět, kde jsou diskutovány současné problémy.

Systém státní podpory umělců prostřednictvím veřejných zakázek přetrvává navzdory trhlinám až do konce třetí republiky. Ústup státu ze Salonu vyjadřuje obrat z hlediska veřejné moci. Po roce 1870 se obchod s uměním přesouvá do prostředí galerií a sdružení umělců a Salon tak ztrácí část své původní role. Tím, že od roku 1890 stát nakupuje díla v různých salonech a na různých výstavách uznává de facto pluralitu uměleckého života.

Od roku 1870 je většina oblastí kultury zahrnuta pod Ministerstvo veřejného vzdělávání v rámci ředitelství krásných umění (direction des Beaux-Arts) nebo státního sekretariátu (secrétariat d'Etat). Za třetí republiky dochází ke dvěma pokusům o vytvoření samostatného ministerstva pro kulturu, které však nemají dlouhého trvání. V lednu 1870 dochází za vlády Ollivierova kabinetu k vytvoření Ministerstva umění, věd a literatury (ministère des Arts, Sciences et Lettres), do jehož sféry vlivu však nejsou zahrnuta muzea. Stejně tak je v roce 1881 za Gambettovy vlády ustaveno ministerstvo umění (ministère des Arts) svěřené Antonínu Proustovi, které však zaniká v lednu 1882. Druhý zmíněný pokus překračuje tradiční pojetí krásných umění, neboť svou sféru vlivu rozšiřuje na řemeslo, dekorativní umění a umělecký průmysl.

Vývoj krásných umění za Třetí republiky se nese ve znamení všeobecného procesu institucionálního a sociálního uvolňování politického systému, republikanizace státní správy a modernizace veřejných služeb. Důležitost politiky v oblasti umění je zdůvodňována sociální užitečností krásných umění. Cílem je umožnit každému rozvinout své schopnosti podle svých přirozených dispozic a své pozice ve společnosti. Třetí republika zůstává elitářská; zatímco zákony Ferry ustavují základní školství jako laické, povinné a zdarma, přístup ke středoškolskému vzdělání zůstává nerovný. Úspěch školství třetí republiky je však viditelný jinde: v integraci francouzského venkova do republikánské Francie a jeho přizpůsobení se městské kultuře. Kromě svých snah v oblasti školního vzdělání dává třetí republika novou orientaci své politice v oblasti umění.

Jednou z charakteristik období je důraz na zachovávání kulturního dědictví, a především ochranu kulturních památek. Ustavení správy kulturních památek za Červencové monarchie bylo podstatné pro formalizaci státní intervence. Zákony z let 1887 a 1913 dávají Správě kulturních památek právní nástroj nezbytný k její činnosti. Text z roku 1887 umožňuje zařadit na seznam chráněných kulturních památek státem vlastněné objekty, které představují národní

zájem, stejně tak jako soukromé objekty v případě souhlasu jejich majitele. Odluka církve a státu v roce 1905 rozpoutává velkou národní debatu. Text z roku 1913, který je výrazem nutnosti nového konsensu v oblasti kulturního dědictví, rozšiřuje podstatným způsobem možnost zásahů státu. Legislativní texty ještě více zakotvují francouzskou specifičnost: státní centralizaci a státní úředníky, kteří ztělesňují všemohoucnost státu. K tomuto datu seznam chráněných kulturních památek čítá 4 800 objektů, z převážné části středověkého původu.

Kromě ochrany kulturního dědictví se stát zaměřuje na umělecké vzdělávání. Podle Pascala Oryho je výuka v této době chápána jako hlavní nástroj demokratizace kultury, ale stát zdaleka není jejím jediným aktérem¹⁶. Snahy obcí ve prospěch specializovaného uměleckého vyučování můžeme ilustrovat na příkladu města Paříže, kde dochází k zakládání obecních hudebních nebo uměleckých škol. Stejně tak je tomu v případě muzeí, ať už se jedná o muzea umění, historie či přírodovědná muzea. Některé obce investují nemalé částky do muzeí, které jsou opravdovými paláci, a zdůvodňují jejich výstavbu sociální užitečností, ačkoli jejich návštěvnost zůstává nevalná. Stejně tak i knihovny se setkávají s limitovaným úspěchem, a to mimo jiné proto, že nejsou příliš přizpůsobeny každodennímu životu pracujících. Obce také dotují divadla a prostřednictvím četných veřejných zakázek podporují tvorbu. Kromě státu a obcí se na šíření kultury z nemalé části podílí asociace, které ačkoli jsou státem kontrolovány až utlačovány, organizují celá odvětví kulturního života.

Významný mezník ve vývoji vztahu státu ke kultuře představuje rok 1936, kdy se dostává k moci Lidová fronta¹⁷. Osobnostmi ztělesňujícími toto období jsou Léon Blum, který stojí v čele vlády, Jean Zay, ministr veřejného vzdělávání a krásných umění (ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts), a Léo Lagrange, státní tajemník pro sport a rekreaci (sous-secrétaire d'État aux sports et à l'organisation des loisirs). Philippe Poirrier vyzdvihuje tři hlavní myšlenky politiky Lidové fronty: nezbytnost a legitimnost finančních, administrativních a politických zásahů státu v oblasti kultury, popularizace kultury a důraz na mládež.¹⁸ Objevují se projekty na zřízení ministerstva nezávislého na Ministerstvu školství, které se nicméně nerealizují. V době, kdy už je Lidová fronta záležitostí minulosti, Jean Zay nastiňuje projekt velkého „ministerstva kulturního života“ (Ministère de la vie culturelle)

¹⁶ ORY, P., L'État et la culture de la Révolution à 1959. In SAEZ, G. (ed.). Institutions et vie culturelles, s. 11.

¹⁷ Front populaire. Sdružení a posléze i vládní koalice francouzské levice v 30. letech 20. století. Z politických stran sdružovala: Francouzskou sekci dělnické internacionály (SFIO), Radikálně socialistickou stranu, Komunistickou stranu a další menší subjekty.

¹⁸ POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 30 – 31.

skládajícího se ze dvou částí: školství (Éducation nationale) a národního vyjádření (Expression nationale).

Státní politika se od nynějška orientuje na dělnickou třídu a organizaci volného času. Symbolem politiky vedené Lidovou frontou je vytvoření sekretariátu pro organizaci sportu a rekreace, který je svěřen Léo Lagrangeovi. Vůle přiblížit lidi kultuře se odráží ve sblížování spolků lidového vzdělávání, dělnického hnutí, intelektuálů a orgánů veřejné moci.

Co se týče divadelní politiky, dává si stát dva cíle: demokratizaci a modernizaci. Modernizace je umožněna mj. státními subwencemi, které nyní tvoří podstatnou část rozpočtu divadel. Stát se však poprvé angažuje i ve prospěch soukromých divadel. Lidová fronta pokládá základy divadelní politiky, která bude platná i po roce 1945: ustavuje síť veřejných služeb a selektivně pomáhá dramatické tvorbě prostřednictvím podpory hereckých společností. Decentralizace však nedojde cíle, neboť nový rozkvět divadelnictví se týká především Paříže.

Muzejní politika sleduje stejné cíle: muzea jsou otevírána ve večerních hodinách ve snaze umožnit pracujícím jejich návštěvu. Moderní umění začíná vstupovat do veřejných sbírek a Světová výstava v roce 1937 je otevřena i umělcům, kteří nepocházejí z akademických kruhů.

Co se týče knihoven, i zde je patrné úsilí o modernizaci systému a rozšíření četby mezi obyvatelstvem: dochází k modernizaci fondů, objevují se bibliobusy a profesní vzdělávání v oboru. Založení Zpravodajského úřadu pro knihovny (Bureau d'information sur les bibliothèques) v rámci Národní knihovny v roce 1938 předjímá autonomii v rámci ředitelství pro druhé světové válce.

Novátorská politika Lidové fronty má však své limity, které jsou způsobeny situací, v níž se Francie nachází ve 30. letech. Všeobecná ekonomická situace má za následek snížené finanční možnosti vlády Lidové fronty. K nedostatku peněz se po červnu 1937 přidává nedostatek politické vůle, neboť kultura nefiguruje na seznamu priorit vlády řízené Camillem Chautemps¹⁹. Dalším faktorem je omezený čas, kterým disponuje vláda Léona Bluma, spolu s charakterem režimu Třetí republiky, jejíž způsob fungování nepřeje novátorským projektům.

¹⁹ Po rezignaci Léona Bluma jej Chamille Chautemps nahrazuje v čele vlády, a to od června 1937 do března 1938.

1.1.2.4. Vichystický režim

Za režimu Vichy mění Ministerstvo školství, pod které nadále spadá kultura, několikrát jméno a ministra. Dochází k početným personálním změnám, kdy jsou lidé dosazení Jeanem Zayem odstraněni, nicméně zachování lidí na nižším žebříčku administrativy dovoluje určitou kontinuitu. Ve vedení Krásných umění se za vichystického režimu vystřídají Louis Hautecoeur (červenec 1940 – duben 1944) a Georges Hilaire (duben 1944 – srpen 1944).

Většina kulturních institucí aplikuje rasové zákony Vichy a podrobuje se německým požadavkům. Konfiskace a obstavení židovského majetku se dotýkají především nakladatelství. Cenzura tisku, rádia a televize je velmi silná a usiluje o to, aby dostala všechna média do služeb režimu.

Orientace státní kulturní politiky sleduje linii „Národní revoluce“: avantgardní směry třicátých let jsou zavrhovány jako výraz „úpadku“ způsobeného „individualismem“ a „nepřáteli Francie“, zatímco jsou oslavovány tradice „opravdové Francie“, které představuje folklór.²⁰

Folklór zažívá za Vichy zlatý věk. Režim přispívá ke strukturalizaci organizací a institucí, které se zabývají folklórem. Folklór za vichystického režimu nastiňuje vizi ideální francouzské společnosti: „V této nové společnosti se rolník a řemeslník stávají archetypem člověka.“ Proti sobě stojí „venkovské prostředí, které je synonymem přírodní rovnováhy“, a „městské prostředí, které je v krizi a proti přírodě“.²¹

Za Vichy jsou posíleny pravomoci správních úřadů v oblasti kultury. Georges Hilaire, který nahrazuje v roce 1944 Louise Hautecoeura, je zastáncem myšlenky, že stát má být hybnou silou v oblasti kultury. Příkladem posílení moci státu je muzejní politika, kdy je prostřednictvím zákona z roku 1941 reorganizována síť muzeí. Stejná logika státní kontroly postihuje oblast archeologie. Zákon z 27. září 1941 řečený Carcopino umožňuje ochranu francouzské půdy, když dává státu možnost jednat ve prospěch ochrany archeologického dědictví a zasahovat v případě nebezpečí jeho zničení. Od ledna 1942 je teritorium rozděleno na 2 druhy archeologických správních obvodů: šest prehistorických a sedmáct starověkých (památky keltské, řecké a galořímské).

Státní intervence v oblasti kultury jsou též spjaty s asociací Mladá Francie (Jeune France). Toto sdružení, které je propojeno s vichystickým režimem, je označováno za předchůdce

²⁰ DUBOIS, V., La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique, s. 121.

²¹ POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 46.

divadelní decentralizace počaté za Čtvrté republiky. Ačkoli je Mladá Francie financována státem, požívá autonomie, která ji umožňuje jistou nezávislost na státní orientaci kulturní politiky. Pro příklad uveďme výstavu v roce 1941, která pod názvem „Dvacet malířů francouzské tradice“ představuje moderní malíře, kteří jsou zavržováni oficiální propagandou, či organizaci přednášek o díle Pabla Picassa, který rovněž není režimem uznáván. Tato nezávislost Mladé Francie stojí pravděpodobně také za jejím rozpuštěním v březnu 1942. „Globální strategie“ Mladé Francie „spojit umění a život, lid a umělce“ je realizována pomocí „decentralizace“²²: Mladá Francie stojí za založením kulturních center v regionech, které se stávají opěrným bodem divadelní decentralizace po roce 1945. Jak asociace uvádí ve svém manifestu z roku 1941: „Mladá Francie si nedává za cíl vyplnit volný čas, ale prostřednictvím mladých lidí vzkřísit umělecký a kulturní život ve francouzském lidu. Naším hlavním cílem není pobavit či učit, ale pomoci přeměnit každodenní život Francouzů.“²³

Stejně jako Mladá Francie je i Škola pro vedoucí pracovníky Uriage (Ecole des cadres d'Uriage) předmětem debat ohledně jejího podřízení se vichystickému režimu a účasti v odbojovém hnutí. Uriage, která je založena Francouzským státem v prosinci 1940 a funguje až do prosince 1942, má za cíl „sloužit vlasti přípravou odplaty okupantovi a přispět k obrodě národního společenství podněcené duchovními a humanistickými hodnotami“²⁴. Zpočátku přijímaná témata Národní revoluce jsou brzy zastřena hodnotami vlastními Uriage: smysl a služba cti, vlasti a duchovnu.

Režim Vichy nevyvolal opravdové „maršálovo umění“ po vzoru nacistického Německa nebo fašistické Itálie. Stejně tak režim Vichy ani nerozvinul oficiální divadelní umění. Vůle seskupit umělecké profese v korporacích definovaných Chartou práce (1941) je taktéž neúspěšná.

Režim Vichy je nucený spolupracovat s kulturní politikou vedenou Říší ve Francii. Dochází k vyloučení nežádoucích osob, potírání svobody názoru a vyjadřování, ovládnutí tisku, rádia, produkce a výroby filmů, literatury a umění. Německá strategie je od roku 1941 ve znamení intenzivních francouzsko-německých výměn. V roce 1941 a 1942 tak odjíždí několik delegací intelektuálů a umělců do Německa. Tyto cesty se stanou po válce zátěží v kontextu osvobození a čistek.

²² DUBOIS, V., *La politique culturelle*, s. 124 – 125.

²³ Cit. In: DUBOIS, V., *La politique culturelle*, s. 127.

²⁴ POIRRIER, P., *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, s. 44.

V některých regionech je německá kulturní politika striktnější. V Alsasku připojeném k Říši má tato politika posílená všudypřítomnou propagandou za cíl bojovat proti francouzským kulturním vlivům a vymýtit alsaskou kulturu. Po osvobození se Alsasané o to více integrují do francouzské společnosti.

Kulturní voluntarismus Vichystického režimu, ačkoli je neúspěšný ve svých snahách o obrození společnosti a národní kulturní scény, vede k posílení správy v oblasti kultury, a některé reformy, např. zákony o muzeích a divadle, nebudou po osvobození zpochybněny.

1.1.2.5. Čtvrtá republika

Ústava Čtvrté republiky z roku 1946 je důležitou etapou ve vývoji vztahu státu ke kultuře. Podle preambule, která byla převzata v ústavě z roku 1958, „garantuje národ dítěti a dospělému přístup ke vzdělání, profesnímu výcviku a kultuře“²⁵. Jedná se o zakládající akt, který definitivně uznává úlohu státu v této oblasti. Pojem kultura však zůstává dostatečně vágní, aby mohl být interpretován různými způsoby.

Roztříštěnost veřejné správy v oblasti kultury a nedostatečné personální a finanční zabezpečení veřejných institucí zabývajících se kulturou pokračuje i za Čtvrté republiky. Až na krátké období od ledna do října 1947, kdy existuje Ministerstvo pro mládež, umění a literaturu (ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres) v čele s Pierrem Bourdanem, spadají krásná umění stále pod Ministerstvo školství. Co se týče administrativy, novinkou je založení Vrchního ředitelství pro umění a literaturu (direction générale des Arts et des Lettres), které čítá následující ředitelství: výtvarná umění, muzea, divadelnictví a hudba, knihovny a veřejná četba, archivy a literatura. Krásná umění se za Čtvrté republiky potýkají se skromným rozpočtem: v roce 1950 činí rozpočet krásných umění 2,6 miliardy franků, tj. 0,17 % státního rozpočtu, v roce 1954 4 miliardy franků, tj. 0,10 %.²⁶

Stát usiluje o podporu lidového vzdělávání, což dokladuje vznik Ředitelství hnutí mládeže a lidové kultury (Direction des Mouvements de Jeunesse et de la Culture populaire), zatímco se paralelně rozvíjí různá hnutí lidového vzdělávání od hnutí Lid a kultura (Peuple et Culture) po Domy mládeže (Maisons de Jeunes). Ředitelství poznamenanému dědictvím vichystického režimu se však nedaří vést v této oblasti opravdovou politiku a v roce 1948 dochází k jeho sloučení se sportem.

²⁵ Čl. 13 Ústavy z 27. října 1946: „La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. [...]]. Francouzské ústavy jsou k dispozici na [www stránkách Conseil Constitutionnel](http://www.conseil-constitutionnel.fr) <http://www.conseil-constitutionnel.fr>.

²⁶ Údaje viz POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 56

Jednou z oblastí, kde se stát více angažuje, jsou knihovny. V srpnu 1945 je založeno Ředitelství knihoven a četby (Direction des bibliothèques et de la lecture publique), které je svěřen Julienu Cainovi. Cílem státní politiky v této oblasti, která má stále na zřeteli decentralizaci kultury, je otevřít knihovny (tzv. bibliothèques centrales de prêt) na úrovni departementů. Na ambice tohoto projektu, který chce pokrýt celé území Francie, však skromný rozpočet, kterým disponuje Ředitelství knihoven, nestačí.

Co se týče muzeí, významným krokem je uznání moderního umění, které je následováno otevřením Národního muzea moderního umění (Musée national d'Art moderne) v červnu 1947 a nákupem děl první poloviny dvacátého století, které tak vstupují do národních sbírek.

Čtvrtá republika si dává za cíl zlepšit postavení spisovatelů, k čemuž má pomoci Národní pokladna pro literaturu (Caisse nationale des Lettres). Ta je zřízena roku 1946, nicméně začíná fungovat až o deset let později. Pokladna podporuje literární produkci, která je nejvíce ohrožena trhem, financuje režim sociální ochrany spisovatelů a chrání adaptace literárních děl.

V oblasti kinematografie dochází 25. října 1946 k založení Národního centra pro kinematografii (Centre national de la cinématographie, CNC)²⁷, které navazuje na Organizační výbor kinematografického průmyslu (Comité d'organisation des industries cinématographiques, COIC) vzniklého za vichystického režimu, a jenž má za úkol podporovat rozkvět francouzské kinematografie. Ustavení Národního centra pro kinematografii je reakcí na uzavření Blum-Byrnesovy dohody v květnu 1946, kterou Francie de facto otevírá svá kina americké produkci. Tento krok vzbudí ve francouzských filmových kruzích velké obavy a podnítl mobilizaci ve prospěch obrany francouzské kinematografie, čímž si následně vynutí reakci veřejné správy²⁸.

Čtvrtá republika je neodmyslitelně spojená s divadelní decentralizací, za kterou stojí vedle Pierra Bourdana Jeanne Laurent, zástupkyně ředitele Ředitelství pro představení a hudbu (direction des spectacles et de la musique) v rámci Ředitelství umění a literatury. Divadelní decentralizace, která zakládá historii moderního francouzského divadelnictví, počíná vypsáním soutěže pro mladé herecké společnosti, která umožňuje objevovat talenty v regionech. Divadelní decentralizaci lze považovat za počátek smluvní spolupráce se správními celky, i když stát stále rozhoduje o financích a jmenuje ředitele.

²⁷ K této instituci se vrátíme podrobněji v druhé části práce v souvislosti s mechanismy podpory kinematografického průmyslu.

²⁸ Více viz kapitola 2.1.

Výraznou osobností tohoto období je Jean Vilar, který v roce 1947 zakládá v Avignonu tradici divadelního festivalu. V září 1951 jmenuje Jeanne Laurent Jeana Vilara do čela Národního lidového divadla (Théâtre national populaire). Jean Vilar pojímá divadlo jako veřejnou službu: „Chvála bohu, že ještě existují lidé, pro které je divadlo stejně nepostradatelné pro život jako chléb a víno. Především k nim se obrací Národní lidové divadlo. Národní lidové divadlo je především veřejná služba. Stejně jako plyn, voda a elektřina.“²⁹

Koncept Národního lidového divadla, který si klade za cíl otevřít divadlo širokým vrstvám obyvatelstva, je úspěšný. Vzrůstající politizace divadla a napjaté vztahy s orgány veřejné moci spolu s ekonomickými obtížemi však mají za následek odchod Jean Vilara v roce 1963. K obnovení politiky divadelní decentralizace dochází za Andrého Malrauxa.

Navzdory zakotvení práva na kulturu v ústavě a dílčím úspěchům v některých oblastech se však nedá říci, že by čtvrtá republika vedla opravdovou kulturní politiku. Ke konci čtvrté republiky se stále častěji ozývají hlasy volající po ustavení samostatného ministerstva.

1.1.3. Kulturní politiky od Andrého Malrauxa po Jacka Langa

1.1.3.1. André Malraux: 1959 - 1969

Roku 1959 ustavuje rodící se pátá republika Ministerstvo kulturních záležitostí (ministère des Affaires culturelles). Tento krok je považován za počátek kulturní politiky Francie³⁰, ačkoli, jak jsme již viděli, stát v této oblasti navazuje na dlouhou tradici.

Generál de Gaulle svěří post ministra kultury Andrému Malrauxovi, svému blízkému příteli, kterému ponechá volné ruce při řízení nově zřízeného ministerstva. André Malraux není v této době neznámou postavou: je známý nejen jako spisovatel, ale také jako politický aktivista, který se angažuje proti nacismu a fašismu. Do politiky vstupuje již v listopadu 1945 jako ministr informací, přičemž se nadále věnuje literární činnosti. Na politickou scénu se pak vrací v roce 1958 po boku de Gaulla jako ministr pověřený předsednictvím rady, aby byl v červenci 1959 jmenován ministrem kultury.

Ustavení Ministerstva kulturních záležitostí a jmenování Andrého Malrauxa do jeho čela je vyjádřením snahy generála de Gaulla udržet Andrého Malrauxa ve vládě. Jak zdůrazňuje Vincent Dubois: „André Malraux nebyl stvořen pro Ministerstvo kultury, ale toto ministerstvo

²⁹ Jean Vilar, cit. In: POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 62.

³⁰ Viz URFALINO, P., L'Invention de la politique culturelle.

bylo stvořeno jím a pro něj; [...] tento nový ministerský post byl pojat a vytvořen tak, aby byl na vyšší osobnosti, pro kterou byl určen.“³¹

Podstatným bodem nové kulturní politiky je plánování. Kultura je poprvé součástí pětiletých plánů ekonomické a sociální modernizace. Malraux zdůrazňuje důležitost tohoto kroku: „Pouze v rámci plánu národní modernizace můžeme dosáhnout opravdového a trvalého rozvoje kultury. Dosud neexistovala kulturní politika, neboť za čtvrté republiky bylo nemožné vést kulturní politiku přesahující jeden rok. Od nynějška autonomie rozpočtu kultury a její zahrnutí do pětiletého plánu umožňují kontinuitu.“³²

Zahrnutí kultury do pětiletého plánu vede k vytvoření Oddělení pro studium a výzkum (Service des études et recherches), jehož důležitá role spočívá v položení základů výzkumu v oblasti kulturní politiky.

Ministerstvo kultury si dává za úkol „zpřístupnit vrcholná díla lidstva, a v první řadě Francie, co největšímu počtu Francouzů; zajistit co nejširší obecnost našemu kulturnímu dědictví, a podporovat tvorbu uměleckých a duchovních děl, které ho obohacují.“³³ Malrauxova politika spočívá tedy v demokratizaci kultury navazující na odkaz Lidové fronty, kterou doplňuje ochrana kulturního dědictví a pomoc umělecké tvorbě. Malraux zdůrazňuje rozchod s politikou krásných umění ve smyslu jejího pojetí za třetí a čtvrté republiky, což ilustruje zpochybnění akademismu a podpora avantgardy.

Nové ministerstvo přejímá od Ministerstva školství Ředitelství umění a literatury (Direction Générale des Arts et Lettres), Ředitelství architektury (Direction de l'Architecture) a Ředitelství archívů ve Francii (Direction des Archives de France). Po určitou dobu spadají pod nové ministerstvo i oddělení pro kulturu do té doby příslušející Vysokému komisariátu pro mládež a sport (Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports). Od ministerstva průmyslu a obchodu získává Malrauxovo ministerstvo Národní centrum pro kinematografii. Další důležitou etapou je vytvoření Ředitelství generální správy (direction de l'administration générale, DAG), které de facto garantuje autonomii ministerstva a jeho trvalost. Andrému Malrauxovi se nicméně nepodaří připojit ke svému ministerstvu odbor pro kulturu spadající pod Ministerstvo zahraničních věcí, které si tak ponechává monopol v oblasti šíření a

³² André Malraux, cit. In: POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 78.

³³ Décret N° 59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles, 24 juillet 1959. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 188.

propagace francouzské kultury v zahraničí.³⁴ Nová organizační struktura se postupně rozvíjí a vznikají nová ředitelství, odbory a oddělení. Centrální administrativa je dále doplněna ustavením regionálních výborů pro kulturní záležitosti (1963), regionálních poradců pro uměleckou tvorbu (1965) a prvních ředitelů pro kulturní záležitosti (1968). Tato opatření zahajují pomalý proces dekoncentrace ministerstva.

Philippe Poirrier poukazuje na “křehkost mladého ministerstva, které bojuje v nerovném boji s Ministerstvem školství a financí za svou autonomii”³⁵. Administrativní a politické ovzduší je spíše nepřátelské vůči novému projektu, který je mnohými považován za přechodný a je vázán na přítomnost Andrého Malrauxa ve vládě. Tuto situaci ilustruje nepříliš početná přítomnost státních úředníků z Ministerstva školství, která je však kompenzována státními úředníky z francouzských zámořských území, kteří byli uvolněni ze svých funkcí v rámci procesu dekolonizace. Tito úředníci, kteří jsou zvyklí improvizovat a potýkat se s finančními problémy, pomáhají zachránit situaci nově vzniklého ministerstva. Pro příklad uveďme Emila Biasiniho, který je jmenován v prosinci 1961 Ředitelem divadla, hudby a kulturní činnosti, a jenž má rozhodující podíl na projektu Domů kultury (Maisons de la culture).

Domy kultury jsou pojaty jako místo kontaktu mezi veřejností a uměleckými díly. Tento koncept je vyjádřením Malrauxovy vize ministerstva kultury jako instituce, která má nikoli zprostředkovat vzdělávání v oblasti umění, ale přímý kontakt s uměním. Během inaugurace Domu kultury v Amiens v březnu 1966 Malraux vysvětluje rozdíl, který vidí mezi univerzitou, která má vyučovat, a Domy kultury, které mají „naučit milovat“: „Není pravda, že kdokoli na světě kdy pochopil hudbu, neboť mu byla vysvětlena Devátá symfonie. Že kdokoli na světě kdy miloval poezii, neboť mu byl vysvětlen Victor Hugo. Milovat poezii, to je když chlapec, i když téměř negramotný, ale který miluje ženu, jednoho dne uslyší: «až budeme oba spát v poloze, kterou zamyšleným mrtvým dává tvar hrobu» a tehdy bude vědět, co je to básník.”³⁶

Malrauxovým cílem je vybudovat v každém departementu Dům kultury, který bude zpřístupňovat současnou tvorbu všem vrstvám obyvatelstva. Nicméně v roce 1969 existuje

³⁴ Francouzský model se v tomto případě radikálně liší od modelu dalších zemí, neboť je sít francouzských kulturních center v zahraničí přímo spravována Ministerstvem zahraničních věcí, zatímco Spojené státy americké, Velká Británie či Německo preferují nevládní organizace s vysokým stupněm autonomie.

³⁵ POIRRIER, P., *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, s. 84.

³⁶ Projev André Malraux při inauguraci Domu kultury v Amiens, 19. března 1966 cit. In POIRRIER, P., *Les politiques culturelles en France*, s. 233.

pouze osm Domů kultury³⁷ oproti plánovaným dvaceti. Počáteční ambice projektu jsou následně kvůli rozpočtovým možnostem zmenšeny a v roce 1966 je myšlenka Domů kultury nahrazena Centry kulturní animace (Centre d'Animation Culturelle (CAC)). Domy kultury představují klíčový moment ve vývoji spolupráce mezi státem, správními celky a umělci, ačkoli se jako problematická jeví otázka legitimacy řízení těchto zařízení, a dále jejich přínos pro demokratizaci kultury, neboť, jak se později ukáže, slouží především vzdělané veřejnosti z řad střední třídy.

Angažovanost státu v podpoře současného umění dokládá také ustavení Odboru pro architektonickou tvorbu v rámci Ředitelství pro architekturu v roce 1966 a Národního centra současného umění (Centre national d'art contemporain) v roce 1967. Stát si dává za cíl překlenout propast, která dlouho dělila stát od současné tvorby. Národní centrum současného umění stojí za ambiciózním programem výstav, které jsou otevřeny mezinárodnímu umění současnosti. Francouzské výstavy moderního umění v zahraničí svědčí o vůli Francie vymanit se z izolace na mezinárodní umělecké scéně. Podpora mladých umělců ze strany státu je nejenom finanční: od roku 1964 jsou umělci kryti systémem sociální ochrany.

Jednou z prioritních oblastí Malrauxova ministerstva jsou stavební památky. Za Malrauxa dochází k přijetí programových zákonů (1962 – 1966 a 1968 – 1970), díky kterým dochází k rekonstrukci významných historických památek.³⁸ Oddělení historických památek se nadále věnuje opravám budov poškozených za druhé světové války. V roce 1962 zákon nazývaný Malraux rozšiřuje oblast ochrany stavebních památek o stavební celky, ve kterém se spojuje snaha o řešení otázky urbanismu s ochranou kulturního dědictví.

V roce 1964 je založen Inventář památek a uměleckého bohatství Francie (Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France), do jehož čela je jmenován historik umění André Chastel. Tato instituce zakotvená ve dvou regionech – Alsasku a Bretani – se zabývá výzkumem a dokumentací a přispívá k probuzení povědomí o památkách v regionech.

Ve stejném roce nabírá nový dech také francouzská archeologie, když jsou ustaveny Úřad pro archeologické vykopávky a starověká díla (Bureau des Fouilles et Antiquités) a Vysoká rada pro archeologický výzkum (Conseil supérieur de la recherche archéologique).

³⁷ Le Havre, Caen, Bourges, Théâtre de l'Est Parisien (TEP), Amiens, Thonon, Firminy, Grenoble.

³⁸ Např. Versailles, Louvre, Invalidovna, Vincennes, Fontainebleau, Chambord, katedrály v Remeši, Strasburku a Paříži.

Divadlo je jednou z privilegovaných oblastí státních zásahů. André Malraux podporuje divadelní decentralizaci a Národní lidové divadlo Jeana Vilara a zakládá Francouzské divadlo (Théâtre de France), které svěruje do rukou Jean-Louise Barraulta. Divadelní decentralizace je posílena zakládáním nových center a uznáním stálých divadelních souborů. Financování je záležitostí státu; až na začátku 70. let se začínají více angažovat správní celky.

V oblasti hudby je Malrauxova politika demokratizace a decentralizace ilustrována vytvořením oddělení hudby, které Malraux svěruje skladateli a generálnímu inspektorovi Marcelu Landowski. V roce 1969 je přijat zákon nazývaný Landowski³⁹, který má za cíl založit v každém regionu konzervatoř, orchestr a operu.

Kinematografie je odvětvím, které čelí hluboké krizi. Do konce 50. let stát prostřednictvím Národního centra pro kinematografii plošně podporuje tvorbu nových filmů nezávisle na jejich kulturní hodnotě. Jak podtrhuje Joëlle Farchy, tato průmyslová politika „vyjadřuje vůli veřejné správy podporovat ustavení společností, které budou moci čelit konkurenci a internacionalizaci. Automatičnost je její základ a podporuje aktéry v sektoru, kteří již zaznamenali obchodní úspěch⁴⁰“. Připojení Národního centra pro kinematografii k Ministerstvu kultury má za následek změnu směru státní politiky: od nynějška je důležitější estetická hodnota díla než jeho ekonomická rentabilita. Cílem této politiky je umožnit přežití té části nabídky, která by se na trhu neprosadila. Od roku 1959 je zaveden nový systém podpory autorských filmů (tzv. zálohy na tržby - avances sur recettes), který umožňuje bezúročné půjčky splácené v závislosti na výsledcích promítání filmu.

Nová kulturní politika, která v sobě spojuje monarchistickou tradici podpory umělců a zakládání institucí, má za Andrého Malrauxa za cíl demokratizaci kultury opírající se o současnou tvorbu. Na tuto politiku, jejíž finanční možnosti jsou za Andrého Malrauxa omezené (rozpočet ministerstva kultury se za Andrého Malrauxa pohybuje mezi 0,38 % a 0,42 %), naváží jeho nástupci, aby ji rozvinuli.

Jacques Rigaud shrnuje Malrauxovo působení na ministerstvu následujícím způsobem: „Bylo mu svěreno, podle jeho slov, „zřeštěné království“ („royaume farfelu“). Udělal z něj jednu z oblastí republiky. Jeho odkaz je nesmírný. Vytvořil, někdy bez svého vědomí, nezvratné.

³⁹ Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises, note de Marcel Landowski, 22 juillet 1969. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 265.

⁴⁰ FARCHY, J., La fin de l'exception culturelle?, s. 191.

Ale hlavně shromáždil podmínky pro kontinuitu, která je, více než se obecně domníváme, dominantním faktorem kulturní politiky páté republiky⁴¹.

1.1.3.2. Kontinuita kulturní politiky: 1969 - 1981

Květnové události roku 1968 mají za následek odchod de Gaulle z politiky. S de Gaullem odchází i André Malraux z Ministerstva kultury. Ačkoli jsou léta 1969 – 1981 poznamenána častým střídáním ministrů⁴², kulturní politika se nese ve znamení kontinuity. Avšak pouze dva z devíti ministrů tohoto období dali kulturní politice nový dech: Jacques Duhamel a Michel Guy.

Zatímco Generál de Gaulle ponechal Malrauxovi v oblasti kultury volné ruce, oba nástupci de Gaulle - Georges Pompidou (ve funkci prezidenta od června 1969 do dubna 1974) a Valéry Giscard d'Estaing (květen 1974 - květen 1981) - se více angažují v orientaci kulturní politiky.

Ambice Georges Pompidou v oblasti umění se projevují v programu výstavby Národního centra umění a kultury (Centre national d'art et de culture). Ačkoli myšlenka výstavby muzea dvacátého století a knihovny není nová, díky osobnímu nasazení prezidenta se tento projekt dočká v sedmdesátých letech realizace. Centrum, které je dílem architektů Richarda Rogera a Renza Piana, se skládá ze čtyřech částí – Oddělení pro výtvarná umění (Département des arts plastiques), Centra průmyslové tvorby (Centre de création industrielle), Veřejné informační knihovny (Bibliothèque publique d'information) a Institutu pro výzkum a koordinaci v oblasti hudby (Institut de recherche et de coordination acoustique musicale). Moderní stavba, jejíž komunikace a rozvody jsou vedeny vně budovy různobarevně odlišeným potrubím, vyvolává mnohé diskuze u odborníků i široké veřejnosti.

Také Valéry Giscard d'Estaing za sebou v tomto smyslu zanechává stopu a stojí za takovými projekty, jako je muzeum Orsay, Město vědy a průmyslu (Cité des sciences et de l'industrie) v La Villette, či Institut arabského světa (Institut du monde arabe). Muzeum Orsay dokonce představuje příklad projektu, který překračuje mandát jednoho prezidenta, neboť je myšlenka jeho vytvoření evokována již Georgesem Pompidouem v roce 1973, následně je přejata v roce 1974 Valéry Giscard d'Estaingem, aby bylo muzeum inaugurováno Françoisem Mitterrandem

⁴¹ RIGAUD, J., L'Exception culturelle. Culture et pouvoirs sous la V^e République, s. 64.

⁴² V čele Ministerstva kultury se v letech 1969 – 1981 vystřídali: Edmont Michelet (červen 1969 – říjen 1970), André Bettencourt (říjen 1970 – leden 1971), Jacques Duhamel (leden 1971 – duben 1973), Maurice Druon (duben 1973 – květen 1974), Alain Peyrefitte (březen 1974 – květen 1974), Michel Guy (červen 1974 – srpen 1976), Françoise Giroud (srpen 1976 – březen 1977), Michel d'Ornano (březen 1977 – březen 1978, březen 1981 – květen 1981), Jean-Philippe Lecat (duben 1978 – březen 1981). Zdroj: BEAULIEU, B.; DARDY, M. Histoire administrative du Ministère de la culture 1959 – 2002, s. 41 – 42.

v roce 1986. Za Françoise Mitterranda se tendence prezidenta k zásahům do kulturní politiky ještě znásobí ve formě tzv. Velkých prací (Grands Travaux).

Již od poloviny šedesátých let začíná být Malrauxův pojem demokratizace kultury zpochybňován⁴³. První výzkumy veřejného mínění týkající se kulturních praktik Francouzů odhalují relativní neúspěch této filozofie⁴⁴. Výzkumy poukazují na nízký počet lidí praktikujících kulturní aktivity a zároveň sociální nerovnost v přístupu ke kultuře. Tyto nerovnosti jsou ještě umocněny geografickou polohou – počet a různorodost kulturních aktivit je v přímé závislosti na velikosti města.

Události května 1968 a nový ideologický kontext vede ke krizi v kultuře a k odmítnutí klasických forem kultury. Tématika kulturní krize je rovněž přítomná v hlavní zprávě pro šestý plán publikované v roce 1971⁴⁵.

Změna filozofie ministerstva kultury je odpovědí na tento nový stav věcí. V průběhu sedmdesátých let je tak pojem “kulturní činnost” (action culturelle) používaný Andrém Malrauxem nahrazen pojmem “rozvoj kultury” (développement culturel). Jacques Duhamel v dubnu 1971 představuje Národnímu shromáždění novou politiku, jejímž jádrem je sociální a liberální aspekt. Z hlediska sociálního se jedná o rozšíření kultury mezi nejširší vrstvy obyvatelstva, z hlediska liberálního o uznání různých forem kultury. V tomto ohledu Duhamelova politika znamená rozchod s Malrauxovou politikou. “Kultura spadá do oblasti vzdělání a informací”, podtrhuje Jacques Duhamel na konferenci evropských ministrů kultury, která se koná v červnu 1972 v Helsinkách⁴⁶. Jak shrnuje Philippe Poirrier, demokratizace kultury je stále na pořadu dne, ale je pozměněna dvěma novými přístupy: antropologické pojetí kultury nahrazuje univerzalitu vysoké kultury, a uznání rozmanitosti cest k dosažení této demokratizace nahrazuje nezbytnost estetického šoku.⁴⁷

V sedmdesátých letech formulují především levicově orientované politické strany své programy v oblasti kulturní politiky. Zatímco dosud měla propracovaný program v této oblasti

⁴³ Viz např. BOURDIEU, P.; DARBEL, A. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris : Les Éditions de Minuit, 1966. 256 s. ISBN 2707300284.

⁴⁴ Prvním průzkumem veřejného mínění o volnočasových aktivitách Francouzů je výzkum vedený INSEE (Institut national de la statistique et des études économiques) v roce 1967, který je následován výzkumem o „kulturních praktikách Francouzů“ (Les pratiques culturelles des Français) vedeným Oddělením pro studium a výzkum Ministerstva kultury v roce 1973. Tento typ výzkumu byl nadále prováděn v letech 1981, 1989, 1997 a 2008.

⁴⁵ Rapport de la commission du VI^e Plan sur l'action culturelle, mars 1971. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 279 – 286.

⁴⁶ Discours de Jacques Duhamel à la première conférence des ministres européens de la Culture à Helsinki, 9 juin 1972. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 294.

⁴⁷ POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 132.

pouze Komunistická strana, nově vzniklá socialistická strana také vypracovává svůj program, kterým se vymezuje vůči komunistům. Národní sekretariát pro kulturní činnost (secrétariat national à l'action culturelle) v roce 1974 vypracovává "Všeobecnou orientaci politiky kulturní činnosti" (Orientation générale d'une politique d'action culturelle), ve které klade důraz na posun od demokratizace kultury (démocratisation culturelle) k demokracii kultury (démocratie culturelle): "Globální kultura, kterou chceme rozvinout, musí být kulturou pro všechny, ve službě všech. Ale je také zapotřebí, aby to byla kultura všech."⁴⁸ V následujících letech rozvíjí socialisté vztahy s uměleckými a kulturními kruhy, které následně podpoří kandidaturu Françoise Mitterranda na funkci prezidenta republiky v roce 1981.

Strany na pravém politickém spektru nedisponují opravdovými programy v oblasti kultury. Teprve v roce 1975 vydává UDR (Svaz demokratů pro republiku) první programový text "Pro kulturu" (Pour la culture) uznávající kulturní dimenzi politiky, který je následován dalšími programovými prohlášeními. Navzdory tomu zabírají v následujících letech kulturní otázky na pravici okrajové místo. Ve skutečnosti až vítězství levice v roce 1981 přinutí novou parlamentní opozici vypracovat opravdový program pro kulturu.

Co se týče ministerstva, v letech 1969 až 1981 dochází několikrát k jeho přejmenování. Od března 1974 se ministerstvo nazývá Ministerstvo kulturních záležitostí a životního prostředí (Ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement). Od června stejného roku se ministerská struktura redukuje na Státní sekretariát pro kulturu (secrétariat d'Etat à la Culture). Od února 1977 se setkáváme s názvem Ministerstvo kultury a životního prostředí (Ministère de la Culture et de l'Environnement), než se transformuje v březnu 1981

na Ministerstvo kultury a komunikace (Ministère de la Culture et de la Communication). Organizační schéma ústřední administrativy se také podstatně mění: ještě před odchodem Malrauxa v březnu 1969 je zrušeno Vrchní ředitelství pro umění a literaturu. Nově je vytvořeno Ředitelství pro kulturní činnost (Direction de l'Action culturelle) a Ředitelství představení, hudby a literatury (Direction des Spectacles, de la Musique et des Lettres), pod které spadají představení, hudba, opera, tanec a literatura. V roce 1970 se hudbě dostává autonomie zřízením Ředitelství pro hudbu, operu a tanec (Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse). V roce 1975 dochází k další reorganizaci vytvořením Ředitelství knihy (Direction du Livre), které seskupuje sektory ze čtyřech ministerstev: pomoc vývozu (Ministerstvo zahraničních věcí), autorské právo (Ministerstvo kultury), edice (Ministerstvo

⁴⁸ Cit. In: POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 133.

průmyslu) a veřejné knihovny (Ministerstvo školství). Cílem je sjednotit pod jedním ředitelstvím celý proces od vzniku knihy po její distribuci. Tento tranfer však není úplný, neboť se nedotýká Národní knihovny ani školních a univerzitních knihoven.

V roce 1978 pociťuje ministerstvo citlivou ztrátu Ředitelství architektury, které se přesouvá pod Ministerstvo životního prostředí (ministère de l'Environnement et du Cadre de vie). Odpovědí na vzniklou situaci je vytvoření Ředitelství kulturního dědictví (direction du patrimoine), které zahrnuje Odbor pro historické památky a národní paláce (sous-direction des Monuments historiques et des Palais nationaux), oddělení pro archeologii (département d'Archéologie) a Generální inventář uměleckého bohatství Francie (Inventaire général des richesses artistiques de la France).

Kulturní politika Jacquese Duhamela navazuje na práci komise vypracovávající Šestý plán a přináší s sebou přes jistou kontinuitu řadu změn. Jednou z nově zavedených metod je spolupráce ministerstva s dalšími ministerstvy, kterou můžeme ilustrovat na práci Fondu pro kulturní intervenci (Fonds d'intervention culturelle, FIC) mající za úkol financovat novátorské projekty⁴⁹. Duhamelova politika se nese ve znamení globálního a mezioborového "rozvoje kultury". Ani sektorové politiky však nejsou zapomenuty. V oblasti kulturního dědictví se Duhamel rozchází z předchozí politikou: "raději zachránit tisíc stavebních památek na padesát roků, než padesát památek na tisíc roků"⁵⁰.

Dalším rysem Duhamelovy politiky je podpora správních celků na bázi smluvní spolupráce. Jacques Duhamel v květnu 1971 v Národním shromáždění prohlašuje, že: "kulturní politika nemůže být pouze záležitostí státu a [že] hlavní role patří správním celkům"⁵¹. Jacques Duhamel přichází s myšlenkou smluv uzavíraných mezi ministerstvem a městy. Tato myšlenka partnerství, která je rovněž přítomna v Šestém plánu, vyjadřuje nové nazírání na vztah mezi státem a městy. Zatímco Domy kultury ztrácejí od roku 1968 svůj exemplární charakter a Centra kulturní animace (CAC) nezažívají velký úspěch, doba se nese ve znamení městského voluntarismu.

Za Duhamelova vedení vzroste rozpočet ministerstva z 0,47 % roku 1972 na 0,55 % roku 1973. Přes tento nárůst však zůstávají příjmy ministerstva skromné ve srovnání s dalšími ministerstvy. Jacques Rigaud vzpomíná: "Jednoho dne, nedlouho po svém příchodu do rue de

⁴⁹ GIRARD, A., Le Fonds d'intervention culturelle. In Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971 – 1973, s. 241 – 261.

⁵⁰ Jacques Duhamel, cit. In: POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 142

⁵¹ Jacques Duhamel, cit. In: POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 152

Valois [pozn. aut.: sídlo Ministerstva kultury], mi říká: «Jak je to zvláštní: mluví se tu o stejných částkách jako na Ministerstvu zemědělství, ale [tyto částky] jsou ve starých francích»⁵².

Období vlády Valéry Giscard d'Estainga je v ekonomickém smyslu slova liberální a přináší s sebou relativní ústup od zasahování státu v oblasti kultury, který se projevuje též ve financování kultury. Kultuře není v Sedmém a Osmém plánu věnováno příliš mnoho prostoru a její rozpočet se v tomto období nachází pod hranicí 0,6 % rozpočtu státu, přičemž se v roce 1981 dokonce ocitá na 0,47 %.

Po Duhamelovi nastupuje do čela Ministerstva kultury Maurice Druon (1973 – 1974), jehož politika je charakterizována prohlášením: “Lidé, kteří přicházejí ke dveřím tohoto ministerstva s žebřadlem v jedné ruce a Molotovovým koktejlem ve druhé si budou muset vybrat”. Tento výrok vzbuzuje silné emoce v kulturních kruzích, přičemž velká většina intelektuálů nazírá na kulturní politiku konzervativní vlády nesmlouvavě.⁵³

Michel Guy, který je státním tajemníkem pro kulturu od června 1974 do srpna 1976, za sebou zanechává výraznou stopu voluntarismu v oblasti kultury. Tento milovník a sběratel moderního umění, který je zakladatelem Podzimního festivalu (Festival d'Automne), se zaměřuje především na oblast divadla: podporuje Liebermanna v čele Pařížské opery, zatímco do čela dalších divadel jmenuje talentované mladé režiséry. Tato léta jsou mimo jiné svědkem konce cenzury v kinematografii. Aby nedošlo k rozšíření pornografie, týká se pornografických filmů a sálů, kde se tyto filmy promítají, vyšší zdanění. Zároveň dochází ke zdvojnásobení tzv. záloh na tržby na podporu kinematografie ohrožené vzestupem televize.

Na konci sedmdesátých let, kdy vede Ministerstvo kultury Michel d'Ornano a následně Jean-Philippe Lecat, získává kulturní dědictví vrch nad tvorbou. Tento trend dokumentuje ustavení Francouzského institutu restaurování uměleckých děl (Institut français de restauration des oeuvres d'art) v roce 1977, ustavení Ředitelství kulturního dědictví v roce 1978, přijetí programového zákona pro muzea a prohlášení roku 1980 za “rok kulturního dědictví”. Philippe Poirrier spatřuje ve správě kulturního dědictví druhé poloviny sedmdesátých let navázání na dědictví Červencové monarchie.⁵⁴

⁵² RIGAUD, J., L'Exception culturelle. Culture et pouvoirs sous la V^e République, s. 72.

⁵³ RIEFFEL, R., L'après-mai: les intellectuels et la politique culturelle. In Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971 – 1973, s. 105 – 116.

⁵⁴ POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 146.

Ekonomický liberalismus se promítá do kultury, což můžeme ilustrovat na příkladu liberalizace cen knih v roce 1979. Zrušením “doporučené ceny” tak stát vyhověl přání Francouzské federace odborů knihkupců a významných knihkupectví, především FNAC, který od roku 1974 praktikuje prodej za sníženou cenu. Debata kolem ceny knihy se stává dokonce politickým tématem, když je v prezidentské kampani roku 1981 součástí programů François Mitterranda a Jacques Chiraca. Zatímco se stát potýká s ekonomickou krizí, nedostatek státních financí poznamenává všechny kulturní zařízení a má za důsledek výzvy k mecenášství soukromých osob. Zatímco se v letech 1979 – 1981 výdaje státu v oblasti kultury snižují, výdaje správních celků jsou na vzestupu.

Sedmdesátá léta se nesou ve znamení dvou změn: v první řadě se jedná o vzrůstající roli správních celků, a to především měst, které mají nyní opravdové kulturní politiky, následně jde o uznání této nové situace ze strany státu a partnerství se správními celky.

Strany nacházející se v levém politickém spektru, které nejsou ve vládě, se ve zvýšené míře angažují na místní úrovni. Komunistická strana i socialisté si jsou vědomi důležitosti komunální politiky. Komunistická strana se nově otevírá středním třídám a intelektuálům ve snaze zachovat kulturní hegemonii na levici, zatímco socialistická strana nabízí alternativní program. Volby roku 1977, které znamenají vítězství levice ve velkých městech, umožní socialistům získat zkušenosti na místní úrovni, které posléze využijí po roce 1981.

Pokud se podíváme na výdaje správních celků v oblasti kultury, můžeme konstatovat, že v roce 1978 představují správní celky s 11,5 miliardami franků 52,4 % veřejných výdajů plynoucích do kultury, z čehož města se podílejí na těchto výdajích ze 45,2 %. V letech 1963 až 1978 tak kulturní výdaje měst vzrůstají osmnáctkrát.

Politika smluv mezi státem a správními celky nastíněná Duhamelem se realizuje od roku 1975 podpisy tzv. “kulturních chart” (chartes culturelles)⁵⁵. Jednáním mezi státním aparátem a správními celky je pověřené Oddělení pro regionální činnost (division de l’action régionale) nově vytvořené v rámci Ředitelství ústřední správy (Direction de l’administration centrale). Administrativní inovace tohoto kroku spočívá nejen ve finančním dopadu těchto chart na rozhodování správních celků, ale také v zahájení politiky partnerství, která jde napříč sektory. Od roku 1976 je tato procedura zastavena, a to převážně z finančních důvodů. Navzdory tomu

⁵⁵ První kulturní charty jsou podepsány následujícími městy: Grenoble (20. května 1975), Bordeaux (23. května 1975), Strasbourg (12. června 1975), Dijon (9. července 1975), Angers (17. července 1975), Marseille (18. července 1975), Toulouse (30. července 1975), Lyon (14. listopadu 1975).

však tato administrativní inovace nebude zapomenuta a stát se k ní vrátí v osmdesátých letech ve formě “konvencí o kulturním rozvoji” (conventions de développement culturel).

1.1.3.3. Jack Lang (1981 – 1986, 1988 – 1993)

V roce 1981 se dostává k moci levice, když je v prezidentských volbách zvolen prezidentem François Mitterrand. François Mitterrand je v roce 1988 opět zvolen do prezidentského úřadu a zastává tak nejvyšší státní funkci až do roku 1995. Téměř po celé toto období – až na období kohabitace v letech 1986 – 1988 a 1993 – 1995 – stojí v čele ministerstva kultury Jack Lang.

Jack Lang není v oblasti kultury neznámou postavou. Zakladatel festivalu univerzitního divadla v Nancy působí v letech 1972 až 1974 ve funkci ředitele divadla Chaillot. Jako přítel François Mitterranda vstupuje v roce 1977 do socialistické strany, stává se radním třetího pařížského arrondissementu a nedlouho poté národním tajemníkem pro kulturu. Do obecného povědomí veřejnosti vstupuje jako ministr kultury v roce 1981.

Období Jacka Langa v čele ministerstva kultury se zapisuje do historie kulturní politiky jako důkaz, že zdvojnásobení rozpočtu ministerstva kultury není nic nemožného. Od roku 1982 se rozpočet pro kulturu zdvojnásobuje a ze tří miliard franků se zvyšuje na šest miliard. Vyjádřeno procenty vzhledem k rozpočtu státu se jedná o nárůst z 0,47 na 0,76 %. Symbolické jedno procento je odhlasováno v rámci rozpočtu roku 1993. Celkově se rozpočet ministerstva kultury zvýší ze 6 miliard v roce 1982 na 13,7 miliard v roce 1993. Z dlouhodobého hlediska je tento zlom zásadní a umožní ministerstvu vyšší míru intervence.

Úkoly ministerstva jsou v dekretu z 10. května 1982 definovány následujícím způsobem: “Ministerstvo kultury má za cíl umožnit všem Francouzům, aby rozvíjeli své schopnosti vynalézat a tvořit, aby svobodně projevíli svůj talent, a aby se jim dostalo uměleckého vzdělání podle jejich výběru; uchovávat kulturní dědictví národa, regionů i různých sociálních skupin ke společnému prospěchu celé společnosti; podporovat tvorbu uměleckých a duchovních děl a a zpřístupnit je co nejširšímu publiku; přispívat k šíření francouzské kultury a umění ve svobodném dialogu světových kultur“⁵⁶.

Tento text navazuje na Malrauxovu tradici, ale zároveň vede k zásadním změnám: kulturní demokratizace je nahrazena svobodným individuálním rozvojem prostřednictvím tvorby při respektování regionálních, mezinárodních, či dokonce sociálních kultur. Tento přístup tak dovoluje rozšíření oblasti umění o praktiky do té doby posuzované jako druhořadé: píseň,

⁵⁶ Décret No 82-394 relatif à l'organisation du ministère de la Culture, 10 mai 1982. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 390.

populární hudba (např. jazz), umělecká řemesla (móda, reklama, design). V praxi je tak ustaveno Národní centrum pro píseň (Centre national de la chanson), staví se velké koncertní sály spolufinancované státem a městy, fotografie a komiks se objevují v muzeích, design a gastronomie jsou oficiálně uznány a těší se administrativní a finanční podpoře.

Nový přístup ke kultuře ilustruje také důraz na kulturní průmysl. Na konferenci UNESCO pořádané v Mexiku v červenci 1982 zdůrazňuje Jack Lang nezbytnost „kulturního odboje“ vůči „finančnímu a intelektuálnímu imperialismu“, který s sebou přináší kulturní průmysl⁵⁷. Cílem je americký kapitalismus, aniž by však byl explicitně zmíněn.

Součinnost mezi kulturou a ekonomikou je jednou z hlavních linií Langovy politiky, přičemž kulturní tvorba je považována za faktor ekonomického rozvoje. Tato tematika kulturní politiky jako východiska z ekonomické krize je také rozvinuta Françoisem Mitterrandem v únoru 1983 v rámci kolokvia „Tvorba a rozvoj“, které se koná na Sorbonně⁵⁸.

V zájmu lepšího řízení a rentability podporuje ministerstvo modernizaci administrativy a profesionalizaci aktérů kulturního života. Pomoc kulturním subjektům je jedna z priorit politiky vedené od roku 1981. Tato pomoc však nemá oporu ve státních dotacích, ale v trhu, pomocí kterého stát iniciuje financování kulturního průmyslu.

Tak vzniká mimo jiné Fond podpory tvorby (Fonds d'incitation à la création) působící v oblasti výtvarných umění, Agentura pro podporu průmyslové tvorby (Agence pour la promotion de la création industrielle), Fond audiovizuální tvorby (Fonds de création audiovisuelle), Institut pro financování kinematografie a kulturního průmyslu (Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles, IFCIC), či Společnosti pro financování kinematografie a audiovize (Sociétés de financement du cinéma et de l'audiovisuel - SOFICA).

Uvedme tři Langovy zákony, které mají velký ekonomický vliv, aniž by se však opíraly o státní finance. Prvním z nich je zákon o jednotné ceně knihy⁵⁹, který dovoluje zachránit malá kvalitní knihkupectví, kterým by jinak hrozil zánik vzhledem k přítomnosti velkých knihkupectví typu FNAC. Druhý zákon umožňuje založení Národního centra pro literaturu

⁵⁷ Discours de Jack Lang lors de la conférence de l'Unesco à Mexico, 27 juillet 1982. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 391 – 395.

⁵⁸ Allocution de François Mitterrand au cours du colloque „Création et développement“ à la Sorbonne, 13 février 1983. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 405 – 409.

⁵⁹ Loi N° 81-766 relative au prix du livre, 10 août 1981. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 381.

(Centre national des lettres), které má za cíl podporovat vydávání knih, jejichž trh je příliš úzký. Tato podpora není čerpána ze státního rozpočtu, ale ze speciálního fondu, do kterého plynou peníze z kopírování knih. Třetím zákonem je zákon z roku 1985 o autorském právu a příbuzných právech⁶⁰, který umožňuje pravidelné odměňování všech aktérů podílejících se na kulturní tvorbě.

Ve smyslu sblížení kultury a ekonomie můžeme kromě diverzifikace finančních zdrojů poukázat na uznání užitečnosti komunikace, tj. informování veřejnosti a vytváření image státní správy a jejích institucí.

Co se týče spolupráce státu se správními celky, proces decentralizace a dekoncentrace se nadále prohlubuje. Jsou zakládána nová Regionální ředitelství pro kulturní záležitosti (Directions régionales des affaires culturelles - DRAC), která vedou v regionech státní politiku. Partnerství mezi státem a správními celky se prohlubuje pomocí Konvencí o kulturním rozvoji, které navazují na Duhamelovy Kulturní charty. Tyto dohody, které jsou nástrojem územního plánování a stimulace správních celků, se především dotýkají měst střední velikosti a departementů.

Mezi správními celky se v oblasti kultury nejvíce angažují města, což ilustrují i jejich výdaje na kulturu, které se neustále zvyšují.⁶¹ Města s pomocí státu a dalších správních celků staví a renovují prestižní kulturní zařízení: muzea, mediatéky, divadla apod. Jak poznamenává Philippe Poirrier: „Pokud pomineme několik Domů kultury postavených v šedesátých letech, toto úsilí o kulturní vybavenost měst, která je často spojená s obdivuhodnou modernizací, nemá od Druhého císařství obdoby.“⁶²

Zatímco je Langovo ministerstvo kultury pevně zakotveno ve vládních strukturách a těší se podpoře prezidenta republiky, François Mitterrand sám o sobě zanechává v oblasti kultury nerasmazatelnou stopu v podobě tzv. Velkých prací (Grands Travaux). Tyto projekty, z nichž nejznámější jsou např. pyramida v Louvru a Francouzská národní knihovna, vzbuzují ve své době mnoho polemik, a to nejen z finančních důvodů⁶³.

⁶⁰ Loi N° 85-660 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, 3 juillet 1985. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 412 – 423.

⁶¹ Viz CHOUGNET, J.F., Budget. In WARESQUIEL, E. de (ed.). Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, s. 87 – 88.

⁶² POIRRIER, P., L'État et la culture en France au XX^e siècle, s. 173.

⁶³ Finanční náklady na tzv. Grands travaux (v milionech EUR): Musée d'Orsay: 200, Parc de la Villette: 200, Musée des Sciences: 820, Institut du monde arabe: 64,64, Opéra Bastille: 426,86, Arche de la Défense: 566,35,

Co se týče politiky kulturního dědictví, dochází k modernizaci muzeí na celém území Francie. Ministerstvo kultury chce změnit obraz kulturního dědictví jako takového a otevírá ho architektuře dvacátého století a průmyslovému dědictví. Dále se množí projekty, ve kterých se spojuje kulturní dědictví a současná tvorba. Tyto novátorské projekty nezřídka kdy budí vášnivé polemiky, jako např. instalace Burenových sloupů v Královském paláci v Paříži⁶⁴. Díky nové smluvní spolupráci mezi státem a regiony v rámci Regionálních fondů pro muzejní akvizice (Fonds régionaux d'acquisition des musées – FRAM) a Regionálních fondů současného umění (Fonds régionaux d'art contemporain - FRAC) získávají muzea nové prostředky k nákupu současného umění.

V oblasti divadelnictví dochází s nárůstem finančních prostředků k profesionalizaci. Počet dotovaných divadelních společností narůstá, stejně jako se zvyšují finanční částky této pomoci. Síť Národních dramatických center (Centres dramatiques nationaux) je stále hustší, přičemž ve středně velkých městech vznikají Regionální dramatická centra (Centres dramatiques régionaux). Pět národních divadel (Comédie-Française, Chaillot, Colline, Odéon, TNS Strasbourg) se rovněž těší nárůstu dotací.

V oblasti hudby je cílem ministerstva přispět k posílení kulturní nabídky a uznat rozmanitost různých hudebních žánrů. Symbolem tohoto úsilí je zavedení „Svátku hudby“ (Fête de la musique) v roce 1982.

Státní politika v oblasti kultury se též zaměřuje na vzdělávání odborníků. Nárůst rozpočtu umožňuje modernizaci škol specializovaných na výuku v oblasti umění. Institut pro studia kinematografie (Institut des hautes études cinématographiques, IDHEC) je restaurován, národní hudební konzervatoře v Paříži a Lyonu získávají nové budovy, Škola Louvre (Ecole du Louvre) se rozšiřuje a renovuje. Je založena Národní škola kulturního dědictví (Ecole nationale du Patrimoine), která zajišťuje vzdělání v různých oblastech kulturního dědictví od muzeí, přes historické památky, vykopávky po archívy. Modernizace umělecké výchovy se však dotýká i nižších stupňů školství. Na lyceích lze od nynějška skládat maturitu z umění, přičemž se paralelně rozvíjí další formy umělecké výchovy.

Ministère des Finances: 560, Cité de la Musique: 170, Museum: 150, Grand Louvre: 910, Bibliothèque de France: 1 189,1. Zdroj: BENHAMOU, F., L'économie de la culture, s. 60. K problematice Grands travaux viz též SEITZ, F., Grands Travaux. In WARESQUIEL, E. de (ed.). Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, s. 310 – 313.

⁶⁴ Dílo se oficiálně jmenuje „Les Deux Plateaux“. K polemice, kterou toto dílo vzbudilo, viz např. CASCARO, David. Les „colonnes“ de Buren: une crise politico-artistique. Vingtième siècle. 1998. N° 59, juillet – septembre, s. 120 – 128.

První kohabitace v letech 1986 až 1988 se nese ve znamení kontinuity politiky vedené od roku 1981, a to i přes určité změny v orientaci kulturní politiky za nového ministra kultury. Kulturní politika Françoise Léotarda klade důraz na oblast kulturního dědictví a umělecké vzdělání, zatímco „kulturní rozvoj“ nepovažuje za prioritu.

Období socialistů u moci je charakteristické nasazením Jacka Langa, snahou o otevření kultury dalším formám, a zvýšením rozpočtu. Správní celky vycházejí ze státní politiky také posíleny. Sektorové politiky zažívají boom, kdy dochází ke zvyšování kvalitní kulturní nabídky, přičemž je zároveň profesionalizováno mnoho kulturních sektorů. Kulturní zařízení jsou modernizována. Navzdory přednostnímu postavení Paříže dochází na úrovni Francie ke kulturní homogenizaci. Vláda socialistů však s sebou přináší i další tendence: ministerstvo kultury privilegující tvorbu podporuje korporatistické řízení sektorů, ať by vždy dostalo zájmům veřejné služby. Mnoho sektorů je navíc stále více připoutáno ke státu.

1.1.3.4. Kritika kulturní politiky

Na konci osmdesátých let a na počátku let devadesátých se začíná objevovat kritika kulturní politiky vedené ministerstvem kultury. Polemiku otevírá dílo Alaina Finkielkrauta *La Défaite de la pensée* (Destrukce myšlení), ve které autor poukazuje na úpadek kultury způsobený relativizací kultury. Autor se domnívá, že politika vedená Jackem Langem (a Françoisem Léotardem v době kohabitace) přispěla k „destrukci“ tím, že podporovala oblasti, které do té doby nespádaly do kultury (hudba typu rock, móda...), čímž došlo k rozkladu kultury v „kulturním všechnu“ (le „tout culturel“).

„Tento běsnící nihilismus uvolňuje v postmoderním myšlení místo rovnému obdivu pro autora Krále Leara a Charlese Jourdana. Za předpokladu, že bota nese podpis velkého návrháře, vyrovnají se boty Shakespearovi. A ve shodě s tím: komiks spojující poutavou zápletku s hezkými obrázky se vyrovná románu od Nabokova; to, co čtou lolity se vyrovná Lolitě; působivý reklamní slogan se vyrovná básni od Apollinaira nebo Francise Pongeho, rocková melodie se vyrovná melodii Duka Ellingtona; pěkný fotbalový zápas se vyrovná baletu od Piny Bausch; modelový krejčí se vyrovná Manetovi, Picassovi, Michelangelovi; dnešní opera – „opera života, videoklipu, znělky, spotu“ se vyrovná Verdimu nebo Wagnerovi. Fotbalista a choreograf, malíř a modelový krejčí, spisovatel a návrhář, hudebník a rocker jsou rovnocenní tvůrci. Je potřeba skoncovat se

školním předsudkem, který vyhrazuje toto postavení pouze některým, a který zařazuje ty ostatní do subkultury.“⁶⁵

Debatu v roce 1990 znovu aktivuje publikování výzkumu veřejného mínění o kulturních praktikách Francouzů, jejíž závěry podtrhují především neúspěch kulturní demokratizace a přetrvávání materiálních a symbolických překážek, které limitují přístup k tzv. klasické kultuře.⁶⁶

Novým podnětem je následně dílo Marca Fumaroliho *L'Etat culturel*, které v roce 1991 vzbudí velký ohlas ve všech médiích včetně intelektuálních časopisů typu *Esprit* či *Le Débat*. Marc Fumaroli odmítá současnou kulturní politiku státu jako zásobování masovou zábavou a spotřebním zbožím, za kterou vidí sociologickou manipulaci státu ve službách politické strany a její politické ideologie. Marc Fumaroli se staví proti tomuto „státu kultury“ a prosazuje liberální stát, ve kterém je kultura záležitostí jednotlivce. Novinkou v případě díla Marca Fumaroliho je zpochybnění samotné legitimacy ministerstva kultury. Marc Fumaroli nenavrhuje zrušení celého ministerstva, ale jeho omezení na sféru kulturních památek.

Na tento odkaz navážou v následujícím roce další díla liberálních autorů, aby vyzvali ke zrušení ministerstva kultury. V roce 1993 zaznívá kritika i z řad levice, a to přímo ze samotného ministerstva kultury. Michel Schneider, který zastával v letech 1988 až 1991 funkci ředitele Hudby a tance na ministerstvu, vydává knihu *La Comédie de la culture* (komedie kultury). Zatímco v některých bodech souhlasí s Markem Fumarolim (rozmělnění umění v kultuře, kultura jako politický nástroj ministerstva ve službách tvůrců, přílišná důležitost poskytovaná medializaci...), oproti liberálním řešením Marka Fumaroliho zdůrazňuje Michel Schneider nezbytnost veřejné služby: stát má povinnost snížit nerovnost v přístupu k dílům, a to prostřednictvím uměleckého vzdělání. Tuto oblast vzdělání by měly doplňovat dvě další funkce, a to ochrana kulturního dědictví a demokratické šíření kultury.

Politická scéna zůstává relativně hluchá k těmto názorům. Během kampaně před volbami do Národního shromáždění v roce 1993 sice jak pravicové tak levicové strany částečně zahrnují do svých programů argumentaci rozpracovanou Markem Fumarolim, nicméně kulturní politika vedená za druhé kohabitace (v letech 1993 až 1995) vládou Édouarda Balladura spočívá v zachování kontinuity. S rozpočtem představujícím 0,95 % státního rozpočtu v roce 1994 klade ministr kultury Jacques Toubon důraz na tři orientace: územní plánování (ve

⁶⁵ FINKIELKRAUT, A., *La Défaite de la pensée*, s. 138.

⁶⁶ Viz DONNAT, O.; COGNEAU, D., *Les pratiques culturelles des Français*, Paris, La Découverte – La Documentation française, 1990.

smyslu vyvážení výdajů Paříže vůči zbytku Francie), vzdělávání a zvýšení zájmu veřejnosti o kulturu a posílení činnosti Francie v zahraničí. V roce 1993 se ministr k definování misí Ministerstva kultury a frankofonie (ministère de la Culture et de la Francophonie) vrací k formulaci dekretu z roku 1959: „Zpřístupnit vrcholná díla lidstva, a v první řadě Francie, co největšímu počtu Francouzů; zajistit co nejširší obecnost našemu kulturnímu dědictví, a podporovat tvorbu uměleckých a duchovních děl.“⁶⁷

Polemika na podzim roku 1993 kolem „kulturní výjimky“, která je vyvolána v poslední fázi jednání GATT (Uruguayského kola) mezi Francií a Spojenými státy Francii stmeluje. Jacques Toubon odmítá „život pod (pozn. aut.: americkým) vlivem“⁶⁸. Otázka zachování specifičnosti francouzské, resp. evropské kultury čelící masivnímu šíření kulturního průmyslu americké kultury je vysoce medializována a nutí země Evropské unie k přijetí jednotného stanoviska v otázce vztahu kultury a politiky volného obchodu a politických důsledků z něho plynoucích.

⁶⁷ Décret No 93-797 relatif aux attributions du ministre de la Culture et de la Francophonie, 16 avril 1993. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 484 – 485.

⁶⁸ TOUBON, J., Laisser respirer nos âmes! In GENTIL, G.; POIRRIER, P. La politique culturelle en débat, s.120 – 122.

2. Kulturní výjimka – francouzská výjimka?

Pojem kulturní výjimka se objevuje v rámci jednání Uruguayského kola GATT⁶⁹ zahajeného v roce 1986. GATT, předchůdce Světové obchodní organizace (WTO), má za cíl snížení překážek v mezinárodním obchodu, a Uruguayské kolo směřuje k liberalizaci mezinárodního obchodu v oblasti služeb. Do této oblasti spadají také kinematografická a audiovizuální díla⁷⁰. Francie se v rámci Evropské unie staví proti aplikaci pravidel volného obchodu na tato díla, která jsou nositeli kulturní identity a z tohoto důvodu nemohou mít statut běžného zboží nebo služeb. Myšlenka Jacquese Delorse⁷¹, podle které „audiovizuální díla nejsou zbožím jako každé jiné“, se stala základem konceptu kulturní výjimky, která umožnila Francii a Evropě zachovat své systémy organizace a ochrany kinematografického a audiovizuálního sektoru a uniknout principům volného obchodu GATT. Výsledkem jednání Uruguayského kola bylo rozšíření principů liberalizace mezinárodního obchodu o služby v rámci dohody GATS (General Agreement on Trade in Services), aniž by však byly aplikovány na oblast kinematografických a audiovizuálních děl.

Kořeny kulturní výjimky jsou však daleko hlubší. Datují se do doby po druhé světové válce, kdy francouzsko-americká dohoda Blum-Byrnes zpřístupnila francouzský trh americké filmové produkci, což vzbudilo masivní vlnu odporu z řad osob působících v kinematografickém průmyslu. Toto hnutí přimělo stát k ustavení organizačních a finančních principů, o jejichž zachování šlo v boji o kulturní výjimku.

2.1. *Historický vývoj kinematografického a audiovizuálního průmyslu*

28. května 1946 podepsali státní tajemník James Byrnes a zvláštní vyslanec francouzské vlády Léon Blum dohodu, která se týkala mnoha aspektů francouzsko-amerických finančních a obchodních vztahů, a která obsahovala přílohu definující podmínky vysílání amerických filmů ve Francii. Toto ujednání vyhovělo americké žádosti o znovuzpřístupnění francouzských kinosálů americké produkci poté, kdy byl v roce 1944 zakázán přístup všech zahraničních filmů do francouzských kin. K usnadnění obnovy francouzského kinematografického

⁶⁹ General Agreement on Tariffs and Trade – všeobecná dohoda na clech a obchodu

⁷⁰ Pod pojmem „kinematografie“ rozumíme souhrnné označení pro veškeré činnosti spojené s filmem určeným pro kina, pojem „audiovize“ se týká pouze děl určených pro televizní vysílání. Jednotná definice pojmu audiovize však neexistuje (viz následující kapitoly).

⁷¹ předseda Evropské komise v letech 1985 – 1995

průmyslu bylo přijato přechodné období v délce čtyř let, po které byly ustaveny kvóty vyhražující čtyři týdny za trimestr francouzským filmům.⁷²

Kritika této dohody se neobjevila ihned. Teprve v průběhu roku 1947 se z dohody Blum-Byrnes stává téma diskuzí v politických kruzích a na veřejnosti, které přinutí vládu k upravení podmínek vstupu amerických filmů na národní trh. Z politických stran se tématu ujímá komunistická strana, která mobilizuje kulturní kruhy a podporuje založení Výboru pro obranu francouzské kinematografie (Comité de défense du cinéma français, CDCF). Kampaň proti dohodě Blum-Byrnes kulminuje demonstrací 4. ledna 1948, která shromáždí několik tisíců účastníků, v jejichž čele stanou režiséři a hvězdy francouzského filmu. Francouzská vláda je tak v tomto novém kontextu nucena znovu otevřít jednání se Spojenými státy, která jsou uzavřena podpisem nové smlouvy 16. září 1948. Tato smlouva ustavuje nový režim, který posiluje ochranu francouzských filmů. Na jednu stranu je kvóta v kinosálech pro francouzské filmy stanovena na pět týdnů za semestr (oproti původním čtyřem), na druhou stranu je ustaven počet amerických filmů na 121 za rok (a 65 pro filmy z ostatních zemí). Paralelně je ustaven zákonem z 16. července 1948 Fond na pomoc kinematografického průmyslu⁷³, do kterého část peněz plyne ze speciální daně uvalené na vstupenky do kina. Po krizi v letech 1946 – 1948 jsou tedy položeny základy podpory francouzského filmu.

V poválečných letech se projevuje křehkost evropského kinematografického průmyslu oproti americké produkci. Spojené státy nejen že produkují 400 filmů každý rok, ale navíc mají skladem 2 000 filmů vyrobených v letech 1940 – 1944, které ještě nebyly v Evropě promítány. Jak uvádí Laurent Burin des Roziers: „Následky na sebe nenechají dlouho čekat: počet amerických filmů promítaných ve Francii se zvyšuje z 99 filmů v roce 1946 (což představuje 46 % promítaných dlouhometrážních filmů) na 256 filmů v roce 1947 (tj. 60 %)“⁷⁴. Krize je však relativně krátká, neboť stačí dva roky, aby Francie shlédla americkou produkci válečného období, a od druhé poloviny roku 1948 již počet amerických filmů ve francouzských kinech klesá. Ačkoli americká produkce zabírá na francouzském trhu stále důležité místo, francouzská produkce čelí více než dobře americké konkurenci.

⁷² Francouzští vyjednaváci si byli vědomi, že není možné se vrátit k systému existujícímu před válkou, kdy byl počet filmů, které se mohly vysílat ve Francii, omezen na 188 filmů za rok, z toho 150 amerických filmů. Řešením tedy nakonec bylo nikoli omezení dovozu amerických filmů do Francie, ale zavedení režimu kvót v kinosálech po přechodné období, po které francouzské kinosály měly za povinnost rezervovat čtyři týdny za trimestr francouzským filmům, zatímco po zbylých devět měsíců mohly vysílat filmy svého výběru.

⁷³ Le Fond d'aide à l'industrie cinématographique. V roce 1959 získal tento fond svou současnou podobu Účtu finanční podpory (le compte de soutien financier).

⁷⁴ BURIN DES ROZIERS, L., *Du cinéma au multimédia. Une brève histoire de l'exception culturelle*, s. 43.

V roce 1959 je ustaveno Ministerstvo kultury s Andrém Malrauxem v čele. Tomuto ministerstvu je podřízeno Národní centrum pro kinematografii, které do té doby spadalo pod ministerstvo průmyslu. Nové ministerstvo zavádí pomoc producentům filmů, a to ve formě „zálohy na tržby“, která je splatná pouze v případě, že to dovolí tržby z promítání filmu.

Od sedmdesátých let můžeme sledovat nárůst státní intervence v oblasti pomoci kinematografickému průmyslu. Tento vývoj je dán faktem, že se počty návštěvníků kin stále zmenšují. Tento trend můžeme připsat vzrůstající roli televize, rozvoji videa apod. V tomto smyslu tedy můžeme chápat snahu státu o zachování kinosálů a jejich modernizaci. Na ochranu kin byla také zavedena opatření, která nedovolují televizím vysílat nové filmy před vypršením určité lhůty. Dalším trendem je nárůst dovozu filmů pocházejících ze Spojených států amerických. Jak na tuto situaci reagovali evropské státy? Tváří v tvář dominanci americké produkce bylo jejich cílem zachovat na svém území kinematografický průmysl, i kdyby měl být skromných rozměrů. I přesto, že národní produkce nebude schopná svým počtem filmů konkurovat dovozu, umožní produkci kvalitních národních filmů, které bude moci ocenit národní publikum, a které budou zemi zastupovat na mezinárodních festivalech, přičemž dá šanci mladým režisérům, kteří tak budou mít možnost získat mezinárodní renomé.

Jak se vyvíjel audiovizuální průmysl? Po dobu dvaceti až dvaceti pěti let po druhé světové válce podléhaly televizní stanice ve většině zemí státnímu sektoru. V zemích, kde existovaly pouze veřenoprávní televize, byla situace velmi odlišná od současnosti. Hlavní úkoly televize byly následující: „informovat, vzdělávat, bavit“⁷⁵. Díky zdrojům z koncesionářského poplatku a dotací od státu financovaly výrobu programů, které byly realizovány v jejich studiích, či které kupovaly od dalších společností, nejčastěji národních. Televize tak byly de facto státním monopolem a problém veřejné pomoci audiovizuální tvorbě neměl stejné parametry jako dnes.

Již od 60. let se však objevuje kritika obsahu televizních programů vzhledem k nárůstu zábavních programů, které se rozšiřují na úkor kvalitních programů. Co se stalo s televizní produkcí v šedesátých a sedmdesátých letech? Za prvé došlo k nárůstu domácností vybavených televizorem a videorekordérem. Příмым následkem tohoto trendu byl nárůst konzumace audiovizuálních produktů, tj. nárůst počtu hodin strávených před televizní obrazovkou. Druhým trendem byl nárůst počtu televizních stanic, a to především soukromých, a dále rozvoj nových možností přenosu představovaný kabelovou televizí a

⁷⁵ AUCLAIRE, A., PERRAS, S., *Télévision et cinéma*. In WARESQUIEL, E. de (ed.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, s. 577.

satelity. Odtud tendence ke smazávání národních hranic a zintenzivnění konkurence mezi státy. Třetím trendem je nárůst objemu americké produkce na evropských obrazovkách. Jak lze vysvětlit převahu amerických televizních filmů a seriálů? Bernard Gournay tento fakt vysvětluje z hlediska ekonomického: „Částka za vysílací práva [amerického] televizního pořadu nebo seriálu je relativně nízká, neboť toto dílo již bylo představeno divákům ve Spojených státech, popř. v dalších zemích. Společnost, která dílo produkovala, ho tak může nabídnout kupcům za cenu mnohem nižší, než je cena konkurence. K tomu je třeba připočíst fakt, že americké firmy disponují hustou a efektivní mezinárodní distribuční sítí.“⁷⁶

Vlády reagovaly na rozvoj dovozu ze Spojených států podporou audiovizuální produkce národního původu. Ve Francii byl v roce 1984 vytvořen účet na podporu audiovizuálních programů, který spočíval v pomoci produkci. Ve stejné době se Francie rozhodla aplikovat kvóty na vysílání audiovizuálních děl.

V období mezi poválečnou polemikou a krizí „kulturní výjimky“, ke které dochází v rámci finální fáze jednání GATT, tak zůstává kinematografie a audiovize zdrojem neshod mezi Evropou a Spojenými státy. Evropské státy se snaží čelit této krizi podpůrnou a reglementační činností tohoto sektoru na národní, ale též na evropské úrovni.

Co se týče mechanismů podpory kinematografického a audiovizuálního průmyslu, bude jim níže věnována samostatná kapitola. Zmiňme zatím pouze tolik, že většina evropských zemí ustavuje v poválečném období mechanismy podpory tohoto průmyslu, a to buď ve formě selektivní pomoci, která má na zřeteli kulturní hledisko, či ve formě automatické pomoci, která zohledňuje ekonomické hledisko, nebo o kombinaci těchto dvou systémů, jako je tomu v případě Francie. Tyto mechanismy jsou následně často doplněny ustavením povinností v oblasti produkce a vysílání pro televizní společnosti, a to poté, co televize přestává být státním monopolem. Tato opatření, která byla původně určena na podporu kinematografické produkce, jsou později rozšířena na audiovizuální díla.

Tyto systémy národní podpory kinematografické produkce jsou pravidelně zpochybňovány zástupci hollywoodského průmyslu. Na jednu stranu v těchto opatřeních spatřují dotace – ačkoli se jedná o formu půjček či vratných záloh – které pokřívají pravidla konkurence, na druhou stranu jsou tyto mechanismy často minimálně z části financovány daněmi vybíranými z promítání filmů nebo z obchodu z videem. Vzhledem k tomu, že americká produkce tvoří podstatnou část evropského trhu, americká studia vnímají jako újmu fakt, že na americké

⁷⁶ GOURNAY, B., *Exception culturelle et mondialisation*, s. 46.

filmy je uvalena daň, která slouží k podpoře národní kinematografie, ke které americké produkce nemají přístup. To bude jedním z hlavních požadavků během jednání GATT.

2.2. Mechanismy podpory

2.2.1. Francie

V centru francouzského systému podpory stojí Národní centrum kinematografie (CNC)⁷⁷. Jedná se o veřejnou, nezávislou instituci, která je finančně nezávislá a působí pod pravomocí Ministerstva kultury. Veškeré aktivity CNC se točí kolem dvou os: podpůrné činnosti a reglementační činnosti. Činnost CNC pokrývá oblast kinematografie a audiovizuální, a zahrnuje jak podporu pro vznik tvorby, tak podporu pro její šíření v kinech, televizi a masmédiích. Z činností CNC nás bude nejvíce zajímat podpora kinematografického a audiovizuálního sektoru⁷⁸. CNC spravuje tzv. Fond finanční podpory (le compte de soutien financier), který je rozdělen do dvou hlavních sekcí, do sekce kinematografické a audiovizuální.

V zásadě existují dva mechanismy: tzv. automatické mechanismy a selektivní mechanismy. Automatické podpory mají především hospodářský dopad. Jsou automatické v tom, že přinášejí jednotlivým subjektům, ať to jsou producenti, provozovatelé či distributoři, takové dotace, které jsou přímo úměrné jejich úspěchu na trhu. Producent dostane na svůj příští film částku, která je úměrná úspěchu jeho předešlého filmu. Celé dvě třetiny rozpočtu CNC jsou určeny na automatické dotace. Druhá kategorie podpor, tzv. selektivní dotace, podléhá jiné logice. Dotované projekty či filmy jsou vybírány podle profesionální kvality. V zásadě jsou vybírána díla, která by špatně hledala své místo na trhu, a to buď proto, že se jedná o první díla, nebo proto, že to jsou velmi inovující díla. Podpora v této oblasti tedy směřuje společnostem, které na sebe berou určité tvůrčí riziko.

Příjmy CNC tvoří tři různé zdroje. Prvním, nejstarším pramenem financování jsou poplatky ze vstupů do kin (TSA, Taxe Spéciale Additionnelle). Zde je třeba zdůraznit, že se speciální daň vztahuje na všechny filmy, ať už domácí, či zahraniční provenience. Druhým zdrojem financování fondu podpory kinematografie jsou poplatky z obratu televizních společností. Ty byly zavedeny teprve v 80. letech. Vypočítávají se na základě obratu a představují 5,5 %

⁷⁷ Centre national de la cinématographie. Od roku 2009 je pro stejnou zkratku používán název Centre national du cinéma et de l'image animée. Pro více informací o CNC viz internetové stránky www.cnc.fr, v literatuře např. Beaulieu, B., Dardy, M., Histoire administrative du ministère de la Culture, 1959-2002 : Les services de l'administration centrale, s. 156–172.

⁷⁸ Dalšími činnostmi CNC jsou reglementace sektoru (tj. příprava legislativy, vypracovávání předpisů a kontrola jejich uplatňování, či kontrola příjmů kin, z nichž vychází systém automatické podpory (o tomto systému viz níže)), dále kulturní činnost, tj. akce zaměřené na propagaci kinematografie, a konečně ochrana a rozšiřování dědictví kinematografického archívu.

z obratu televizních společností. Třetím zdrojem jsou pak poplatky z nahraných videokazet a DVD, které se prodávají nebo půjčují.

Příjmy směřující do rozpočtu fondu podpory kinematografie pak vytváření základ veškerých vyplácených podpor sektoru. K rozdělení prostředků mezi sekci kinematografie a audiovize dochází podle určitého klíče. Co se týče poplatků ze vstupů do kin (TSA), plynou všechny do oblasti kinematografie. Poplatky z obratu televizních společností jsou rozděleny v poměru 36 % do oblasti kinematografie a 64 % do oblasti audiovize. Poplatky z videa jsou rozděleny ve výši 15 % pro audiovizi a 85 % pro oblast kinematografie.

V rámci sekce kinematografie jsou přibližně dvě třetiny určeny na automatické podpory a zbývající jedna třetina na selektivní dotace. V rámci selektivních podpor figuruje emblematická podpora CNC, tzv. zálohy na tržby. Jednotlivé automatické a selektivní podpory jsou následně rozděleny mezi jednotlivé obory v rámci sektoru kinematografie. Existují selektivní dotace pro distribuci, produkci i exploataci, stejně tak jako existují automatické dotace pro tytéž obory.

Kdo může být příjemcem této selektivní podpory? Serge Regourd uvádí rozhodující kritéria: „Příjemci těchto financí jsou převážně profesionálové francouzské národnosti a francouzská díla. Výjimka z pravidla francouzského původu se týká provozování kinosálů a distribuce filmů. [...] Co se týče finanční podpory produkce, [...] prvotní podmínkou přístupu je národnost. Dekret z 24. února 1999 [...] stanovuje, že k ní mají přístup pouze produkční společnosti sídlící ve Francii, které splňují dvě podmínky: jejich vedoucí pracovníci (prezident, ředitel) jsou státními příslušníky Francie či jedné ze zemí Evropského společenství, a především nesmějí být kontrolovány osobami či společnostmi pocházejícími ze států mimo ES.“⁷⁹ Další podmínky, které se týkají realizace děl, doplňují tento komplexní systém. Každé dílo je hodnoceno body na bodové škále, která vyjadřuje podíl národního elementu na díle. Od počtu získaných bodů se pak odvíjí i výše finanční podpory. Tato finanční podpora je určena na realizaci nových kinematografických děl ve lhůtě pěti let a je omezená výší 50 % definitivních nákladů na dílo.

Co se týče sekce audiovize, přibližně 75 % rozpočtu je věnováno na automatické dotace a zbývající čtvrtina je selektivní. Pro příjemce selektivní podpory v rámci sekce audiovize platí podobná pravidla jako pro sekci kinematografie. Serge Regourd uvádí, že „kromě podmínek týkajících se společnosti (sídlo společnosti ve Francii, národnost vedoucích pracovníků,

⁷⁹ REGOURD, S., *L'exception culturelle*, s. 35

původ kmenového jmění), které jsou stejné jako v oblasti kinematografie, se na audiovizuální díla vztahují i specifické podmínky: jejich první vysílání musí proběhnout na televizních stanicích ve Francii⁸⁰. I u audiovizuálních děl jsou zohledňovány další kritéria, která jsou uplatňována i pro kinematografii (podíl techniků a umělců pocházejících z Francie, resp. z EU, realizace díla ve francouzském jazyce, financování minimálně z 50 % z francouzských zdrojů). Částka, kterou mohou audiovizuální díla v rámci této podpory obdržet, nesmí být vyšší než 40 % definitivních nákladů. Audiovizuální díla, na které se vztahuje tato podpora, jsou televizní filmy a seriály, animované filmy, dokumentární filmy a televizní záznamy představení.

Tento způsob financování byl jedním ze zásadních bodů zpochybněných v rámci jednání GATT, neboť se, jak již bylo zmíněno, daň ze vstupného do kin či z prodeje a pronájmu videokazet a DVD dotýká všech filmů, ať už národní či zahraniční produkce (přičemž americké filmy tvoří většinu příjmů), avšak redistribuce plyne pouze ve prospěch producentů pocházejících z Francie nebo z Evropské unie.

Systém regulace kinematografie a audiovize nespočívá však pouze v Účtu finanční podpory, ačkoli je tento jeho jádrem. Další důležitou součástí tohoto systému jsou závazky televize v oblasti investic a vysílacích kvót.

Jak již bylo zmíněno, veškeré televizní společnosti ve Francii jsou povinné přispívat do fondu na podporu kinematografie. 5,5 % jejich obratu putuje do fondu CNC, a ten jej následně přerozděluje mezi kinematografii a audiovizi. Kromě toho však televize mají další povinnost, a sice investovat do kinematografie ve výši 3,2 % svého obratu. K zachování nezávislosti a svobody producentů nesmí tento způsob financování přesáhnout polovinu celkových nákladů. Stanice jsou kromě toho povinny věnovat 75 % svých výdajů produkcím nezávislých společností (tj. těch, se kterými nejsou kapitálově či jinak propojeny). Co se týče kvót, z celkového vysílacího času kinematografických děl musí být 60 % rezervováno pro evropská díla, a z toho 40 % pro francouzská díla. Tyto kvóty musí být respektovány v hlavním vysílacím čase, tj. mezi 20:30 hod. a 22:30 hod.

Co se týče audiovize, francouzský systém vychází z evropské směrnice o televizi bez hranic, o které pojednává následující kapitola. Na tomto místě tedy pouze zmíníme některá fakta, k jejichž logice se ještě později vrátíme. Televizní stanice mají povinnost věnovat 16 % svého obratu objednavce děl ve francouzském jazyce a vysílat tato díla minimálně po 120 hodin za

⁸⁰ REGOURD, S., *L'exception culturelle*, s. 40

rok, přičemž počátek vysílacího času musí být mezi 20:00 a 21:00 hodinou. Co se týče kvót, mají televizní stanice povinnost vysílat nejméně 60 % evropských audiovizuálních děl, ze kterých musí být nejméně 40 % francouzského původu.

Zvláštní postavení mezi televizními stanicemi zaujímá Canal Plus. Jedná se o kódovaný televizní kanál, který se podílí významným způsobem na financování francouzského filmu. V roce 2000 představovaly tyto finance 1,2 miliardy franků a týkaly se tří čtvrtin produkovaných dlouhometrážních filmů.⁸¹ Podle konvence uzavřené s CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel, Rada pro rozhlasové a televizní vysílání) je hlavním úkolem Canal Plus vysílání kinematografických děl a programů věnovaných kinematografii a její historii, doplněné o vysílání audiovizuálních děl a sportovních přenosů. Canal Plus je tak důležitým prvkem systému regulace francouzské kinematografie. Statut kódovaného kanálu se zvláštním režimem financování prostřednictvím předplatného vyžaduje zvláštní závazky v oblasti sestavování programu a finančních investic do tvorby a produkce. Privilegium televizní stanice Canal Plus vysílat filmy mnohem dříve než ostatní televize⁸² je kompenzováno závazkem věnovat 20 % svých ročních příjmů na nákup vysílacích práv ke kinematografickým dílům. Z tohoto celkového objemu musí být 60 % věnováno evropským kinematografickým dílům, a z toho nejméně 45 % dílům ve francouzském jazyce. Další závazky vyplývají z financování audiovizuálních děl, kterým věnuje 4,5 % svých ročních příjmů. Kromě těchto specifických závazků se Canal Plus týkají stejné závazky a vysílací kvóty jako ostatních televizních stanic.

Tento systém podpory kinematografického a audiovizuálního průmyslu doplňují další formy financování. V první řadě se jedná se o Institut pro financování kinematografie a kulturního průmyslu (IFCIC). IFCIC byl založen v roce 1982 z iniciativy ministerstva kultury jako akciová společnost (stát vlastní 20 % akcií), která hraje roli ručitele v oblasti půjček pro kinematografický a audiovizuální průmysl. V praxi to znamená, že tato organizace ručí za úvěr, který banka poskytla producentovi, a to do výše 50 % úvěru. Další systém financování představují SOFICA (Společnosti pro financování kinematografického a audiovizuálního průmyslu) vytvořené v roce 1985, které působí v oblasti daňových výhod, a které umožňují společností a jednotlivcům snížit daňový základ o investice do kinematografického a audiovizuálního průmyslu do výše 25 % nákladů. Podmínkou je opět jazykové hledisko, kdy

⁸¹ Zdroj: REGOURD, S., L'exception culturelle, s. 105

⁸² Pro Canal Plus se jedná o lhůtu jednoho roku od uvedení do kin, pro ostatní televizní stanice tři roky, resp. dva roky, pokud se televizní stanice podílí na produkci filmu.

dílo musí být ve francouzském jazyce; výjimkou jsou mezinárodní koprodukce v rámci Evropské unie.

2.2.2. Evropské společenství

Co se týče audiovizuální politiky na úrovni Evropské unie, v Římských smlouvách nezaujímal ani audiovize, ani kultura zvláštní místo⁸³. Důležitým krokem v této oblasti bylo rozhodnutí Evropského soudního dvoru v sedmdesátých letech, který definoval televizní vysílání jako službu⁸⁴. Jinak však filmový průmysl a audiovize nefigurovaly mezi komunitárními politikami a byly v pravomocech jednotlivých států.

Situace se rychle vyvíjí v druhé polovině osmdesátých let, kdy jsou přijata opatření na podporu kinematografického průmyslu na úrovni Evropských společenství. Jedná se jak o reglementační činnost, která vede k přijetí směrnice „Televize bez hranic“, tak o podpůrnou činnost, jejímž výsledkem je ustavení programu na financování MEDIA.

Směrnice „Televize bez hranic“ («Télévision sans frontières», TVSF), která byla přijata 3. října 1989, a která vstoupila v platnost o dva roky později⁸⁵, se stala symbolem kulturní výjimky prosazované Evropou v rámci jednání GATT. Směrnice obsahovala různá opatření, která měla usnadňovat volný pohyb audiovizuálních děl mezi evropskými zeměmi. Jedním z hlavních cílů směrnice však bylo zachování a rozvoj evropského průmyslu audiovizuálních programů, k jehož realizaci byla zvolena cesta vysílacích kvót.

Článek 4 této směrnice stanovuje, že: „členské státy zajistí vždy, kdy je to možné, vhodnými prostředky, aby subjekty televizního vysílání vyhradily pro evropská díla většinový podíl svého vysílacího času, s výjimkou času určeného pro zprávy, sportovní události, soutěže, reklamu nebo teletextové služby.“

V článku 5 se uvádí, že „členské státy zajistí vždy, kdy je to možné a vhodnými prostředky, aby subjekty televizního vysílání vyhradily nejméně 10 % svého vysílacího času, [...], nebo alternativně podle výběru členského státu nejméně 10 % svého programového rozpočtu pro evropská díla vytvořená výrobci nezávislymi na subjektech televizního vysílání“.

⁸³ To se mění s Maastrichtskou smlouvou v roce 1991 - podle článku 151 je kultuře přisouzeno místo v evropské integraci: Unie má přispívat k „rozkvětu kultur členských států při respektování jejich národní a regionální rozmanitosti se zřetelem ke společnému kulturnímu dědictví“.

⁸⁴ Rozsudek Sacchi, 30. dubna 1974.

⁸⁵ Směrnice „Televize bez hranic“ byla následně revidována v roce 1997, aby byla v roce 2007 nahrazena směrnicí o audiovizuálních mediálních službách.

Dále tento článek specifikuje, že tohoto podílu má být dosaženo „vyčleněním přiměřeného podílu pro nejnovější díla, tedy pro díla vysílaná v době do pěti let od jejich výroby“.

Evropské dílo je definováno v článku 6 jako díla pocházející z členských států, díla pocházející z evropských třetích států, které jsou stranami Evropské úmluvy o přeshraniční televizi Rady Evropy, díla produkovaná nebo koprodukovaná zeměmi, se kterými EU uzavřela smlouvy, včetně bilaterálních smluv o koprodukcii uzavřené mezi členskými zeměmi a třetími zeměmi, jestliže koproducenti Společenství poskytnou majoritní podíl na celkových nákladech výroby a výroba není kontrolována jedním nebo více producenty sídlícími mimo území členských států.

Po pravdě řečeno dosah této směrnice nelze přeceňovat. Za prvé se směrnice týká pouze televizního vysílání, nemá tedy žádný vliv na promítání v kinosálech, ani na prodej a půjčování videokazet a DVD. Za druhé umožňuje kompromisní formulace „vždy, kdy je to možné“ určitou flexibilitu a vysvětluje rozdílné aplikace této směrnice v různých evropských zemích. Dalším diskutabilním bodem je definice programů, kterých se kvóty dotýkají, tj. definice „evropského díla“. Směrnice se a priori týká všech programů kromě zpráv, sportovních událostí, soutěží, reklamy a teletextových služeb. Tímto způsobem tak může dojít k situaci, kdy televize dodržuje kvóty, neboť vedle amerických filmů a seriálů zahrne do vysílání také diskuzní pořady a estrády. Jediným opravným prostředkem je možnost členských států přijmout legislativu, která je přísnější a detailnější než evropská směrnice⁸⁶. To je případ Francie, která stanovila vyšší kvóty: 60 % vysílacího času musí tvořit evropská díla, z čehož 40 % díla ve francouzském jazyce. Nadto je Francie striktnější i v definici evropského díla, kterými se rozumí pouze filmy a seriály, dokumentární filmy a animované filmy, a v definování času, na který se tyto kvóty mají uplatnit: jedná se o tzv. hlavní vysílací čas.

Co se týče programů finanční podpory na úrovni Společenství, které podporují rozvoj evropského audiovizuálního a kinematografického průmyslu, zmínili jsme program Media⁸⁷.

Cílem programu je podpora konkurenceschopnosti evropského audiovizuálního sektoru, přičemž je tato pomoc ze strany Evropské unie pojmána jako doplněk národních mechanismů

⁸⁶ Tuto možnost dává článek 3: „Členské státy jsou oprávněny uplatňovat vůči subjektům televizního vysílání, které spadají do jejich pravomoci, v oblastech, na které se vztahuje tato směrnice, přísnější nebo podrobnější přepisy.“

⁸⁷ Mesures pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle. Program se v letech 1991 – 1995 nazýval Media I, v letech 1996 – 2000 Media II, a v letech 2001 – 2005 Media Plus.

k zachování kulturní rozmanitosti v Evropě. Finance ze strany Evropské unie nemohou přesáhnout 50 % nákladů, ale jsou kumulovatelné s dalším financováním z veřejného sektoru. Společnosti, které jsou příjemci těchto financí, musí být vlastněny zcela nebo z většiny státními příslušníky členských zemí, přičemž je program otevřen i přidruženým zemím střední a východní Evropy a zemím, které jsou stranami Evropské úmluvy o přeshraniční televizi Rady Evropy.

Tato koncepce rozšířené Evropy v oblasti audiovize se dotýká i fondu Eurimages Rady Evropy, který byl vytvořen v roce 1988 na bázi dohody mezi dvacetisedmi státy. Tento fond se týká pomoci koprodukcí, distribuci a promítání evropských kinematografických děl. Pomoc distribuci a promítání se dotýká pouze zemí, které se neúčastní programu Media Evropské unie, což podtrhuje komplementaritu obou organizací.

Cíl těchto opatření je jasný: vytvořit opravdový trh pro evropské filmy a programy, které se špatně vyváží a nemůžou tak konkurovat americkým programům, které těží z velkého vnitřního trhu. Pohledy jednotlivých členských států na tato opatření se však různí. Francie jakožto země, která klade důraz na svůj audiovizuální průmysl, a ve které existuje tradice státních zásahů v oblasti kultury, stojí za nemalým počtem iniciativ v této oblasti. Zatímco např. Španělsko sdílí s Francií stejný postoj, Velkou Británii staví její liberální principy a vazby na americký filmový průmysl proti intervencím v oblasti kultury na úrovni Evropské unie. V Německu je situace komplikovanější: kulturní a audiovizuální politika je v kompetenci spolkových zemí, které pozitivně oceňují zavedení evropských mechanismů podpory, jež doplňují národní systém dotací, ale staví se proti evropským kvótám, které jsou podle nich protiústavní.

Názory na evropskou audiovizuální politiku 80. let tedy zdaleka nejsou jednotné. Pro nejliberálnější státy, komerční televizní stanice a představitele hollywoodského filmového průmyslu je vyjádřením nadměrné legislativy a nepatřičného protekcionismu. Pro země jako Francie nebo Španělsko či pro představitele evropských tvůrců a producentů je to pouze první krok směrem k dalším opatřením. V každém případě můžeme konstatovat určitou mobilizaci evropských zemí v oblasti audiovize, která je spojena s technologickým pokrokem, krizí evropské kinematografie tváří v tvář americké konkurenci a s pokračující evropskou integrací.

2.3. GATT a principy liberalizace světového trhu

2.3.1. Historie vzniku GATT⁸⁸

Po druhé světové válce výrazně sílily hlasy směřující k liberalizaci mezinárodního obchodu. Liberalizace měla nahradit rozsáhlá ochranná opatření, která byla v platnosti od třicátých let. Nově vzniklá Organizace Spojených národů kladla značný důraz na hospodářské otázky. Jako nástroj k odstranění omezení, které přinesla válka, měly sloužit tři pilíře ve formě specializovaných organizací OSN, a to jeden pro řešení problematiky mezinárodního obchodu, druhý pro otázky měnové, třetí měl nahradit nedostatek kapitálu. Pro Mezinárodní měnový fond a Mezinárodní banku pro rozvoj a obchod byly položeny základy již v roce 1944, situace v oblasti mezinárodního obchodu se ukázala být složitější.

V roce 1946 byla zahájena jednání o vytvoření Mezinárodní obchodní organizace (ITO - International Trade Organization) jako specializované organizace OSN. Počátkem roku 1948 byla dokončena jednání o tzv. Chartě ITO. V průběhu ratifikačního řízení se v jednotlivých státech ukázaly tak rozdílné názory, že Charta nikdy nevstoupila v platnost. V průběhu let 1946 a 1947 však souběžně s jednáním o Chartě probíhala jednání o snížení cel, jejichž výsledky vytvořily tzv. Všeobecnou dohodu o clech a obchodu, platnou od 1. ledna 1948. Tato dohoda měla platit prozatímne, do doby než vznikne Mezinárodní obchodní organizace. Jak se později ukázalo, toto provizorium platilo 47 roků. Přesto, že Všeobecná dohoda zůstala pouze dohodou a nebyla přeměněna na formální organizaci, platila po celou dobu jako jediný mnohostranný nástroj, jímž se mezinárodní obchod řídil. Všeobecná dohoda byla v dalších letech doplňována a přizpůsobována. S ohledem na to, že GATT zůstal dohodou a nestal se organizací, byli jeho jednotliví účastníci označováni jako smluvní strany, nikoli jako členové. Rozhodnutí smluvních stran se prakticky vždy uskutečňovala na základě konsenzu.

2.3.2. Principy fungování GATT

Mezi základní principy, na kterých je organizace vybudována, jsou zásady progresivní liberalizace a transparentnosti, nediskriminace (tj. princip doložky nejvyšších výhod), a princip národního zacházení.

Obchodní dohody uzavřené v rámci GATT nejsou konečnými smlouvami, ale představují určitou etapu na cestě k dosažení konečného cíle – otevření trhů všech zemí ve všech

⁸⁸ General Agreement on Tariffs and Trade, Všeobecná dohoda o clech a obchodu. Pro více informací k obchodním politikám před GATT, založení a principy fungování GATT, resp. WTO viz Rainelli, M., L'Organisation mondiale du commerce. Plný text dohody GATT je uveřejněn na internetových stránkách Světové obchodní organizace www.wto.org.

oblastech. Na základě tohoto principu progresivní liberalizace pokračují od založení GATT mnohostranná jednání smluvních stran v tzv. kolech jednání⁸⁹.

Zásada nediskriminace, zmíněná již v preambuli dohody, znamená poskytnutí mnohostranné doložky nejvyšších výhod. V čl. I. odst. 1. GATT 1947 se uvádí: „Všechny výhody, přednosti, výsady nebo osvobození poskytnuté kteroukoli smluvní stranou jakémukoli výrobku pocházejícímu z kterékoli jiné země nebo tam určenému budou ihned a bezpodmínečně přiznány obdobnému výrobku procházejícímu z území všech smluvních stran nebo tam určenému“. Z textu je zřejmé, že v případě, že stát poskytuje preferenční zacházení výrobkům jednoho státu, musí tyto podmínky rozšířit v případě stejných výrobků na jakýkoli jiný stát, který je smluvní stranou GATT. Důležité omezení dosahu doložky nejvyšších výhod se však týká celních unií a oblastí volného obchodu, jejichž legitimita je GATT uznána. Důvodem je fakt, že tyto integrační celky jsou založeny na principech liberalizace a odstranění národních bariér bránících volnému obchodu, a bude pouze potřeba následně rozšířit jejich obvod. V tomto ohledu mohou tato uskupení nahradit jednotlivé státy v jednání o smlouvách.

Zásada národního zacházení je předmětem článku III. Tento článek zajišťuje stejné zacházení domácího a zahraničního zboží uvnitř země. Uvádí se v něm mj.: „Smluvní strany uznávají, že vnitřní daně a ostatní vnitřní dávky, jakož i zákony a jiné předpisy ovlivňující prodej, nákup, dopravu, distribuci nebo používání výrobků a vnitřní množstevní úpravy, nemají být uplatňovány na dovážené či domácí výrobky způsobem, jímž by se poskytovala ochrana domácí výrobě. Výrobky kterékoli smluvní strany dovážené na území kterékoli jiné smluvní strany nebudou podrobeny ať přímo či nepřímo, vnitřním daním ani jiným vnitřním dávkám jakéhokoli druhu vyšším než ony, jímž podléhají přímo nebo nepřímo obdobné výrobky domácí“.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let bylo zřejmé, že dosavadní mnohostranný mechanismus nemůže řešit nově vzniklé problémy. Ve srovnání s obdobím vzniku GATTu byl mezinárodní obchod daleko složitější a jeho úloha významnější. Součástí mnohostranného systému nebyl obchod službami, obchod zemědělskými výrobky se řídil specifickými pravidly, úsilí o liberalizaci mezinárodního obchodu nebylo příliš úspěšné, obchod textilními a oděvními výrobky upravovala samostatná pravidla mimo sféru GATT. V rámci GATTu se projevovala malá účinnost mechanismu pro řešení sporů mezi státy. Tyto faktory i některé

⁸⁹ Prvních pět kol jednání mělo na pořadu pouze snižování cel. Počínaje Kennedyho kolem (1964 – 1967) se předmětem jednání stala i další problematika.

další vedly účastnické země k zahájení nového kola mnohostranných jednání v Punta del Este v roce 1986. Podle místa zahájení tohoto z historického pohledu osmého kola jednání v rámci GATT bylo jednání nazváno Uruguayským kolem. A právě v jeho poslední fázi se odehrál střet o kinematografickou a audiovizuální produkci.

2.4. Uruguayské kolo jednání GATTu a liberalizace služeb

Od roku 1986 do prosince 1993 probíhala jednání v rámci Uruguayského kola mnohostranných obchodních jednání v rámci Všeobecné dohody o clech a obchodu. Na konci se na něm podílelo 116 smluvních stran GATTu a další země. Na rozdíl od všech předchozích kol a konferencí, jejichž předmětem byly obchodně politické otázky obchodu zbožím, zahrnovalo zcela nové problémy. Šlo zvláště o obchod službami, a mimo jiné se jednalo i o institucionálních otázkách a přeměně dosavadního provizoria do pevnějšího organizačního rámce a o nová pravidla pro urovnávání sporů.

2.4.1. Principy obsažené ve smlouvě GATS⁹⁰

Zvyšující se význam služeb v mezinárodním obchodě, růst omezení v obchodu službami a nedostatek mezinárodních úprav tohoto obchodu vedly k zařazení problematiky obchodu se službami do programu Uruguayského kola.

Všeobecná dohoda o obchodě službami vytváří mnohostranný rámec zásad a pravidel pro obchod službami s cílem obchod rozšířit za podmínek transparentnosti a postupné liberalizace a jako prostředek podpory hospodářského růstu. Vyšší úroveň liberalizace obchodu službami má být dosaženo prostřednictvím kol mnohostranných jednání.

V Dohodě jsou obsaženy obecné zásady, pravidla a závazky ve vztahu ke všem službám a všem způsobům jejich poskytování, což umožňuje, aby jednotliví členové Dohody přijali specifické závazky určující rozsah přístupu na jejich trhy.

Obchodem službami se pro účely Všeobecné dohody rozumí dodávka služby:

- z území jednoho člena na území kteréhokoli jiného člena,
- na území jednoho člena spotřebiteli služby kteréhokoli jiného člena,
- dodavatelem služby jednoho člena prostřednictvím komerční přítomnosti na území kteréhokoli jiného člena,

⁹⁰ General Agreement on Trade in Services, Všeobecná dohoda o obchodu službami

- dodavatelem služby jednoho člena prostřednictvím fyzických osob člena na území kteréhokoli jiného člena.⁹¹

Dohoda GATS je složená ze dvou částí. První částí je rámcová základní dohoda vztahující se na všechny druhy služeb s přílohami, které stanovují, jak se některá pravidla Dohody uplatňují na specifické sektory služeb. Druhou část tvoří specifické závazky, ve kterém se každý ze států zavazuje k otevření sektoru či podsektoru a definuje způsob dodávky služby. První části (část II smlouvy) odpovídají “všeobecné povinnosti a disciplíny”, druhé části “specifické závazky” (část III smlouvy). Princip transparentnosti a doložky nejvyšších výhod figurují v první části, principy národního zacházení a přístupu na trh v druhé části.

Mezi oběma částmi samozřejmě existuje závislost. Pokud se státy upíší těmto závazkům, Světová zdravotnická organizace dohlíží na to, aby se tyto závazky promítly do národní legislativy. Co se týče specifických závazků, tyto oblasti mají být podle logiky progresivní liberalizace rozšířeny a doplněny v rámci dalších kol jednání. Pokud tak stát přistoupí k zahrnutí sektoru nebo podsektoru do svého seznamu závazků, je velmi obtížné od něho následně ustoupit.

Zacházení podle nejvyšších výhod je formulováno jako „kterékoli opatření, na které se vztahuje Dohoda“, u něhož „každý člen poskytne okamžitě a bezpodmínečně službám a dodavatelům služeb kteréhokoli člena zacházení ne méně příznivé, než které poskytuje obdobným službám a dodavatelům služeb kterékoli jiné země“⁹². Z této formulace vyplývá, že všechna ustanovení Dohody se uplatňují stejně vůči všem členům.

Druhým ustanovením je závazek o transparentnosti⁹³. Podle něho každý člen Dohody zveřejní všechna obecně závazná opatření, vztahující se k dohodě GATS. Členové budou informovat pravidelně WTO o zavedení nových předpisů, opatřeních a změnách v předpisech.

Ve smyslu ustanovení o přístupu na trh⁹⁴ poskytne každá strana službám a dodavatelům služeb jiných stran zacházení ne méně výhodné, než které je dohodnuto a specifikováno podle závazků, podmínek a omezení uvedených v její listině koncesí. Ustanovení o národním

⁹¹ Čl. I odst. I GATS. Plný text dohody je uveřejněn na internetových stránkách Světové obchodní organizace www.wto.org.

⁹² Čl. II odst. II GATS.

⁹³ Čl. II odst. III GATS.

⁹⁴ Čl. III odst. XVI GATS.

zacházení⁹⁵ obsahují závazek zacházet s cizími dodavateli služeb a domácími dodavateli služeb stejným způsobem.

Dohoda tak vytváří základnu pro postupnou liberalizaci v oblasti služeb prostřednictvím po sobě postupně následujících kol negociací a dalšího rozšíření národních listin koncesí.

V čem Všeobecná dohoda o obchodu službami ohrožovala kinematografický a audiovizuální průmysl? Principy dohody GATS by de facto smetly mechanismy podpory kinematografického a audiovizuálního průmyslu fungující na úrovni států, resp. Evropské unie. Uvedme několik příkladů.

Princip zacházení podle nejvyšších výhod (článek 2) by zavazoval smluvní strany k tomu, aby povolily jakékoli třetí zemi preferenční režim, který poskytly státu, se kterým je nepojí smlouva o ekonomické integraci. To by ohrozilo smlouvy o koprodukcích uzavřené s některými třetími státy, jako např. s Kanadou či se zeměmi střední a východní Evropy.

Princip národního zacházení odporuje systémům regulace, kterými disponují státy v oblasti kinematografie a audiovize. Finanční podpora ze strany státu, ať již automatická či selektivní, je zbavená svého smyslu, pokud by se měla týkat rovněž zahraniční produkce. Vzhledem k proporcionalnímu zastoupení amerických filmů na francouzském trhu by většina finančních prostředků z Účtu finanční podpory plynula americkým filmům. Článek XVII (o národním zacházení) podtrhuje, že zahraniční společnost má právo na stejné financování ze strany státu jako národní společnost, a to i v případě, že se jedná o veřejnou službu. Liberalizace audiovizuálního průmyslu by tak mohla zpochybnit nejen systém financování audiovizuálních a kinematografických děl, ale také samotnou existenci veřejné služby v této oblasti. Jak poznamenává Serge Regourd, princip národního zacházení tak představuje dvojí riziko: eliminaci veřejných financí ve prospěch soukromých osob a privatizaci veřejného sektoru.⁹⁶

Opatření jako kvóty pro vysílání národní či evropské produkce jsou navíc v rozporu s dalším principem OMC: s principem přístupu na trh, jehož jádrem je zamezit jakékoli formě kvantitativních omezení, které se dotýkají zahraniční produkce při exportu či importu. Z hlediska principu přístupu na trh by národní dotace mohly být nazírány jako forma dumpingu, neboť v jejich případě finanční pomoc ze strany státu představuje výhodu umožňující prodat produkt za cenu nižší než je jeho režijní cena.

⁹⁵ Čl. III odst. XVII GATS.

⁹⁶ REGOURD, S., *L'Exception culturelle*, s. 66

Vraťme se ještě k principům dodávky služby a jejich aplikaci na oblast kinematografie a audiovize. Prvním principem je dodávka služby z území jednoho členského státu na území jiného členského státu. Při aplikaci na oblast audiovize se jedná např. o vysílání amerických filmů ve Francii, které je jádrem níže zmíněné polemiky. Druhým způsobem je dodávka služby na území jednoho členského státu ve prospěch spotřebitele jakéhokoli jiného členského státu. Tento způsob nepředstavuje specifický problém v oblasti kinematografie a audiovize. Třetí způsob se týká obchodní přítomnosti členského státu na území jiného členského státu, a to v podobě zahraničních investic. Tento způsob se stejně jako první uvedený dotýká oblasti kinematografie a audiovize: francouzský systém regulace zohledňuje ve své podpoře národnost producentů a pro účast zahraničního kapitálu je stanovena horní hranice. Čtvrtý způsob se týká přítomnosti fyzických osob z jednoho členského státu, které působí na území jiného členského státu. Tento způsob dodávek služeb může způsobit problémy v oblasti sociálního zabezpečení a mezd, přičemž může přispět k deregulaci pracovního trhu ve státech. Ve Francii by mohl být ohrožen statut tzv. „intermittents du spectacle“⁹⁷. Kromě sociálního zákonodárství je národnost osob jedním z kritérií, na jejichž bázi dílo požívá veřejné finance.

2.4.2. Průběh jednání: rozdílný pohled Evropy a USA

Jakým způsobem probíhala jednání? Nejprve je třeba zdůraznit, že ačkoli je na problematiku „kulturní výjimky“ nahlíženo jako na francouzský koncept, Francie se jednání neúčastnila sama za sebe, ale v rámci Evropského společenství. Jak jsme již zmínili v předchozích kapitolách, i v rámci členských států Společenství se názory na ochranářskou politiku v oblasti kinematografie a audiovize různí. Odtud také pramení problém přesvědčit nejprve členské státy ES o správnosti francouzského postoje, aby následně Evropská komise obhajovala toto stanovisko při jednáních GATT. Francie, která představuje nejpropracovanější systém regulace a nejdůležitější evropskou kinematografickou produkci, se tak ocitla se svým radikálním postojem v určité izolaci. Fakt, že vyjednávačem za Komisi byl Sir Leon Brittan, britský konzervativec blízký Thatcherové, situaci Francii neulehčoval. Názor Sira Brittana na liberalizaci sektoru kultury a audiovize byl totiž bližší americkému postoji než francouzskému. Tento kontext měl vliv na formulaci evropské pozice vůči americkým požadavkům.

⁹⁷ „Intermittent du spectacle“ je osoba, která pracuje „par intermittence“ (přerušovaně, s přestávkami), tj. u které se střídají období zaměstnání a nezaměstnanosti. Jedná se o specifické profese oblasti „spectacle“ zahrnující kinematografii, televizi, divadlo či „spectacle vivant“ (tanec, zpěv, cirkus, koncert...). Ve francouzském systému požívají tyto profese speciálního režimu, co se týče sociální ochrany.

Jak již víme, americká strana požadovala zahrnutí služeb v oblasti kinematografie a audiovize do Všeobecné dohody o obchodu službami. Co by z takové situace vyplývalo, jsme nastínili v předcházející kapitole. Smlouva GATS týkající se sektoru služeb však představovala v rámci jednání Uruguayského kola pouze jednu z mnoha smluv, které mají za cíl liberalizovat mezinárodní obchod. V rámci samotné Všeobecné dohody o obchodu službami navíc existuje 12 hlavních sektorů služeb⁹⁸, které se dále dělí na podsektory služeb. Rámcově je tedy kolem 160 podsektorů. Jak poznamenává Serge Regourd: „V kontextu globálního jednání týkajícího se tolika oblastí existovaly logicky v různých oblastech různě silné tlaky, a audiovize se tak například mohla stát předmětem ústupku či „prostředkem směny“ ve prospěch sektorů s větší ekonomickou váhou pro určitý počet členských zemí ES“⁹⁹. Tato provázanost způsobila, že se vyjednávač za Evropskou komisi přikláněl k názoru zahrnout oblast kinematografie a audiovize do smlouvy.

Bernard Gournay nabízí hypotézu o tom, co opravdu stálo za americkým, resp. evropským postojem. Neboť si nemyslí, že by americká strana očekávala, že by její požadavky byly přijaty v celé šíři, spekuluje ohledně kompromisu, ke kterému by bývaly byly Spojené státy svolné. Co se týče požadavku zrušení kvót, autor předpokládá, že si Spojené státy nedělaly iluze ohledně postoje Francie, doufaly však, že se jim podaří přesvědčit ostatní, váhající státy, resp. státy, které v té době nebyly signatáři GATT, aby kvóty v budoucnosti nezaváděly. Co se týče principu národního zacházení, který se dotýká finanční pomoci státního sektoru kinematografické a televizní produkci, Bernard Gournay se domnívá, že by se Spojené státy spokojily s kompromisem, při kterém by se státy zavázaly k přijetí pravidel volného obchodu, přičemž by aplikace principů probíhala postupně, což by státům umožnilo zachovat po určitou dobu své systémy podpory. Na oplátku by přijaly závazek finanční podporu nezvyšovat a neměnit pravidla pro poskytování této pomoci. Co se týče států, které nebyly signatáři GATT, cíl byl rozdílný: přesvědčit je, aby neorganizovaly systémy pomoci, které představují poškozování pravidel konkurence. Ohledně doložky nejvyšších výhod se Bernard Gournay domnívá, že se Spojené státy obávaly nárůstu pomoci třetím zemím, a tedy i rozvinutí nových národních průmyslů, které by byly potenciálně nebezpečné americké produkci. Hypotetické

⁹⁸ Obchodní služby, komunikační služby, stavební a příbuzné inženýrské služby, prodejní služby, vzdělávací služby, environmentální služby, finanční služby, zdravotní a sociální služby, turistické služby, rekreační, kulturní a sportovní služby, dopravní služby a ostatní služby.

⁹⁹ REGOURD, S., *L'Exception culturelle*, s. 75 – 76.

kompromisní řešení vidí v tomto případě ve zmrazení této pomoci, nebo vyjednání určitých výjimek případ od případu.¹⁰⁰

Bernard Gournay se také zamýšlí nad postojem Evropské komise. Podle něj by Komise bývala byla nakloněna k určitým ústupkům, pokud by se příznivci volného obchodu vzdali úplného a okamžitého zavedení tří norem, o kterých jsme se již zmínili (volný přístup na trh, tj. odstranění kvót, národní zacházení, zacházení podle nejvyšších výhod), nicméně si byla vědoma faktu, že by bylo velmi obtížné dosáhnout konsensu ohledně doslovného znění těchto ústupků na úrovni všech svých členských států. Autor uvádí pro ilustraci dva příklady problémů, ke kterým mohlo dojít. V případě, že by státy některé formy pomoci mohly zachovat, jakým způsobem by byla definována národní díla? Na úrovni Společenství neexistuje jednotná definice, neboť každý stát definuje svá národní díla podle různých kritérií. Druhým příkladem je definice audiovizuálního díla. Pokud by za určitých podmínek určité státy mohly disponovat ochrannými opatřeními týkajícími se audiovizuálních děl, jak by bylo toto dílo definováno? Ani v tomto případě totiž není pojem „audiovizuální dílo“ zdaleka jasně definovaný (viz kapitola 2.2.2).¹⁰¹

2.4.3. Různorodost pojmů

Serge Regourd poukazuje na absenci přesných a jasných pojmů v jednáních Uruguayského kola.¹⁰² Pojem kulturní výjimka se začíná prosazovat se zpožděním ve chvíli, kdy začínají být jednání sledována kruhy profesionálů z oblasti kinematografie a audiovize a pokrývána médií. V roce 1986, kdy začala první jednání Uruguayského kola, Evropská komise neprotestovala proti zahrnutí audiovize a kultury do oblastí, kterých se měla týkat liberalizace. Zdálo se, že všichni byli spokojeni s prohlášením tehdejšího prezidenta Komise Jacquese Delorse, že „audiovize není zboží jako každé jiné“, aniž by však byla přijata konkrétní strategie, která by dovozovala, aby se pravidla GATT nevztahovala na tuto oblast.

Zatímco pojem „kulturní výjimka“ se velmi rychle ujal mezi profesionály a veřejností, pro které symbolizoval, že by principy GATT neměly být aplikovány na mezinárodní obchod v oblasti audiovize, či že by tato oblast měla být úplně vyloučena z oblasti kompetencí GATT, podle Serge Regourda nelze tento pojem z právního hlediska takto interpretovat. Autor poukazuje na fakt, že „režim „všeobecných výjimek“ již byl výslovně kodifikován ve článku XIV GATS, přičemž počítal s neuplatněním pravidel smlouvy, pokud se smluvní strana

¹⁰⁰ GOURNAY, B., *Exception culturelle et mondialisation*, s. 60 – 66.

¹⁰¹ GOURNAY, B., *Exception culturelle et mondialisation*, s. 70 – 72.

¹⁰² REGOURD, S., *L'Exception culturelle*, s. 77.

odvolá na nezbytnost zachování některých základních hodnot, které by byly zpochybněny aplikací pravidel volného obchodu¹⁰³. V tomto smyslu by tedy principy GATT byly aplikovatelné na oblast audiovize, kromě případů, kdy by aplikace těchto principů nediskriminace mezi národními a zahraničními slubami měla za následek ohrožení kultury země, která by se mohla odvolat na níže uvedenou výjimku. Autor má za to, že by tato praxe nevyhnutelně vedla k obtížím s interpretací, a to především proto, že hlavní protagonisté – Francie a Spojené státy americké – nesdílejí stejné definice kultury, a Spojené státy zpochybňují kulturní povahu audiovize a kinematografie. Serge Regourd je příznivcem jiného pojmu, a to „exclusion culturelle“¹⁰⁴ (vyloučení kultury), neboť podle něj nejvíce odpovídá základům, na kterých od počátku debaty staví profesionálové z oblasti kulturního průmyslu. Pojem vyloučení kultury je z právního hlediska jasný: vyloučil by sektor kinematografie a audiovize z kompetence GATT, a tedy z aplikace principů volného obchodu.¹⁰⁵

Dalším pojmem, který figuroval v jednáních, byla „kulturní specifičnost“ (spécificité culturelle). Tato formulace, která souhlasila s aplikací pravidel GATT pod podmínkou specifického právního režimu, též nebyla z právního hlediska jednoznačná. Fakt, že vyjednaváč za Evropskou komisi, Sir Leon Brittan, prosazoval „kulturní specifičnost“ v době, kdy se Evropský parlament, a poté evropští ministři kultury a audiovize sjednotili na pojmu kulturní výjimky, se může zdát překvapivý. O to je však zajímavější poznamenat, že obsah obou pojmů byl identický, neboť se zakládal na tzv. „Deklaraci z Mons“¹⁰⁶.

Jakých priorit se tedy měla Komise držet v závěrečné fázi jednání? Deklarace z Mons vyslovovala šest cílů, které měly garantovat evropskou audiovizuální politiku:

- osvobození programů na podporu audiovizuálního sektoru od principu zacházení podle nejvyšších výhod,
- zachování a rozvoj pomoci veřejného sektoru a subvencí,
- zachování možnosti reglementace současných a budoucích technologií a způsobů přenosu,

¹⁰³ REGOURD, S., L'Exception culturelle, s. 79 – 80.

¹⁰⁴ Takového „vyloučení“ oblasti kultury dosáhla Kanada ve smlouvě o volném obchodu ALENA (Accord de libre-échange nord-américain, angl. North American Free Trade Agreement – NAFTA) uzavřené se Spojenými státy, jejichž jednání probíhala paralelně s Uruguayským kolem v roce 1988. Článek 1205 smlouvy výslovně vylučuje celou oblast kultury, v jejímž čele figuruje audiovize.

¹⁰⁵ REGOURD, S., L'Exception culturelle, s. 79 – 83.

¹⁰⁶ Deklarace z Mons je výsledkem setkání evropských ministrů kultury a audiovize ve dnech 4. a 5. října 1993 v Mons.

- zachování svobody rozvíjet v budoucnosti audiovizuální politiku,
- nepodřízení audiovizuálního sektoru principům postupné liberalizace,
- zachování „acquis communautaire“, především směrnice „televize bez hranic“¹⁰⁷.

Požadavky Američanů byly neméně radikální. Americká strana požadovala, aby byla evropská legislativa v oblasti audiovizuální zachována pouze v provizorní a velmi omezené formě, a v každém případě omezená na analogové vysílání. V závěrečné fázi jednání, když se Mickey Kantor setkává s Leonem Brittanem v prosinci 1993, požaduje úplnou liberalizaci přenosu audiovizuálních programů novými technologiemi (včetně kabelu a satelitu), zrušení vysílacích kvót v hlavním vysílacím čase, zrušení všech forem subvencí poskytovaných audiovizuálnímu sektoru, ledaže by americké programy mohly požívat národního zacházení, a konečně status quo po dobu osmnácti měsíců, během kterých by členské státy Evropské unie nepřijímaly novou legislativu v oblasti.

To, že v rámci multilaterálních obchodních jednání mají dvě strany na začátku velmi odlišné názory na konfliktní téma, nebrání v konečné fázi, aby dospěly ke kompromisu za cenu ústupků. Manévrovací prostor vyjednávačů je však limitován veřejným míněním a politickou většinou, o kterou se opírají. V případě kulturní výjimky byl manévrovací prostor na obou stranách značně omezen. O audiovizuální sektor se tak vedla tvrdá jednání až do úplného konce Uruguayského kola.

Z evropské strany byla velmi důležitá mobilizace umělců, a to především režisérů a herců. Během druhé poloviny roku 1993 se setkání na profesionální úrovni, např. v rámci festivalů, stávala příležitostí pro obhajobu kulturní výjimky. Profesionálové pracující v oblasti audiovizuální a kinematografie apelovali na Komisi, aby neustupovala od svých cílů.

Z americké strany nehrála mobilizace tvůrců zdaleka takovou roli. Americkou veřejnost nebylo nutné přesvědčovat o zlu francouzského, resp. evropského postoje v oblasti obchodu s audiovizuálními a kinematografickými díly. Silná americká kinematografická lobby v čele s prezidentem MPAA (Motion Picture Association of America) Jackem Valentim měla navíc úzké vazby na administrativu prezidenta Clintona a neměla důvod pochybovat o vedení jednání ze strany amerických vyjednávačů.

¹⁰⁷ BURIN DES ROZIERES, L., Du cinéma au multimédia. Une brève histoire de l'exception culturelle, s. 53.

2.4.4. Výsledek jednání o GATS – Pyrrhovo vítězství?

Jednání ohledně kinematografie a audiovize byla dlouhá a náročná. Proč tomu tak bylo? Neboť účastníci jednání nemluvili o stejné věci a nepoužívali stejný jazyk. Zatímco evropští vyjednavací obhajovali evropský koncept kultury a kulturních statků, americká strana odmítala hovořit v těchto termínech, které a priori neuznávala. Z toho vyplývá, že postoje obou stran byly nesmiřitelné. Výsledek jednání je nám známý: delegace ke shodě ohledně kinematografie a audiovize nedospěli. Jediným kompromisním řešením, aby se zabránilo globálnímu neúspěchu jednání, bylo uzavřít globální dohodu týkající se ostatních projednávaných oblastí a vzdát se formalizace specifických závazků v oblasti audiovize.

Ačkoli výsledek jednání o GATS byl v Evropě prezentován jako vítězství kulturní výjimky, situace, ke které dospěla jednání v prosinci 1993, je z právního hlediska komplexnější. Audiovizuální služby sice podléhají pravidlům GATS, ale Evropské společenství na sebe nevezalo žádný závazek liberalizace audiovizuálního a kinematografického sektoru. Řečeno jinými slovy: Evropskému společenství se nepodařilo dosáhnout toho, aby kultura a audiovize byly explicitně vyloučeny ze smlouvy o službách, nicméně díky tomu, že se ES nezavázala k liberalizaci v této oblasti přijetím specifických závazků, se jí podařilo zachovat mechanismy podpory v tomto sektoru. V tomto směru tedy Evropská unie vyhrála. Tato výhra kulturní výjimky však byla pouze dočasná, neboť bylo jisté, že se stane předmětem debat v rámci jednání nově zřízené Světové obchodní organizace (World Trade Organization, WTO)¹⁰⁸, která má za konečný cíl nastolení volného obchodu ve všech oblastech.

3. Francouzská kulturní politika na přelomu tisíciletí

3.1. Mezi „obnovou“...

Co se týče voleb do Národního shromáždění v roce 1995, otázka kulturní politiky zaujímá v debatách skromné místo. Navzdory tomu si hlavní kandidáti dávají jako cíl prosadit zvýšení rozpočtu kultury na 1 % státního rozpočtu, rozvíjet umělecké vzdělání, které je nositelem kultury pro všechny, a pokračovat v partnerství se správními celky v rámci nezbytného územního plánování.

V polovině devadesátých let se počínají objevovat neduhy francouzské společnosti, na které Jacques Chirac reaguje ve své kampani myšlenkou politického voluntarismu nezbytného ke

¹⁰⁸ Dohoda o zřízení Světové obchodní organizace byla jedním z výsledků jednání Uruguayského kola. Dohoda byla podepsána 15. dubna 1994 v marockém Marrákeši a vstoupila v platnost 1. 1. 1995.

snížení „sociálního zlomu“ (fracture sociale). Jacques Chirac ve druhém kole vítězí nad kandidátem levice Lionelem Jospinem. Tento rozchod s dosavadní politikou se dotne i oblasti kultury.

Zatímco Jacques Toubon pokračoval v Langových šlépějích, jeho dva nástupci, Philippe Douste-Blazy (ministr kultury od května 1995 do května 1997) a Catherine Trautmann (ve funkci od června 1997 do března 2000) avizují rozchod s předcházející politikou. Kulturní politika se od nynějška posunuje k sociální sféře: pro Philippa Douste-Blazyho se jedná o snížení „sociálního zlomu“, zatímco pro Catherine Trautmann je cílem znovuzačlenit kulturu do „středu republikánského paktu“.

Ačkoli bylo dosažení jednoho procenta rozpočtu pro ministerstvo kultury jedním z témat Chiracova programu, jeho realizace se jeví jako obtížná vzhledem k tvrdé finanční disciplíně prosazované vládou Alaina Juppého. Navýšení rozpočtu umožňuje pouze přesunutí Ředitelství architektury, orchestrů Radio France, Města věd a průmyslu (Cité des sciences et de l'Industrie) a televizního programu Arte pod Ministerstvo kultury.

Proti této situaci se zvedá na protest intelektuální scéna, která poukazuje na úpadek francouzské společnosti. Hlasy o ztrátě vlivu francouzské kultury zaznívají i z druhé strany Atlantiku a jsou následně rozsáhle medializovány ve francouzských sdělovacích prostředcích.

V tomto kontextu nechává Philippe Douste-Blazy vypracovat zprávu, která má sloužit jako podklad k „obnově“ (refondation) kulturní politiky. Do čela komise pověřené tímto úkolem je jmenován Jacques Rigaud, bývalý ředitel kabinetu Jacquese Duhamela. Zpráva Rigaud¹⁰⁹ potvrzuje legitimitu francouzského modelu kulturní politiky jako veřejné služby. Role státu v rámci ministerstva je potvrzena, ale s důrazem na spolupráci se správními celky. Zpráva poukazuje na nezbytnost nárůstu financí ministerstva kultury, přičemž zdůrazňuje nepřátelství ministerstva financí vůči kulturním výdajům státní správy. Zpráva také navrhuje reorganizaci centrální administrativy ministerstva. Důraz je kladen na umělecké a kulturní vzdělání a vyšší koherentnost politik kulturního průmyslu.

Ať jsou zásahy veřejné správy k ochraně a podpoře aktivity profesí v kultuře legitimní, a tlak, který vyvíjejí zainteresované osoby, aby byly zachována státní pomoc, pochopitelný, nemůžeme se držet těchto úvah k odůvodnění kulturní politiky. Méně než kdy jindy lze tuto politiku omezit na obranu dosažených

¹⁰⁹ RIGAUD, J., Pour une refondation de la politique culturelle.

výhod a na ochranu, mimoto nezbytnou, zájmů profesí. [Kulturní politika] musí směřovat k tomu, aby každému poskytla možnost dosáhnout plného rozvinutí jeho občanského stavu. Vzděláním a kulturou musí každý jednotlivec obdržet klíč, který mu umožní pochopit svět a jednat v něm. [...] Odůvodnění veřejné politiky ve prospěch kultury je tedy politické, v nejvyšším smyslu slova. Cílem kulturní politiky je dosáhnout Republiky, tj. poskytnout každému možnost utvářet prostřednictvím skutečně rovného přístupu k dílům ducha své občanské uvědomění k jeho plnému rozvinutí.”¹¹⁰

Proces obnovy je však na jaře 1997 ukončen rozpuštěním Národního shromáždění¹¹¹.

Catherine Trautmann, ministryně pro kulturu a komunikaci ve vládě Lionela Jospina, pokračuje v linii započaté svým předchůdcem. Rozpočet pro kulturu roku 1998 představuje 15,1 miliardy, tj. 0,95 % rozpočtu státu, což znamená nárůst o 3,8 %. Nárůst rozpočtu doprovází administrativní modernizace. Reforma se odráží ve zjednodušení centrální administrativy a v pokračování v dekoncentraci a smluvní spolupráci se správními celky. „Charta misí veřejné služby v oblasti představení“ (Charte des missions de service public du spectacle vivant) je příležitostí k opětovnému potvrzení základů státní intervence v oblasti kultury:

„Angažovanost státu ve prospěch umění a kultury vyplývá z koncepce a potřeby demokracie:

1. Podporovat přístup všech k uměleckým dílům jakož i ke kulturním praktikám.
2. Udržovat kolektivní debatu a společenský život silnou přítomností umělecké tvorby za uznání úplné svobody umělců při jejich tvorbě a šíření kultury.
3. Garantovat co největší svobodu každého občana ve výběru jeho kulturních praktik.“¹¹²

V druhé polovině devadesátých let, po volbách do obecní samosprávy v roce 1995 a regionálních volbách v roce 1998, získává stále více vlivu na místní úrovni Národní fronta. Působení Národní fronty v kulturní politice na úrovni měst a regionů nezůstává bez následků na státní politice vůči správním celkům. Catherine Trautmann několikrát potvrzuje roli státu v zachování kulturního pluralismu. Tato politická situace ztěžuje postup v politice decentralizace a dekoncentrace.

¹¹⁰ RIGAUD, J., Pour une refondation de la politique culturelle, s. 50.

¹¹¹ Viz RIGAUD, J., Les deniers du rêve. Essai sur l'avenir des politiques culturelles. Paris : Grasset, 2001.

¹¹² Charte des missions de service public pour le spectacle vivant, 22 octobre 1998. In POIRRIER, P., Les politiques culturelles en France, s. 552.

3.1.1. OECD a kulturní výjimka: neúspěch MAI

V letech 1995 – 1998 probíhají na úrovni Organizace pro hospodářskou spolupráci a rozvoj (OECD, z angl. Organisation for Economic Co-operation and Development) jednání o Multilaterální dohodě o investicích (MAI, z ang. Multilateral Agreement on Investment), ve kterých Francie opět obhajuje koncept „kulturní výjimky“. Tento projekt má za cíl posílit mezinárodní investice tím, že zahraničním investorům bude poskytnuto stejné zacházení jako domácím investorům, tj. uvalit princip národního zacházení, kterému audiovizuální sektor unikl v rámci OMC díky kulturní výjimce. Oproti GATS byl navíc projekt MAI koncipován tak, že zahrnoval všechny oblasti kromě národní bezpečnosti a veřejného pořádku. Audiovize tak byla dotčena stejně jako zdravotnictví, školství či další oblasti státní správy.

Serge Regourd podtrhuje diskretnost jednání vedených v rámci OECD. Přesunutí jednání, která se týkají ekonomických mezinárodních výměn, z OMC na OECD vysvětluje vůlí uniknout vnější kontrole, a to jednak kontrole ze strany rozvíjejících se zemí, jednak ze strany veřejného mínění. Tato diskretnost se vysvětluje radikálností projektu, který by otrásl tradičním vztahem mezi státní správou a velkými nadnárodními společnostmi, neboť by zpochybnil moc států kontrolovat zahraniční investice.¹¹³

Státy se měly zavázat k tomu, že otevřou své území zahraničním investorům. Ti by zde měli právo zakládat společnosti a investovat kapitál ve všech ekonomických sektorech bez výjimky, a mohli by se samozřejmě bez jakéhokoli omezení podílet na kapitálu existujících národních společností. Dále se měly státy zavázat k tomu, že budou zacházet se zahraničními investory stejně jako s národními investory, což znamenalo, že by bylo vyloučeno, aby stát pomáhal pouze národním investorům ve smyslu dotací, půjček, daňových úlev apod.

Závazky vyplývající ze smlouvy MAI by tak nutily státy ke zrušení všech diskriminačních opatření. V případě nerespektování přijatých závazků smlouva ustavovala procedury, které měly sloužit k potrestání státu. Z tohoto hlediska by mohla jakákoli zahraniční soukromá společnost, která by se cítila poškozena diskriminačním jednáním státu, podat stížnost u speciálního orgánu pro řešení sporů. Toto ustavení je daleko přísnější než v rámci WTO, kde mohou stížnost podat pouze státy. Projekt MAI by tak pro kinematografický a audiovizuální sektor představoval stejné následky jako zahrnutí tohoto sektoru na seznam služeb podléhajících liberalizaci v rámci GATT.

¹¹³ REGOURD, S., L'exception culturelle, s. 89 – 90.

Vysílací kvóty by byly odsouzeny k zániku, neboť jsou určeny k podpoře národní (a evropské) produkce proti zahraniční produkci. Tak jako tak by zahraničním producentům stačilo vytvořit pobočky v evropských zemích, aby obešli kvóty. Stejně tak by se mohli těšit z přístupu k finanční podpoře, ať již přímé či nepřímé.

Můžeme tedy konstatovat, že by aplikace norem MAI měla za následek to, že by zbavila mechanismy určené na podporu národní produkce svého obsahu. Dalším důsledkem by mohlo být úplné zrušení takových státních mechanismů, aby stát předešel ovládnutí národních soukromých společností zahraničními nadnárodními společnostmi.

Jednání o MAI opět vzbudilo mobilizaci ze strany francouzských profesionálů působících v audiovizuálním a kinematografickém sektoru a debata se znovu rozproutila na úrovni mediální a politické. Francie se znovu postavila za vyloučení kultury a audiovize ze smlouvy, v čemž byla podpořena Itálií, Španělskem, Řeckem, Belgií a Kanadou.

V rámci kampaně proti MAI se však postupně začalo ukazovat, že koncept kulturní výjimky není pro tento boj zcela vhodný. Pomalu začal převládat názor, že není třeba požadovat výjimku pro kulturu, ale odmítnutí těchto principů, tj. odmítnutí celého projektu. Tímto způsobem také nakonec jednání skončila: Francie odstoupila z jednání, což mělo za následek upuštění od projektu MAI. Francouzský premiér Lionel Jospin zároveň doporučil přesun jednání na úroveň WTO.

3.1.2. Od kulturní výjimky ke kulturní rozmanitosti

V roce 1999, v předvečer jednání Světové obchodní organizace v Seattlu, Francie bojuje v rámci Evropské unie za zachování „kulturní výjimky“. Mandát Komise přijatý členskými zeměmi 26. října 1999 se připojuje k francouzské pozici, přičemž zdůrazňuje zachování kulturní rozmanitosti. „Unie bude dbát při příštích jednáních WTO na to, aby jako v Uruguayském kole garantovala možnost pro Evropské společenství a jeho členy zachovat a rozvíjet jejich kulturní a audiovizuální politiky k ochraně jejich kulturní rozmanitosti.“

Catherine Trautmann v rámci kolokvia o WTO na půdě Národního shromáždění podtrhuje komplementaritu obou pojmů: „Kulturní výjimka je právní prostředek [...] k dosažení kulturní rozmanitosti“.¹¹⁴ Tento posun v názvosloví dovoluje dosáhnout konsensu v rámci Evropské unie. Obrana „kulturní rozmanitosti“ má pokračování. 15. října 2001 připomíná prezident republiky Jacques Chirac při svém zahajovacím projevu 31. generální konference

¹¹⁴ Projev Catherine Trautmann pronesený v rámci kolokvia o WTO na půdě Národního shromáždění dne 9. listopadu 1999 je dostupný na <http://www.culture.gouv.fr>.

UNESCO pozici Francie: „Odpovědí na globalizaci kultur je kulturní rozmanitost. Rozmanitost založená na přesvědčení, že každý národ má pro svět jedinečné poselství, že každý národ může obohatit lidstvo svým dílem krásy a svým dílem pravdy“¹¹⁵.

Obrana kulturní rozmanitosti se prosazuje čím dál tím více a navzdory nejasnosti pojmu¹¹⁶ je novým základem politiky státní intervence. Způsob, jakým Catherine Tasca (ministryně kultury a komunikace v letech 2000 – 2002) představuje hlavní zaměření ministerstva v květnu 2000 před Národním shromážděním prozrazuje toto nové hierarchické uspořádání principů, které budou řídit činnost vlády: podpora kulturní rozmanitosti, boj za rovnost v přístupu ke kultuře a oživení kulturní decentralizace.¹¹⁷

Obnovení jednání o obchodu v rámci mezinárodních organizací vysvětluje tuto novou konfiguraci. Avšak posun od kulturní výjimky ke kulturní rozmanitosti není jednomyslně kladně hodnocen v uměleckých a kulturních kruzích. 17. prosince 2001 prohlašuje Jean-Marie Messier, generální ředitel Vivendi-Universal, při příležitosti převzetí kontroly nad USA Networks, že „francouzská kulturní výjimka je mrtvá“. Toto prohlášení vzbuzuje rychle ostré protesty profesionálů v oblasti kultury, kteří odmítají zpochybnění francouzského modelu financování kinematografie. Politické špičky celého politického spektra rovněž odsuzují toto stanovisko. V sázce je budoucí strategie televize Canal +, který je podstatným aktérem francouzské kinematografické produkce. Reakce veřejné správy na nejvyšší úrovni státu svědčí o důležitosti této debaty.

Catherine Tasca klade důraz na roli uměleckého a kulturního vzdělání¹¹⁸. Nicméně „Pětiletý plán na rozvoj umění a kultury ve škole“ (Plan de cinq ans pour le développement des arts et de la culture à l'école), spojená iniciativa ministerstva školství a kultury v prosinci 2000, je po vystřídání vlády v roce 2002 redukována.

Mediální scéna zůstává rozpolcená mezi příznivci a odpůrci francouzské kulturní politiky.¹¹⁹ Novou výzvou je globalizace, se kterou je francouzská politika konfrontována.

¹¹⁵ Projev Jacquese Chiraca při příležitosti zahájení 31. Generální konference UNESCO z 15. října 2001 je dostupný na www.elysee.fr.

¹¹⁶ Viz např. REGOURD, S., L'exception culturelle; De l'exception à la diversité culturelle, Problèmes politiques et sociaux, N° 904; BENHAMOU, F., L'exception culturelle. Exploration d'une impasse In Esprit, mai 2004, s. 85 – 113.

¹¹⁷ Projev Catherine Tascy před Národním shromážděním ze dne 3. května 2000 je přístupný na www.culture.gouv.fr.

¹¹⁸ Viz TASCAS, C. Un choix de vie. Paris : Plon, 2002.

¹¹⁹ Viz např.: SAINT-PULGENT, M. Le gouvernement de la culture. Paris : Gallimard, 1999; MOLLARD, C. Le cinquième pouvoir. La culture et l'Etat de Malraux à Lang. Paris : Armand Colin, 1999.

Po svém znovuzvolení v roce 2002 do čela republiky se Jacques Chirac vrací při mnoha příležitostech k nezbytné obraně kulturní rozmanitosti, která je prezentována čím dál tím více jako osa ospravedlňující francouzskou kulturní politiku. Nadto Francie usiluje o to, aby se debata přesunula z WTO na půdu UNESCO. V tomto ohledu je pro Francii nepochybným úspěchem přijetí Všeobecné deklarace UNESCO o kulturní rozmanitosti (Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle) v listopadu 2001. „Tato deklarace poprvé uznává kulturní rozmanitost jako „společné dědictví lidstva“ a považuje její zachování za konkrétní imperativ a etiku nerozlučně spojenou s respektem lidské důstojnosti“¹²⁰.

Dne 2. února 2003 v proslovu při příležitosti druhého Mezinárodního setkání kultury (Rencontres internationales de la culture) prezident navrhuje „povýšit [kulturní] rozmanitost na princip mezinárodního práva“, přičemž vyzývá mezinárodní společenství k „přijetí světové úmluvy o kulturní rozmanitosti“. Jacques Chirac dále uvádí, že si Francie přeje, aby „podpora a respekt kulturní rozmanitosti figurovaly v budoucí smlouvě“ o Evropské unii¹²¹. Prezident zdůrazňuje francouzskou pozici při mnoha dalších příležitostech¹²².

Zdá se však, že tematika „kulturní rozmanitosti“ nestačí na položení základů kulturní politiky. Debata ohledně krize francouzského modelu kulturní politiky se stále vrací.¹²³

3.2. ... a rozčarováním

V prezidentské kampani roku 2002 není kultuře věnováno mnoho prostoru, ačkoli je kultura přítomná v programech všech kandidátů. Přítomnost Jean-Marie Le Pena, kandidáta Národní fronty, ve druhém kole smeluje svět umění a kultury proti fašismu.

V debatách o stavu francouzské společnosti, které následují, se objevuje otázka hranic demokratizace kultury, aniž by však byla nabídnuta nová řešení.

Po znovuzvolení Jacquese Chiraca se ministrem kultury ve vládě Jean-Pierra Raffarina se stává Jean-Jacques Aillagon, bývalý ředitel centra Georges-Pompidou. Aillagon pokračuje v linii ražené jeho předchůdci navzdory snížení rozpočtu na rok 2003 (2 490,72 milionů EUR, tj. snížení o 4,3 %). Mezi prioritami ministerstva jsou kulturní dědictví a decentralizace, násilí

¹²⁰ Viz portál UNESCO <http://portal.unesco.org>. Zde je dostupná také kompletní verze Deklarace.

¹²¹ Proslov Jacquese Chiraca před osobnostmi shromážděnými v Paříži v rámci Rencontres internationales de la culture ze dne 2. února 2003 je dostupný na www.elysee.fr.

¹²² Viz např. projev Jacquese Chiraca při příležitosti Setkání pro Evropu kultury ("Rencontres pour l'Europe de la culture") dne 2. května 2005 dostupný na

http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/discours_et_declarations/2005/mai/discours_du_president_de_la_republique_lors_des_recontres_pour_l_europe_de_la_culture.29663.html.

¹²³ Viz např. DJIAN, J.-M., Politique culturelle : la fin d'un mythe.

v televizi a kulturní nabídka v televizi. Jedním z nejdůležitějších počínů Aillagonova ministerstva je přijetí zákona o mecenášství (zákon „Aillagon“) v roce 2003. Dále ministerstvo vede politiku, která má za cíl autonomii některých velkých kulturních institucí spadajících pod ministerstvo.

V roce 2003 dochází ke konfliktu se sociálními partnery ohledně specifického režimu dávek v nezaměstnanosti tzv. *intermittents du spectacle*, který oslabuje pozici ministra a vede k nové kritice kulturní politiky. Kritika poukazuje na chybějící perspektivy, ztrátu směru a bezvýhodnou situaci, ve které se ocitla kulturní politika.¹²⁴ Posílení dekoncentrace také přispívá k rozčarování určitých kulturních aktérů. Od nynějška jsou rozhodnutí ohledně kulturní politiky běžně přijímána na úrovni regionální, přičemž centrální úroveň si ponechává pouze záležitosti národního či mezinárodního významu, a musí omezovat svou roli na koncepci, orientaci, hodnocení a kontrolu. Pozice DRAC jsou posíleny ve smyslu finančním i personálním.

Tendence, které v roce 2004 ovlivňují kulturní politiku, jsou následující: profesionalizace aktérů uměleckého a kulturního světa, modernizace řízení a autonomie kulturních zařízení, partnerství a smluvní spolupráce mezi státem a správními celky, podpora mecenášství. Rozladění, které pociťují někteří aktéři, se týká především všeobecných finalit kulturní politiky v situaci, která je poznamenána globalizací v mezinárodním měřítku, vzůstající teritorializací veřejné politiky, zpochybněním jistoty republikánského modelu ve francouzské multikulturní společnosti, otázkou forem umění a kultury, které jsou podporovány veřejnou správou. Tyto mutace oslabují tradiční základy státní intervence v umělecké a kulturní oblasti.

Na mezinárodním poli je pro Francii v říjnu 2005 velkým úspěchem přijetí Úmluvy o ochraně a podpoře rozmanitosti kulturních projevů (*Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*) v průběhu 33. Generální konference UNESCO. Úmluva, která vstupuje v platnost 18. března 2007, uznává dvojí povahu, ekonomickou a kulturní, kulturního zboží a služeb, které jsou nositeli identity, hodnoty a významu, a umožňuje tak ospravedlnit a posílit kulturní politiky států.

„Poslání úmluvy je posílit pět nerozlučně spojených článků stejného řetězu, a to tvorbu, výrobu, distribuci/šíření, přístup a užívání kulturních projevů, které jsou šířeny aktivitami, kulturními statky a službami.

¹²⁴ Viz BENHAMOU, F.; URFALINO, P. aj. Les impasses de la politique culturelle. *Esprit*, N° 304, mai 2004.

„Obzvláště úmluva zamýšlí:

- potvrdit svrchované právo států vytvářet kulturní politiky;
- uznat specifickou povahu kulturních statků a služeb jakožto nositelů identity, hodnoty a významu; a
- posílit mezinárodní kooperaci a solidaritu k podpoře kulturních projevů všech zemí.“¹²⁵

¹²⁵ Viz portál UNESCO <http://portal.unesco.org> . Zde je dostupná také kompletní verze Úmluvy.

Závěr

Podpora a regulace ze strany státu v oblasti umění a kultury je konstanta, jež přesahuje početné režimy, kterými Francie prošla. Vytvoření ministerstva kulturních záležitostí v roce 1959, které bylo svěřeno Andrému Malrauxovi, podtrhuje nastolení veřejné politiky kultury. Mladá administrativa se může opřít o dlouhou historii a existenci početných kulturních institucí zastoupených v Paříži.

Dekret z 3. února 1959 předává novému ministerstvu kompetence, které do té doby připadaly ministerstvu průmyslu a školství. Požadavek demokratizace kultury je ústředním motivem. V tomto smyslu navazuje Malrauxova politika na odkaz Lidové fronty. Kulturní politika jde ruku v ruce s logikou sociálního státu. Jedná se o zajištění opravdové rovnosti pro své členy: stát si dává za cíl zpřístupnit kulturní díla všem. Tuto vůli ztělesňují dvě politiky: zpřístupnění kulturních děl všem občanům a rozšíření sociální ochrany na umělce. Kulturní politika se těší modernizaci, ke které dochází za de Gaullovy republiky. Významným krokem je zařazení kultury do Plánu od roku 1961. Přesto by však nebylo správné nazírat na Malrauxovu kulturní politiku jako na ucelený projekt; vytvoření ministerstva kulturních záležitostí vděčí vůli generála de Gaulla udržet Malrauxa ve vládě.

Malraux se rozchází s ministerstvem školství, když klade důraz na přímou konfrontaci díla a veřejnosti, čímž odmítá potřebnost uměleckého vzdělávání. Imperativ kulturní tvorby par excellence odsunuje do pozadí didaktismus a amatérismus, které praktikují asociace lidového vzdělávání. Dalším bodem zlomu je podpora avantgardy a vůle oslabit akademické proudy.

Ministerstvo kulturních záležitostí, které nemá pevnou základnu, neboť je poznamenáno nízkým rozpočtem a bojem s ministerstvem financí a školství, je destabilizováno událostmi května 1968. Ministerstvo je kritizováno pro neúspěch demokratizace kultury a pro veřejnou podporu rozvrtných forem tvorby. Dochází tak k narušení spojení mezi umělci a ministerstvem. Navíc nevěnuje ministerstvo v době, kdy se objevuje fenomén konzumní a masové kultury, zvláštní pozornost kulturnímu průmyslu. Rozchod s lidovým vzděláváním utvrzuje logiku šíření kultury pro elity, která je vzdálena kulturním praktikám většiny Francouzů. I přes založení několika Domů kultury je ministerstvo málo zastoupeno na území Francie.

Sedmdesátá léta jsou charakteristická častým střídáním ministrů. Georges Pompidou se na rozdíl od de Gaulla v kulturní politice silně angažuje. Na destabilizaci vyvolanou květnovými

událostmi roku 1968 reaguje Jacques Duhamel (1971 – 1973) konceptem „kulturního rozvoje“. Jeho ministerstvo, které zaznamenává nárůst rozpočtu, usiluje o modernizaci státu v oblasti kultury, přičemž podporuje mezisektorovou spolupráci v rámci ministerstva, spolupráci mezi ministerstvy a uznává roli správních celků. „Kulturní rozvoj“ se kategoricky rozchází s předchozí Malrauxovou politikou. Ačkoli je stále přítomná demokratizace kultury, její koncept je pozměněn: „vysoká kultura“ je nahrazena antropologickým významem slova kultura, a Malrauxův přímý kontakt s dílem je vyměněn za myšlenku mnoha cest, které vedou k demokratizaci kultury. Stát si uchovává důležitou roli: má usnadnit šíření kultury a odmítnout postupy tržní ekonomiky.

Rok 1974 nastoluje liberální politiku, která se projeví ve snížení rozpočtu a v menším zapojení prezidenta Valéryho Giscarda d'Estainga do kulturní politiky. I přes pozitivně vnímané období let 1974 – 1976, kdy stojí v čele ministerstva Michel Guy, přispívá převaha liberální logiky k oslabení mise veřejné služby ministerstva. Toto období je ve znamení rozvoje kulturní politiky měst. Na konci sedmiletého období jsou počiny státu v oblasti kultury skromné, přičemž se projevují především v oblasti kulturního dědictví. Kulturní politika není vládní prioritou, což vzbuzuje nespokojenost v řadách profesionálů, zatímco opozice, a to především socialistická strana, nabízí alternativní cestu.

V roce 1981 znamená nástup socialistů k moci důležitý zlom, a to v několika ohledech: ve zdvojnásobení rozpočtu ministerstva kultury, v prezidentské podpoře nového ministra Jacka Langa, a v požadavku součinnosti kultury a ekonomiky. Dekret zakládající ministerstvo je změněn: kulturní demokratizace uvolňuje místo individuálnímu pěstování kultury při respektování různých kultur. Pole kultury je od nynějška rozšířeno o praktiky, které dříve nebyly považovány za kulturu. Spojení kultury a ekonomiky je také zásadní. Podpora kulturního průmyslu uděluje kulturní politice ekonomickou a průmyslovou dimenzi. Centrální administrativa se čím dál tím více prezentuje ze dvou úhlů: jako ministerstvo umělců, institucí a uměleckých profesí, a jako ministerstvo kulturního průmyslu. Za Jacka Langa se upevňují kulturní politiky správních celků a dochází k dekoncentraci a decentralizaci. Tato politika však neznamená ústup státu z této oblasti.

Od devadesátých let se však státní kulturní politika opět stává předmětem debat. Odpůrci Langovy politiky odsuzují „kulturní všechno“, které má podle nich za následek úpadek francouzské kultury. Dalším kritizovaným tématem je neúspěch demokratizace kulturních praktik, která tvoří jeden z deklarovaných cílů ministerstva od roku 1959.

Debatu o neúspěchu demokratizace kultury však v průběhu 90. let nahradí jiná problematika. Jedná se o kulturní výjimku, a spolu s ní otázku globalizace kultury. Koncepce kulturní výjimky nachází ve Francii široký konsensus.

V rámci Uruguayského kola GATT (1986 – 1994) dochází k jednání o liberalizaci trhu se službami, do jejichž okruhu spadají i kinematografie a audiovize. Při těchto jednáních se střetnou dvě protichůdné teorie. Na jedné straně stojí Spojené státy americké, které jsou se svým silným audiovizuálním sektorem pro úplnou liberalizaci tohoto odvětví. Na druhé straně stojí Francie, která obhájí svůj systém, ve kterém audiovizuální díla „nejsou zboží jako každé jiné“. Jelikož se Francie neúčastní jednání sama za sebe, ale v rámci Evropského společenství, musí nejprve přesvědčit ostatní členské státy o nutnosti bojovat za kulturní výjimku, což není vzhledem k rozdílným koncepcím v členských státech jednoduché. Jednání jsou navíc ztížena nejednotností v užívání pojmů. Evropská komise však nakonec přijímá francouzskou pozici za svou a obhájí kulturní výjimku.

USA a Evropské společenství tak nakonec nedospějí k žádnému kompromisnímu řešení a výslednou situací je stav, kdy sice kinematografické a audiovizuální služby jsou zahrnuty do smlouvy, nicméně Evropské společenství nepřijímá žádné specifické závazky k jejich liberalizaci, takže státní mechanismy podpory zůstávají zachovány. Nicméně fakt, že kinematografie a audiovize nejsou a priori vyloučeny z působnosti GATT znamená, že debata o kulturní výjimce není konec.

Období přelomu tisíciletí je charakteristické dvěma trendy: zatímco na domácí úrovni vystřídá „obnovu“ kulturní politiky nové období rozčarování, na mezinárodní úrovni obhájí Francie stále stejně aktivně koncept kulturní výjimky, resp. rozmanitosti.

V roce 1998 hájí Francie během jednání v rámci OCDE o smlouvě MAI koncept „kulturní výjimky“. Vláda Lionela Jospina se nakonec rozhodne zabránit zahrnutí kultury do smlouvy a odmítne se účastnit dalších jednání, což znamená konec jednání. V roce 1999, v předvečer jednání WTO v Seattlu, se Francie bije v rámci Evropské unie za zachování „kulturní výjimky“. Mandát Komise je nakloněný francouzské pozici, nicméně koncept kulturní výjimka je nahrazen kulturní rozmanitostí. Catherine Trautmann se k tomu vyjadřuje, že „kulturní výjimka je právní prostředek, kulturní rozmanitost je cíl“. V této obraně „kulturní rozmanitosti“ dále pokračuje při mnohých příležitostech prezident republiky. Pojem, který je zpočátku pouze řečnickým obratem, získává právní základ přijetím Úmluvy o ochraně a

podpoře rozmanitosti kulturních projevů (Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles) na půdě UNESCO, a to 20. října 2005.

Jak tedy můžeme charakterizovat uplynulé půlstoletí kulturní politiky vedené ministerstvem kultury? Na základě předchozí analýzy můžeme říci, že ačkoli došlo v průběhu uplynulých padesáti let k několika podstatným změnám v orientaci vládní politiky, celkově převažuje kontinuita nad zlomy. Výsledkem francouzské kulturní politiky je zachování kulturního a uměleckého života relativně nezávislého na zákonech trhu a hustá síť kulturních institucí na celém území Francie. Ačkoli se pravidelně objevuje kritika státní kulturní politiky, zpochybňována není ani tak legitimita státních zásahů v oblasti kultury, jako spíše směřování kulturní politiky. Otázka demokratizace kultury představuje i v současnosti hlavní opodstatnění veřejné politiky kultury ve Francii, ačkoli je právě ona jádrem kritiky poukazující na neúspěch státu v tomto směru. S nárůstem debat ohledně globalizace se však tématika přesunula od národní na mezinárodní úroveň. Téma kulturní výjimky se pro Francii stalo symbolem ochrany nejen audiovizuálního a kinematografického sektoru, ale také samotné myšlenky kultury jako veřejné služby. Audiovize představuje pro Francii důležitý sektor, a to z nejen z hlediska kulturního, ale také politického a sociologického. V současném kontextu liberalizace mezinárodních výměn a revoluce digitálních technologií si Francie uvědomuje, že nemůže vystupovat v izolaci. Zatímco ke konceptu kulturní výjimky se evropské země stavěly rozdílně, myšlenka kulturní rozmanitosti je dokázala spojit. Evropská unie hrála podstatnou roli v procesu přijímání mezinárodní úmluvy o kulturní rozmanitosti. Připojila se tak k francouzské vizi, že „kulturní statky nejsou zbožím jako každé jiné“, neboť přenášejí hodnoty, myšlenky, významy, a jsou nástrojem symbolické komunikace, které vytváří kulturní identitu a jsou nezbytné k demokratickému fungování. V kontextu globalizace, která je charakteristická převahou americké kulturní produkce, tak zůstává cíl kulturní rozmanitosti jednou z hlavních os evropské politiky.

Résumé

Le mémoire porte sur la relation entre l'Etat et la culture en France, en posant la question de la spécificité de ce modèle. La première partie de ce texte esquisse les étapes principales de la politique culturelle du passé jusqu'aux années 1990. Il s'agit d'un aperçu de l'évolution de la relation entre l'Etat et la culture en appuyant sur les moments importants sur le chemin vers l'institutionnalisation de la culture, à partir de l'Ancien Régime en passant par la Révolution jusqu'à la 5^e République et la création du Ministère des affaires culturelles. Par la suite, les politiques culturelles des différentes époques sont analysées. Deux chapitres respectivement sont dédiés à deux ministres emblématiques qui se sont inscrits dans l'histoire du ministère et de la culture en France en général: André Malraux (ministre de 1959 à 1969) et Jack Lang (1981 – 1986, 1988 – 1993). La première partie est terminée avec la critique de la politique culturelle dans les années 1990 qui dénonce le déclin de la culture en France.

La deuxième partie traite de notion de l'exception culturelle, dont le concept apparaît lors des négociations du cycle Uruguay du GATT qui a pour but de libéraliser le commerce des services. Le fondement de l'exception culturelle est l'idée que la culture „n'est pas une marchandise comme les autres“ et a donc droit à un traitement spécial. Pour comprendre le contexte, le premier chapitre offre tout d'abord l'historique de l'évolution des industries cinématographique et audiovisuelle, pour pouvoir aborder par la suite les mécanismes de soutien qui existent en France et au sein de la Communauté. Ces mécanismes qui sont destinés à soutenir la production nationale, voire européenne, se trouvaient directement en danger. Les chapitres suivants expliquent les principes de fonctionnement du GATT et du GATS. La deuxième partie se finit par le déroulement des négociations, les différentes notions de référence utilisées et les résultats des négociations.

La troisième partie esquisse l'évolution de la politique culturelle „au tournant des siècles“. Tandis qu'au niveau national, la politique culturelle se trouve entre la „refondation“ et le désenchantement, au niveau international la France défend avec persistance l'exception culturelle, bientôt rebaptisée „diversité culturelle“, au sein des organisations comme l'OCDE, l'OMC ou l'UNESCO.

Použitá literatura

Primární prameny

EU. Rada EU. Směrnice Rady ze dne 3. října 1989 o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání (89/552/EHS). In Úřední věstník Evropské Unie, 06/sv. 1, s. 224 [cit. 2009-04-15]. Dostupné také z www: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:06:01:31989L0552:CS:PDF>.

EU. Evropský parlament. Rada EU. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 97/36/ES ze dne 30. června 1997, kterou se mění směrnice Rady 89/552/EHS o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání (89/552/EHS). In Úřední věstník Evropské Unie, 06/sv. 2, s. 321. [cit. 2009-04-15]. Dostupné také z www: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:06:02:31997L0036:CS:PDF>.

EU. Evropský parlament. Rada EU. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2007/65/ES ze dne 11. prosince 2007, kterou se mění směrnice Rady 89/552/EHS o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání. In Úřední věstník Evropské Unie, L 332/27, 18. 12. 2007 [cit. 2009-04-15]. Dostupné také z www: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:332:0027:0045:CS:PDF>.

Francie. Constitution de 1946, IV^e République, 27 octobre 1946 [cit. 2009-04-15]. Dostupné z www: <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-de-1946-ive-republique.5109.html>.

RIGAUD, Jacques. *Pour une refondation de la politique culturelle*. Paris : La Documentation française, 1996. 201 s. ISBN 2-11-003675-3.

Světová obchodní organizace. General Agreement on Tariffs and Trade, 1947 [cit. 2009-04-20]. Dostupné z www: http://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/gatt47_01_e.htm.

Světová obchodní organizace. General Agreement on Trade in Services, 1994 [cit. 2009-04-20]. Dostupné z www: http://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/26-gats_01_e.htm.

UNESCO. La Conférence générale. Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Paris, 2001 [cit. 2009-05-15]. Dostupné z www: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>.

UNESCO. La Conférence générale. Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Paris, 2005 [cit. 2009-05-15]. Dostupné z www: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919f.pdf>.

Sekundární prameny

Knížní publikace

- BEAULIEU, Bernard; DARDY, Michèle. *Histoire administrative du Ministère de la culture 1959 – 2002. Les services de l'administration centrale*. Paris : La Documentation française, 2002. 204 s. ISBN 2-11-005282-1.
- BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte, 2004. 123 s. ISBN 2-7071-4410-X.
- BURIN DES ROZIERS, Laurent. *Du cinéma au multimédia. Une brève histoire de l'exception culturelle*. Paris : Notes de l'ifri, 1998. No 5, série transatlantique. 90 s. ISBN 2-86592-062-3.
- DJIAN, Jean-Michel. *La politique culturelle*. Paris : Le Monde, 1996. 280 s. ISBN 2-501-02451-6.
- DJIAN, Jean-Michel. *Politique culturelle : la fin d'un mythe*. Paris : Éditions Gallimard, 2005. 196 s. ISBN 2-07-030098-6.
- DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 1999. 381 s. ISBN 2-7011-2081-0.
- FARCHY, Joëlle. *La fin de l'exception culturelle?* Paris : CNRS ÉDITIONS, 1999. 268 s. ISBN 2-271-05633-0.
- FINKIELKRAUT, Alain. *La Défaite de la pensée*. Paris : Gallimard, 1990. 178 s. ISBN 2-07-032509-1.
- FUMAROLI, Marc. *L'État culturel : Essai sur une religion moderne*. Paris : Éditions de Fallois, 1991. 305 s. ISBN 2-87706-108-6.
- GENTIL, Geneviève; GIRARD, Augustin (ed.). *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*. Paris : La Documentation française, 1995. 639 s. ISBN 2-110-03424-6.
- GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (ed.). *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955 – 2005*. Paris : La Documentation française, 2006. 207 s. ISBN 2-11-006089-1.
- GOURNAY, Bernard. *Exception culturelle et mondialisation*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, c2002. 131 s. ISBN 2-7246-0887-9.
- POIRRIER, Philippe. *L'État et la culture en France au XX^e siècle*. Paris : Librairie générale française, 2000. 250 s. ISBN 2-253-90464-3
- POIRRIER, Philippe (ed.). *Les politiques culturelles en France*. Paris : La documentation française, 2002. 633 s. ISBN 2-11-004572-8.
- RAINELLI, Michel. *L'Organisation mondiale du commerce*. Paris : La Découverte, 2004. 122 p. ISBN 2-7071-4223-9.
- REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. 127 s. Que sais-je? ISBN 2 13 053931 9.
- RIGAUD, Jacques. *L'exception culturelle : Culture et pouvoirs sous la V^e République*. Paris : Grasset, c1995. 298 s. ISBN 2-246-51431-2.

SAEZ, Guy (ed.). *Institutions et vie culturelles*. Paris : La documentation française, 2004. 172 s. ISBN 2-11-005573-1.

SCHNEIDER, Michel. *La comédie de la culture*. Paris : Seuil, 1993. 205 s. ISBN 2-02-019507-0.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La documentation française, 1996. 361 s. Travaux et documents n° 3. ISBN 2-11-003600-1.

WARESQUIEL, Emmanuel de (ed.). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2001. 657 s. ISBN 2-03-508050-9.

Články a studie

BOEUF, Jean-Luc. Culture et société. *Cahiers français*. N° 260, mars-avril 1993, s. 3 – 120.

BENHAMOU, Françoise. L'exception culturelle. Exploration d'une impasse. *Esprit*. N° 304, mai 2004, s. 85 – 113.

HEINICH, Nathalie; FUMAROLI, Marc; LANG, Jack aj. Quelle politique pour la culture? *Le débat*. N° 142, novembre-décembre 2006, s. 134 – 167.

REGOURD, Serge (ed.). De l'exception à la diversité culturelle. *Problèmes politiques et sociaux*. N° 904, septembre 2004, s. 118.

RIGAUD, Jacques. L'exception culturelle : Singularité française ou modèle européen? *Études*. N° 3876, décembre 1997, s. 599 – 608.

URFALINO, Philippe. Quelles missions pour le ministère de la Culture? *Esprit*. N° 228, janvier 1997, s. 37 – 59.

Projevy

Projev Catherine Tascy před Národním shromážděním ze dne 3. května 2000 [cit. 2009-05-05], dostupný z www: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/audition.htm>.

Projev Catherine Trautmann pronesený v rámci kolokvia o WTO na půdě Národního shromáždění dne 9. listopadu 1999 [cit. 2009-05-10], dostupný z www: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/diversite/omc-colloque.htm>.

Projev Jacquese Chiraca při příležitosti zahájení 31. Generální konference UNESCO z 15. října 2001 [cit. 2009-05-17], dostupný z www: http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/discours_et_declarations/2001/octobre/discours_du_president_de_la_republique_a_l_ouverture_de_la_31e_conference_generale_de_l_unesco.3634.html.

Proslov Jacquese Chiraca před osobnostmi shromážděnými v Paříži v rámci Rencontres internationales de la culture ze dne 2. února 2003 [cit. 2009-04-29], dostupný z www: http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/discours_et_declarations/2003/fevrier/discours_devant_les_personnalites_reunies_a_paris_pour_les_2e_rencontres_internationales_de_la_culture.3675.html.

Projekt diplomové práce

Název práce: Francouzský model kulturní politiky: Francouzská výjimka?
Jméno: Veronika Proftová
Jméno vedoucího práce: PhDr. Michel Perottino, PhD.

Charakteristika tématu:

Francouzský model kulturní politiky je natolik specifický, že je někdy nazýván „francouzskou výjimkou“. Práce se zaměří na analýzu vztahu státu ke kultuře, přičemž si bude klást otázku, zda a v čem je tento model výjimečný.

V první části práce budou nastíněny základní etapy francouzské kulturní politiky od historie po současnost. Důraz bude položen na důležité etapy na cestě k institucionalizaci kultury, od období Ancien Régime přes Velkou francouzskou revoluci až po Pátou republiku, kdy bylo ustaveno Ministerstvo kultury. Následně budou chronologicky rozebrány kulturní politiky v jednotlivých obdobích.

Druhá část práce bude pojednávat o tzv. kulturní výjimce, jejíž koncept se objevuje v jednáních v rámci Uruguayského kola Všeobecné dohody o clech a obchodu (GATT), které má za cíl liberalizaci obchodu se službami. Základem kulturní výjimky je myšlenka, že kultura „není zboží jako každé jiné“ a má tedy právo na odlišné zacházení. V této části práce se podíváme na principy fungování GATT a na jednání Uruguayského kola, a následně podrobněji rozebereme důvody, které vedly Francii k obhajobě kulturní výjimky, přičemž si odpovíme na otázku, zda-li lze kulturní výjimku nazvat francouzskou výjimkou.

Poslední, třetí část, pak bude pojednávat o aktuálním vývoji v oblasti kulturní politiky. Budeme hledat odpověď na otázku, zda-li a jakým způsobem se změnilы priority a cíle ministerstva, jakým způsobem ministerstvo v minulosti dostálo svým cílům, a jaký je současný stav kulturní politiky s jejími riziky a příležitostmi.

Osnova:

1) Stát a kultura ve Francii

- Základní etapy francouzské kulturní politiky
 - Stát a kultura od Ancien Régime do roku 1959
 - Kulturní politiky od Andrého Malrauxa po Jacka Langa

2) Kulturní výjimka – francouzská výjimka?

- GATT a principy liberalizace světového trhu
- Uruguayské kolo jednání GATTu a liberalizace služeb
- Oblast kulturních statků a služeb – rozdílný pohled Evropy a USA

3) Současné výzvy a témata kulturní politiky

Literatura:

FUMAROLI, Marc. *L'État culturel : Essai sur une religion moderne*. Paris : Éditions de Fallois, 1991.

GABET, Alain. *L'exception culturelle*. Paris : Ellipses, 2003.

GOURNAY, Bernard. *Exception culturelle et mondialisation*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, c2002.

POIRRIER, Philippe. *L'État et la culture en France au XX^e siècle*. Paris : Librairie générale française, 2000.

RIGAUD, Jacques. *L'exception culturelle : Culture et pouvoirs sous la V^e République*. Paris : Grasset, c1995.

REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2004. 127 s. Que sais-je?

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (ed.). *Histoire culturelle de la France*. 4., Le temps des masses : Le vingtième siècle. Paris : Seuil, 1998.

SAEZ, Guy (ed.). *Institutions et vie culturelles*. Paris : La documentation française, 2004.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La documentation française, 1996. 361 s. Travaux et documents n° 3.

WARESQUIEL, Emmanuel de (ed.). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2001.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte, 1999.

Články a studie

BAER, Jean-Michel. *L'exception culturelle : Une règle en quête de contenus*. En temps réel. Cahier 11, octobre 2003. Dostupný také z www: <http://en.temps.reel.free.fr/Cahier11.pdf>

BENHAMOU, Françoise; URFALINO, Philippe; WALLON, Emmanuel aj. *Les impasses de la politique culturelle*. Esprit. N° 304, mai 2004.

DAGNAUD, Monique. *L'exception culturelle profite-t-elle vraiment à la création?* En temps réel. Cahier 17, octobre 2004. Dostupný také z www: <http://en.temps.reel.free.fr/cahiers/cahier16.pdf>

HEINICH, Nathalie; FUMAROLI, Marc; LANG, Jack aj. *Quelle politique pour la culture?* Le débat. N° 142, novembre-décembre 2006. Paris : Gallimard, 2006.

L'exception culturelle face à la logique économique. Problèmes économiques. N° 2750, 27 février 2002.

REGOURD, Serge (ed.). *De l'exception à la diversité culturelle*. Problèmes politiques et sociaux. N° 904, septembre 2004. Paris : La Documentation française, 2004.

RIGAUD, Jacques. *L'exception culturelle : Singularité française ou modèle européen?* Études. N° 3876, décembre 1997.

TRONQUOY, Philippe (ed.). *Culture, État et marché*. Cahiers français. N° 312, janvier-février 2003. Paris : La documentation Française, 2003.

URFALINO, Philippe. *Quelles missions pour le ministère de la Culture?* Esprit. N° 228, janvier 1997.