

## REFLEXE NABÍDKY ČESKÝCH FILMŮ V OBDOBÍ ZNÁRODNĚNÉ KINEMATOGRAFIE

Aleš Danielis

Základní inspirací k následující studii byl poměrně obecný požadavek dát do souvislosti fungování znárodněné filmové distribuce a otázku trezorových filmů. K pochopení role a pozice trezorových, či zakázaných filmů v rámci znárodněné filmové distribuce, je nutno k této problematice přistoupit v širších souvislostech, jež umožní fenomén zakazování filmů vnímat jako systémový mechanismus znárodněné kinematografie s jasnými implikacemi pro distribuční sféru. Pojem „trezorový film“ je v kontextu domácí kinematografie a její reflexe hodně frekventovaný, ale zároveň dost prázdný, a je tedy nutné si jej nejprve vymezit. V této studii zahrnuji do kategorie trezorový film pouze ty snímky, které byly natočeny, ale byly zakázány ještě před uvedením do kin. Nikoli ostatní filmy, které byly z politických a ideových důvodů z distribuce vyřazeny, a na něž je tento pojem často obecně vztahován. Nicméně, i těmto z distribuce vyřazeným filmům se studie při analýze programové zásoby věnuje. Zároveň je zásadní si uvědomit, že zakazování filmů jako systémový mechanismus znárodněné kinematografie není jakkoliv možné vztahovat pouze na určité časové období – např. 70. léta. – což je předpoklad prolínající se celým textem. Se zákazy se filmy setkávaly v průběhu celého období znárodněné kinematografie. V souvislosti s trezorovými filmy se zároveň dostává do popředí otázka manipulace s programovou nabídkou, pro niž, jak následující text ukazuje, jsou ve znárodněné kinematografii ideální podmínky. Nemusí přitom jít pouze o veřejně deklarované zákazy, někdy stačí, že se rozbije kopie a není dán souhlas k výrobě nové. Existuje přitom rozdíl mezi zákazy filmů uvnitř státní kinematografie a klasickou cenzurou, u níž je postih jasně viditelný veřejně a jež panuje i v tržním prostředí v řadě zemí světa (např. v islámském světě), kde brání šíření některých filmů i z politických důvodů.

Text je rozdělen do tří částí. V první části postupuji od reflexe obecného modelu znárodněné kinematografie, ve vazbě na zákonitosti tvorby programové nabídky ve filmové distribuci, ke kritériím a časovým souvislostem hodnocení jejího vývoje. V druhé části zachycuji v časové linii od znárodnění kinematografie v roce 1945 až do zrušení státního monopolu a rozpadu státu počátkem devadesátých let skutečný vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů. Jako vstupní podklad pro popis tohoto vývoje jsem použil databázi kombinující katalogy, které byly oficiálně publikovány (jejich úplný výčet

je uveden v příloze k této studii), a interní doklady programového oddělení Ústřední půjčovny filmů (ÚPF), které se mi podařilo uchovat. Ke komentáři přistupuji částečně z pohledu insidera, protože jsem od poloviny roku 1978 do roku 1989 pracoval v různých funkcích v programovém útvaru ÚPF. Ve třetí části se dostávám k reálnému distribučnímu odrazu tvorby a vývoje programové nabídky v diváckých preferencích, které považuji vedle kvalitativních kritérií za neopominutelnou součást hodnocení vývoje distribuce. Zde reflektuji ze stejných zdrojů kompilované výsledky českých a slovenských filmů v kinech. Text se pokouší nabídnout určitý přehled vývoje programové zásoby, jež umožní několik zobecnění i srovnání s praxí v tržním prostředí. Díky práci s novými prameny i pozici praktika nabízím vhléd do fungování filmové distribuce v zestátněné kinematografii i obecněji do fungování státního filmového monopolu.

## I.

## Znárodnění a vývoj filmové distribuce

Jak uvádí většina historických prací zabývajících se dějinami československé kinematografie, v řadách zejména levicově orientované části filmařů se již před osvobozením republiky začaly objevovat spekulace o zestátnění kinematografie. Pro některé mohl být nepochybně inspirativním aktem „Dekret rady lidových komisářů o přechodu fotografického a filmového obchodu a průmyslu pod správu Lidového komisariátu osvěty“ podepsaný V. I. Leninem již 27. srpna 1919. Dekret obsahoval mj. tato ustanovení:

- 1/ Veškerý fotografický a filmový obchod a průmysl, a to jak organizačně, tak i pokud jde o zásobování a distribuci příslušných technických prostředků a materiálů, přechází na celém území RSFSR pod správu Lidového komisariátu osvěty.
- 2/ Za tímto účelem se uděluje Lidovému komisariátu osvěty právo:
  - a/ znárodnit po souhlasu Nejvyšší hospodářské rady jak jednotlivé fotografické a filmové podniky, tak i celý fotografický a filmový průmysl
  - b/ zabavit podniky, fotografické a filmové zboží a přístroje; stanovit pevné a maximální ceny fotografických a filmových surovin a výrobků; sestavit inventář a kontrolovat fotografický a filmový obchod a průmysl
  - c/ řídit celý fotografický a filmový obchod a průmysl vydáváním nařízení všeho druhu, závazných pro podniky a soukromé osoby a rovněž pro sovětské úřady, pokud mají vztah k fotografickému a filmovému podnikání.<sup>1)</sup>

Všimněme si striktnosti, jasnosti a komplexnosti vyhlášení. Ani slovo o podpoře a rozvoji tvůrčích sil či filmového umění. Jde o uchopení působivého politického a informačního nástroje a zároveň zamezení, aby s tímto nástrojem mohl zacházet někdo jiný. Jde o získání přímého a úplného vlivu na to, co se bude vyrábět, nakupovat a promítat. Jde o úplnou kontrolu nad programovou nabídkou filmové distribuce.

1) Miroslav Ž ů n a (ed.), *Lenin a film*. Praha: ČSFÚ 1975, s. 135.

V československém kontextu sledovalo mnoho příznivců tohoto kroku daleko ušlechtilější cíle než jen upevnění moci. Německá okupace totiž udělala v kinematografii za budoucí znárodnovatele většinu špinavé práce. Byla zavedena přísná cenzura a výrazně omezeno podnikání ve výrobě i distribuci filmů. Zařízení na území Sudet byla plně v německých rukou a Němci ovládali prostřednictvím společnosti Pragfilm i rozhodující výrobní základnu v Praze.

Československá vláda znárodnovací návrh schválila 7. srpna 1945 a prezident Beneš jej podepsal 11. srpna 1945. Dekret prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu, který pod číslem 50/1945 Sb. nabyl účinnosti 28. srpna 1945, se tak stal prvním znárodnovacím dekretem v ČSR a byl ústavním zákonem č. 57/1946 Sb. prohlášen za zákon. Pro srovnání uvedme jeho preambuli:

„Aby byly odborně zajištěny a zachovány všechny prostředky a zařízení pro výrobu, rozšiřování a veřejné promítání světelných kinematografických filmů a aby jich mohlo být plně využito k prospěchu lidu a státu,  
aby v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání takových filmů byla řádně zabezpečena, udržena a dále rovnoměrně a plánovitě rozvíjena zaměstnanost,  
aby tato kulturní a hospodářská práce byla trvale zbavena všech rušivých cizích a všech škodlivých neodborných a z hlediska zájmu lidu a státu nespolehlivých vlivů a činitelů,  
a aby byly umožněny řádné přípravy a včasné provedení trvalé úpravy v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání světelných kinematografických filmů podle potřeb a zájmu lidu a státu.“

Již z textu preambule je patrný jiný tón než u Leninova dekretu. Nezabavujeme, abychom ovládali, ale ujímáme se něčeho, abychom to rozvíjeli. Na jedné straně takový tón vysvětluje poměrně široký konsensus spojený s přijetím dekretu, na druhé straně ovšem odhaluje naivitu těch, kteří předpokládali bezproblémové propojení znárodněného filmu s demokracií za účelem rozvoje uměleckých hodnot. I odpůrců dekretu však bylo dost a o formě prováděcího vládního nařízení se vedly ostré diskuse. Boj o pojetí a organizační strukturu znárodněné kinematografie byl drasticky ukončen až únorem 1948. Již 13. dubna 1948 bylo schváleno vládní nařízení č. 72 o zřízení a organizaci podniku Československý státní film. Tuhá centralizace s nekompromisně ideologickou nálepkou dovedla myšlenku státního monopolu k dokonalosti.

Znárodnění bylo samozřejmě fundamentální změnou, která naprosto zásadně ovlivnila vývoj kinematografie po téměř padesát následujících let. Politické nálady ve společnosti měly ve sledovaném období nesrovnatelně větší vliv na programovou nabídku než obchodní logika. Pokud jde o zahraniční filmy, byla totální centralizace zahraničního obchodu s filmem striktně dodržována od roku 1948 až do roku 1991. Bylo by však chybou domnívat se, že organizační struktura, fungování obchodu a filmové distribuce jako takové bylo po celou dobu konzervováno a neodráželo nejrůznější zahraniční i domácí vlivy. V prvním období po znárodnění se filmová distribuce stále ještě chová jako poměrně otevřený systém. Kina se otevírají světové kinematografii, nejen sovětské, ale i americké.

V době válečných let klesl celkový počet premiér na 94 v roce 1943, 87 v roce 1944 a 66 v roce 1945. Výběr filmů byl pod ostrou cenzurou a hrály se jen schválené české filmy a import z Německa a od jeho spojenců. V roce 1946 ale již počet premiér stoupl na 167 a v roce 1947 dokonce na 208, což byl nejvyšší počet uvedených filmů až do počátku šedesátých let.

V roce 1948, po únorovém převratu, došlo k naprosté centralizaci, která vrcholí na počátku 50. let. Úsek filmové distribuce řídí náměstek generálního ředitele Československého státního filmu (ČSF). Do jeho pravomoci patří Rozdělovna filmů a Správa kin. Název vlastní distribuční organizace je velmi přesný. Kina jsou centralizována do rukou státu a centrální distribuční organizace jim „rozděluje“ filmy – obchodní vztah je maximálně potlačen. Program kin je organizován tak, že z vybraných filmů jsou sestavovány pro všechna kina závazné programové sledy. Vedle ideologicky podmíněného omezení dovozu nových filmů se postupně vyřazují i filmy západních spojenců uvedené v předcházejících letech. Již v roce 1948 dramaticky klesá počet premiér na 107, tedy na téměř polovinu v porovnání s předcházejícím rokem. Počet diváků v kinech však paradoxně kulminuje právě v roce 1948, kdy jich přišlo téměř 154 milionů, a ještě v roce 1949 to bylo slušných 147 milionů. Filmů však ubývá, programová rozmanitost mizí a distribuci dominují sovětské filmy. Srovnajme vývoj počtu premiér filmů ze západních zemí – 1947 (141), 1948 (62), 1949 (37), 1950 (14), 1951 a 1952 (7), přičemž počet sovětských filmů je při celkovém poklesu premiér stabilně nad 30 ročně. Kino je ovšem jedna z mála dostupných zábav a návštěva kin je i tak až překvapivě vysoká. Stejně jako v době okupace lidé chodili na filmy německé, navštěvují teď sovětské snímky. Objevuje se nový fenomén organizovaných návštěv, na vybrané filmy chodí školy, pracovní kolektivy, návštěvy organizují společenské organizace. Evidovaná návštěva sice klesá na 120 milionů v roce 1950 a úroveň roku 1948 překonává až v roce 1955. Přesto je to vysoké číslo, ačkoli skutečnou spontánní návštěvnost kin samozřejmě neznáme. Počet premiér v letech 1950 a 1951 klesá na válečnou úroveň (79 respektive 88). Dne 1. května 1953 zahajuje vysílání Československá televize, a divákovi se tak nabízí nový způsob trávení volného času a konzumace audiovizuálních obsahů. Nástup televizorů do domácností však nebyl tak překotný, nový komunikační prostředek také nepatřil k nejlépejšímu, a tak diváků v kinech stále ještě přibývalo.

V roce 1955 vzniká Filmová distribuce (FD) jako samostatná účetní jednotka. Tvořily ji ředitelství FD, Rozdělovna filmů, Správa kin a oddělení Styky s cizinou. Pracovní náplň jednotlivých úseků velmi dobře vymezují jejich názvy. Již od roku 1952 sice existují krajské pobočky Rozděloven filmů, ty se však řídí směrnicemi pražského centra. Jen velmi pozvolna je toto centrální řízení programu narušováno, do krajských center se stěhují sklady 16mm kopií a propagačního materiálu.

Významný decentralizační zlom však představuje vládní nařízení č. 4/57 ze dne 16. ledna 1957. Nejprve byla provedena decentralizace dosud nesamostatných krajských filmových správ na Krajské filmové podniky. Výnosem Ministerstva školství a kultury byly vytvořeny podniky Ústřední půjčovna filmů a Československý Filmexport. Základem ÚPF byla původní Rozdělovna filmů. Kina přešla v průběhu roku 1957 ze státního vlastnictví do sféry místních zastupitelstev. Státní film se kin zbavil v pravou chvíli, neboť právě v roce 1957 bylo dosaženo historicky nejvyšší návštěvnosti kin: přes 186 milionů divá-

ků. Dále již jejich počet neustále klesal. Výhodou decentralizovaného uspořádání bylo přiblížení provozování kin místní samosprávě, již tak připadla i zodpovědnost za jejich další rozvoj. Městské a místní úřady jsou i po zániku státního monopolu provozovateli nebo finančními podporovateli mnoha lokálních kin. Česká republika si tak stále udržuje jednu z nejhustších sítí kin na světě v přepočtu na obyvatele.

Následující organizační změny, které proběhly do konce osmdesátých let, již jen modifikovaly stávající systém. Na centrální úrovni potvrdilo stávající uspořádání Vládní nařízení č. 13. z 10. února 1962, které rozšířilo samostatnost Československého filmu, z jehož názvu již roku 1957 zmizelo slovíčko státní. Následně byl 29. října 1962 vydán Statut Československého filmu, který s dílčími úpravami platil až do konce osmdesátých let. Jediným významnějším zásahem pak byly změny vyplývající z Ústavního zákona č. 143/1968 Sb. o československé federaci.

### Formování programové nabídky v podmínkách znárodněné kinematografie

Nabídka filmů v kinech byla závislá na společenském klimatu víc než na jakýchkoli organizačních opatřeních. V průběhu let se reálná možnost ovlivnit programovou nabídku stěhovala mezi Ústředním ředitelstvím Československého filmu (ÚŘ ČSF) a zástupci distribuce a z pozadí byla ovlivňována obchodníky z Československého filmexportu, kteří realizovali vlastní obchodní jednání o nákupu. Formální distribuční oprávnění však všem uváděným filmům po celou dobu uděloval ústřední ředitel ČSF. Po období zcela striktní regulace filmového trhu a omezování dovozu filmů ze zahraničí v první polovině padesátých let se v druhé polovině šesté dekády počet premiér začal zvedat. Nutno ovšem konstatovat, že jejich počet byl zvyšován v první řadě uváděním filmů z ostatních zemí sovětského bloku. Přesto se uvolnění patrně v celé společnosti a kulturní sféře v druhé polovině šedesátých let promítlo i do nákupu zahraničních filmů. S několika výjimkami striktních ideologických zákazů, které měly často velmi subjektivní zabarvení, se do československé filmové distribuce začaly dostávat umělecky nejzajímavější filmy ze západní Evropy i USA. Kvóty a jiné bariéry dovozu postupně korodovaly a počet premiér se držel nad 200 ročně. Setrvalý pokles návštěvnosti, který byl způsoben nejen nástupem televize, ale i celkovou změnou životního stylu a rozšiřujícími se možnostmi užívání volného času, byl v roce 1968 stále atraktivnější nabídkou kin zastaven na úrovni necelých 119 milionů diváků. V roce 1969 se pak situace v jiných společenských podmínkách nápadně podobala roku 1948. Byly zrušeny některé nákupy a zastavena výroba některých českých filmů (např. PASTÁK), počet premiér klesl (i když jen o 10%). Avšak vyřazování uváděných a připravovaných filmů se zpozdilo (nový režim neměl ještě dost síly a kapacit zasáhnout do filmové distribuce radikálně) a návštěvnost kin stoupla téměř na 120 milionů. Ještě v následujících letech se návštěvnost udržuje v obvyklých mezích, avšak podrobné prověrky filmové nabídky a výrazné zpřísnění práce výběrových komisí, jimž začíná vadit cokoli, co vybočuje, vykonají své. Vládne šedá a nuda, lidé mizí na chaty, do hospod a kina zaznamenávají v letech 1972 a 1973 nejvyšší míru poklesu návštěvnosti od roku 1958 do roku 1989! V roce 1972 klesá poprvé od okupace (nepočítáme-li válečný rok 1945) návštěvnost pod 100 milionů diváků.

Koncem sedmdesátých let a v osmdesátých letech se v nabídce filmů začínají objevovat

divácky zajímavé tituly (např. MARATONEC, HOREČKA SOBOTNÍ NOCI, TŘI DNY KONDORA, BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU, ROCKY... ). Některé jsou ukryty v nabídce filmových klubů, ale postupně se do českých kin opět začíná prosazovat filmový svět. Celkový počet vydaných filmů je velmi vysoký, jedním z důvodů je stanovená kvóta na dovoz západních filmů. Přímou regulaci padesátých let a poměrně liberální přístup v letech šedesátých nahradila postupná restrikce „statistického“ charakteru. Od roku 1976 bylo stanoveno, že filmy nesocialistických produkcí smí dosahovat maximálně 30 % celkového počtu vydaných premiér. Nikdy jsem toto nařízení neviděl písemně, ale pro dramaturgii ÚPF platilo jako východisko stavby dramaturgického plánu až do roku 1989. Za 14 let bylo překročeno jen jednou: v roce 1985, kdy bylo schváleno jednorázové doplnění fondu filmových klubů devíti staršími francouzskými filmy. V osmdesátých letech to prakticky znamenalo, že čím více bude v distribuci filmů bulharských, rumunských, korejských atp., tím více lze uvést filmů z Francie, Itálie, USA. V konečném důsledku je jedno, že některé filmy dovezené do počtu ze spřátelených zemí neměly prakticky žádný distribuční ohlas. Je však nutno přiznat, že do konce osmdesátých let byla nabídka československé filmové distribuce svázána doznívající normalizací a stejně se nevyrovnala možnostem polských a maďarských kin, které využívaly výhod otevřenější politické situace.

Oblast filmové distribuce a programové nabídky zažila na sklonku éry znárodněného filmu jednu velkou změnu. V osmdesátých letech minulého století se rozšířilo komerční užití přenosných audiovizuálních záznamů v domácnostech – videa. Na jedné straně bylo patrné, jak významný distribuční nástroj audiovize získala, na druhé straně byla podstatně obtížnější regulace a udržení státního monopolu v této oblasti. Ještě v padesátých letech by si tehdejší totalitní společnost jistě našla represivní cestu, jak uhlídat šíření těchto záznamů. V osmdesátých letech však na to již neměla sílu. Na druhé straně ovšem neměla ani odvahu tuto distribuci legalizovat. ČSF se sice pomalu pustil do vlastní výroby a distribuce, ale ta nemohla v žádném případě uspokojit požadavky potenciálních zákazníků, kteří ve videu viděli zejména možnost dostat se právě k těm programům, které na našem trhu nebyly legálně dostupné. Je sice pravda, že na velké části území bylo dostupné zahraniční pozemní televizní vysílání a začaly se objevovat první satelitní antény, avšak přetrvávala jazyková bariéra a řada oblastí, především hlavní město Praha, měla k zahraničnímu vysílání velmi omezený přístup. Právě v Praze proto byly velmi dobré podmínky pro rozvoj černého trhu s česky přemluvenými pirátskými nahrávkami nejruznějších programů a také kvetl solidární výměnný obchod. Policie zasahovala spíše symbolicky s orientací na disent, ale na masové postihy neměla ani sílu, ani chuť. Pirátství se stalo součástí latentního odporu vůči režimu.

### Specifika fungování distribuce ve znárodněné kinematografii

Poměrně málo změn v organizační oblasti ovšem vůbec neznamená neměnnou strukturu pravomocí. Stejně jako v dovozu zahraničních filmů, tak i v zařazování domácích filmů do programové nabídky se situace měnila s vývojem politické atmosféry a vlny centralizace rozhodování se střídaly s větší mírou decentralizace. V zásadě platilo, že za výrobu českého filmu odpovídala filmová studia – Filmové studio Barrandov (FSB), Krátký Film

(KF) a později samostatné Filmové studio Gottwaldov (FSG) – a za výrobu slovenského filmu Slovenská filmová tvorba (SFT). Před zařazením do distribuční nabídky ovšem film muselo schválit nejvyšší vedení kinematografie. Představitel ÚPF se samozřejmě účastnil práce všech komisí, které o tvorbě programové zásoby rozhodovaly, a účastnili se také schvalování domácí tvorby. Po federalizaci platilo pravidlo, že příslušné studio předložilo dokončený film ke schválení nejvyššímu představiteli kinematografie v dané zemi. FSB, FSG a KF ústřednímu řediteli ČSF a SFT generálnímu řediteli Slovenského filmu. Jejich schválení se pak automaticky uplatňovalo v druhé republice federace. Jinými slovy, české filmy na Slovensku a slovenské filmy v Česku již nikdo neschvaloval. Schválený slovenský film byl následně předán k distribuci ÚPF a český Slovenské požitkovně filmov. Mezi republikovými distribučními organizacemi existovala obchodní smlouva, na jejímž základě docházelo k vzájemnému ekonomickému vyrovnání. To vycházelo z dohody o podílu, kterým rozpočítával nákupní ceny u zahraničních filmů Československý filmexport. Náklady se dělily v poměru odpovídajícím obratu jednotlivých trhů. ÚPF tedy hradila přibližně 77 % a SPF 23 % stanovené nákupní ceny. Obdobný mechanismus platil i pro obnovené premiéry domácích filmů, ovšem již bez dodatečné finanční transakce, protože distribuční práva byla mezi ÚPF a SPF „prodávána“ bez časového omezení licence. Dramaturgie ÚPF připravovala dramaturgické plány obsahující termíny nasazení premiérových filmů i tzv. obnovené premiéry. Její vliv na konečné rozhodnutí se ovšem také proměňoval podle celkové politické situace. Pro přesnost musím připomenout, že programové plány byly předkládány ke schválení po celé období znárodněné kinematografie, pojem „dramaturgie“ však byl preferován až s nastupující normalizací. Připomeňme i přetvoření „tvůrčích“ skupin na „dramaturgické“ na Barrandově a přísné oko „ústředního dramaturga“, který dohlížel na všechny vznikající filmy. Princip spočíval v tom, že porada vedení ÚŘ ČSF schvalovala plány ÚPF, a tím i zařazení obnovené premiéry. Toto schvalování bylo v šedesátých letech podle pamětníků, s nimiž jsem se po svém nástupu do ÚPF setkal, velmi formální. V sedmdesátých a osmdesátých letech samozřejmě představovalo velmi složitou proceduru a vyjadřovalo se k tomu celé vedení kinematografie. To se pochopitelně týkalo zejména všech filmů, jejichž vyřazení z distribuce mělo jakoukoli politickou konotaci.

Filmová distribuční společnost je v běžné tržní situaci zejména obchodní organizace. V první řadě provádí různou formou akvizici, rozhoduje se, s jakými filmy bude obchodovat, někdy vstupuje do role koproducenta nebo dokonce sama filmy vyrábí. Při výběru filmů pak dohaduje veškeré obchodní a technologické podmínky získané licence. V prostřední části zajišťuje potřebné technické, marketingové a logistické procesy nezbytné pro vlastní proces distribuce. V závěrečné fázi pak zajišťuje umístění filmu v kinech, opět prostřednictvím obchodního jednání s provozovateli kin. Zajímavé je, že distribuční organizace ve světě poměrně často používají externí partnery pro zpracování technických materiálů, reklamní služby i zajištění logistiky, ale prakticky nikdy se nevzdávají přímého vlivu na nákup a prodej, čili akvizici, filmů a jejich uplatnění v kinech. Organizace filmové distribuce v období znárodněné kinematografie se této logice vymykala. Z tohoto pohledu nebyla ÚPF svéprávnou distribuční organizací, protože zajišťovala právě jen ten prostřední článek řetězu. Výběr filmů byl věcí výběrové komise vedené ÚŘ ČSF a obchodní realizaci nákupu zahraničních filmů uskutečňoval Filmexport. Exis-

oval sice ekonomický model obchodních vztahů mezi ÚPF a provozovateli kin postavený na poměrném dělení tržeb, který se velmi přibližoval standardním obchodním podmínkám, ale programové útvary, které zajišťovaly přímý kontakt s provozovateli kin, byly dislokovány na Krajské filmové podniky (v tomto ohledu je podivuhodné, že takto okleštěný podnik byl vůbec schopen se po zániku monopolu transformovat).

Třístupňové řízení distribučního procesu s faktickým podřízením krajských podniků krajskému politickému vedení a kin lokálním autoritám vedlo někdy až k absurdnímu zvýšení politického dohledu nad distribucí. Kina vedle fandů a praktiků vedli také odložení funkcionáři. Pro městskou hierarchii představovala Správa kin zajímavou „trafikou“. Někteří krajská a místní mocipáni však také měli potřebu dokazovat, že jsou bdělejší než pražské centrum. Tak se začalo stávat, že některé filmy, schválené do distribuce ÚŘ ČSF a vydané ÚPF, se prostě v některých krajích nebo městech nehrály. Jako ukázkový případ lze uvést zejména filmy režisérky Věry Chytilové. HRA O JABLKO byla ohlášena do premiéry 17. června 1977, následně stornována a vydána 3. února 1978. Od premiéry ovšem nebyla uváděna v Jihočeském, Východočeském a Západočeském kraji a v Praze byla uváděna jediná kopie, ačkoli jiná byla v té době k dispozici pro filmové kluby. Druhým příkladem je snímek PANELSTORY, jehož premiéra byla původně naplánována na 6. června 1980. Přidělení kopií pak ale bylo stornováno a premiéra se uskutečnila až 25. prosince 1981. Přestože tentokrát měly přidělené kopie všechny krajské podniky, pamatují se, že film opětovně nebyl v některých krajích uváděn v premiérových kinech a městech. Tento efekt tedy znamenal, že ani uvolnění filmu na úrovni centrálního orgánu se nemuselo projevit v programu místních kin.

### Kriteria hodnocení programové nabídky

V nejobecnějším slova smyslu můžeme konstatovat, že programová nabídka obchodních distribučních společností je ovlivňovaná poptávkou. Distribuční společnost vyhledává do své nabídky filmy, o nichž předpokládá, že o ně bude divácký zájem. Jako každá obchodní společnost je i distribuční společnost ovlivňovaná především ekonomickými ukazateli. V jistém protikladu se jeví snaha o maximální využití nových nejatraktivnějších filmů se snahou o rozmanitost a šíří nabídky. Tyto aspekty vedle velmi silného politického vlivu fungovaly i v období znárodněné kinematografie, zejména od poloviny osmdesátých let.

V tradičním tržním modelu filmové distribuce lze tedy předpokládat, že jednotlivé distribuční společnosti bezpečně pokryjí veškerou potenciálně komerční nabídku filmů. Paralelně existují menší společnosti orientované mimo mainstreamové publikum, které pokryjí významnou část alternativní tvorby, která sice nemá masový dopad, ale přesto má své potenciální diváky. Stát pak používá několik zavedených mechanismů pro vyrovnávání trhu. Jedním je referenční podpora, která se většinou soustředí na podporu domácího nebo regionálního filmového průmyslu, v současné době například program Media podporující evropské filmy. Druhou variantou je selektivní podpora dovozu a distribuce konkrétních filmů, která by již měla být zaměřena na menšinové, alternativní resp. umělecké projekty. Další je pak vlastní iniciativa státní nebo státem financované veřejně prospěšné instituce. V našich podmínkách můžeme uvést aktivity Asociace českých filmových klubů (AČFK) nebo distribuci filmů realizovanou Národním filmovým archívem

(NFA). Programovou nabídku každé distribuční společnosti můžeme hodnotit ze dvou pohledů. Podle optimalizace její nabídky vůči poptávce, tedy respektování ekonomického pohledu, a podle udržování její diferenciaci, tedy schopnosti efektivně uspokojovat i minoritní poptávku.

Pokud se v této otázce vrátíme k praxi znárodněné kinematografie, pak bychom mohli předpokládat automatickou podmínku udržování kompletní dostupné programové zásoby v oběžném stavu zejména s ohledem na domácí tvorbu. Přesto tato zásada nebyla nikdy v průběhu historie znárodněné kinematografie dodržována a československé filmy byly vyřazovány z distribuce. Jednoznačně přitom samozřejmě dominovaly nejruznější politické a ideologické vlivy, které se vrcholně projevil právě po roce 1948 a v první polovině sedmdesátých let. Zároveň byly ale často filmy vyřazeny z čistě ekonomických důvodů, hlavně v případech domácích filmů, o které diváci kin velmi brzy ztratili zájem. Občas k tomu, aby film zmizel z distribuce, stačilo, že se opotřebovaly kopie, a nikdo již neprojevil zájem je obnovit. V polovině osmdesátých let, kdy začaly být více sledovány ekonomické ukazatele, se čistky v programové zásobě motivované finančními důvody rozšířily i na systematickou likvidaci některých filmů. Z hlediska obecné dostupnosti je ovšem nutno konstatovat, že filmy vyřazené z distribuce z ekonomických důvodů, byly obvykle dostupné ve filmotéce Československého filmového ústavu (ČSFÚ).

Politická a ideologická omezení samozřejmě postihovala nabídku českých a slovenských filmů po celou dobu existence znárodněné kinematografie a v průběhu doby nabývala nejruznějších podob. Vedle prvoplánových ideologických hledisek zde působila i řada drobných, často i velmi osobních důvodů k nejruznějším vysloveným i nevysloveným omezením. Častěji než kvůli obsahu byly filmy vyřazovány kvůli osobní angažovanosti tvůrců. V první řadě šlo samozřejmě o osobnost režiséra, často však mohlo jít i o herce nebo autora předlohy. Zjistit skutečné důvody vyřazení řady českých filmů z programové nabídky a pohyb programové nabídky v průběhu času je již dnes v některých případech nemožné. Některá omezení sice zaznamenala oficiální dokumentace, ale mnohá další rozhodnutí byla záměrně zkreslena či byla vyslovena jen ústně. Někdy se ukončení distribuce tváří jako vyřazení kopií z technických důvodů. Ve skutečnosti byl ale někým předán pokyn filmové kopie prostě neobnovovat a při první příležitosti z „technických důvodů“ vyřadit. Někdy jde o skutečnost zjevnou a my ji můžeme dohledat, jindy je ovšem již natolik zasuta časem, že se opravdu můžeme jen dohadovat, zda vyřazení filmu bylo z technických důvodů, nebo v něm hrály roli jiné – ideologické, politické či osobní – pohnutky. Teoreticky samozřejmě existuje možnost ověření programové nabídky z pozice programu kin, ale pro reflexi situace z pozice distributora není tento úhel až tak přínosný. Kromě extrémní časové náročnosti ovšem zůstává otázka, zda jsou skutečně dohledatelná všechna veřejná představení. Zároveň mohl film chybět na programu nikoli proto, že nebyl k dispozici z politických důvodů, ale čistě proto, že o něj nebyl zájem. Pokud si představíme znárodněnou kinematografii nepodléhající politickým tlakům, případně situaci, kdy jsou politické tlaky velmi slabé, měla by ve své nabídce zohlednit všechny zájmy potenciálního publika. Tomuto modelu se blížila filmová distribuce a také organizace filmové tvorby v šedesátých letech. Ideální formou pro tu dobu byla existence tvůrčích skupin FSB, vlastně poměrně svobodných producentůvých center, která zdánlivě substituovala neexistující konkurenční prostředí. Bohužel si je nutno uvědomit, že

znárodněná kinematografie s osvětleným vedením a omezenými politickými tlaky je v zásadě utopická představa a za 48 let existence znárodněné kinematografie u nás existovala velmi krátce.

Politické tlaky v libovolném směru pak naprosto nezbytně vedou k pokřivení kritérií a samozřejmě mají nutně negativní dopad na programovou nabídku. V situaci znárodněné kinematografie pak ani nelze uplatnit alibistické vyhnutí se odpovědnosti často fungující v tržním modelu ve smyslu: Ano, to je dobrý film, ale jeho vydání je příliš riskantní. On to koupí někdo jiný. V případě znárodněné kinematografie tady prostě nikdo jiný není! Programová nabídka by tedy měla pokrýt celé spektrum potřeb všech skupin diváků, a to je i v dobře fungujícím systému prakticky nemožné.

### Časový horizont programové nabídky

Při hodnocení programové nabídky filmů pro kina v delším časovém úseku je třeba zdůraznit snižující se životnost filmů pro kina. Diváci očekávají filmové novinky, i když se někdy rádi vracejí k starším oblíbeným filmům. Avšak to, co je ještě považováno za novinku a jakým způsobem se divák k oblíbenému filmu může vracet, se v průběhu sledované doby naprosto zásadně změnilo. Životnost filmu v předtelevizní éře byla podstatně delší než v následujícím období. I tehdy ovšem nové filmy nahrazovaly v pozornosti diváků ty starší, ačkoli bylo výrazně více kin a filmy se v nich udržely nepoměrně déle. Televize po svém nástupu postupně převzala ve značné míře onu potřebu návratu starších filmů. Ještě v roce 1958 popisuje tehdejší ředitel ÚPF Miroslav Šebek v publikaci *Filmová distribuce*<sup>2)</sup> standardní „premiérový“ oběh filmů v rozmezí 57 až 75 týdnů! Ostatně i v šedesátých a sedmdesátých letech vydržel film v kinech déle, než jaká je současná praxe, a některé filmy vyrobené pro velké plátno bylo možné i úspěšně reprizovat. Příchod přenosných záznamů s rozšířením videokazet a následně DVD opětovně poznamenal návštěvnost kin a dále výrazně zkrátil životní cyklus filmu v kině.

Vzhledem k výše popsanému vývoji dochází k reálnému zkracování oběhu filmových kopií. V drtivé většině případů má film nejvyšší počet nasazení v průběhu prvních dnů po premiéře a základní distribuční oběh se po určité době uzavírá. Následně dochází k poměrně radikálnímu vyřazení kopií a ponechání minimálního počtu dostatečného pro předpokládané reprízy, uvedení v sezónních kinech nebo filmových přehlídkách. Po čase je třeba přistoupit k rozhodnutí, zda film držet třeba v jedné kopii v nabídce, nebo zcela vyřadit.

Je paradoxem, že v průběhu sledovaného období se zároveň výrazně prodloužila životnost a vylepšila kvalita filmových kopií. Ještě v sedmdesátých letech bylo možné, že se v průběhu první fáze distribuce musely objednávat nové filmové kopie, protože jejich stav přestal být použitelný pro běžnou projekci. ÚPF měla poměrně propracovaný systém kontrol kopií – byl veden záznam o jejich stavu, doplňovaný promítači v každém kině, a navíc se periodicky vracely do skladu ke kontrole. V devadesátých letech si někteří provozovatelé kin na zánik tohoto kontrolního systému při rozpadu znárodněné distribuce stěžovali, avšak nezbytnou kontrolu nahradila zdokonalená kvalita filmové pod-

ložky i používaných ochranných vrstev. Dnes, v době svého soumraku, snesou filmové kopie bez významnějšího poškození několikanásobek počtu představení z počátku druhé poloviny minulého století.

Faktem tedy zůstává, že po určitém čase, který se dříve počítal v měsících a dnes v týdnech, skončí základní distribuční oběh každého filmu a titul je přesunut do programové zásoby. V programové zásobě může zůstat po celou dobu, kdy platí distributorovo licenční oprávnění, ale v některých případech je distributorem pro neefektivnost vyřazen i dříve. V běžné tržní situaci samozřejmě neexistuje žádný závazek ani pravidlo, které by to od distributora vyžadovalo, pokud takové jednání nemá ekonomický smysl. Ten dává efektivní logistika a objem programové nabídky zaručující určitý obrat. O dostupnost své programové zásoby se ostatně intenzivně starají i velká hollywoodská studia. Většina jejich knihoven je za poplatek dostupná i pro různé přehlídky.

Časový horizont má dvě přímé vazby na naše téma. Předně fungující systém komerční distribuce s veřejnou podporou dokáže zajistit poměrně širokou dostupnost filmů z filmové historie. O to větší odpovědnost v této oblasti má stát v případě znárodněné kinematografie, proto je zcela absurdní, že právě tato kinematografie veřejnosti v mnoha obdobích znemožňovala přístup k starším domácím filmům. Druhá poznámka se týká právě filmů, které jsou z distribuce násilně vyřazeny v průběhu exploatace. I vyřazení dočasné může mít na film zcela likvidační dopad. Po své případné obnovené premiéře již film nemusí vzbudit zájem diváků, protože jeho vymezený čas uplynul. Pokud se vyřazení počítá na desetiletí, změní se i filmová řeč a film může ztratit schopnost komunikace s běžným divákem. To musíme mít na zřeteli, pokud hodnotíme ohlas filmů, které se po delší době vrací do distribuce. V ojedinělých případech mohou mimořádné kvality filmu společně s povědomím o jeho zákazu vyvolat zájem srovnatelný s premiérou. Velmi často ovšem obnovené premiéry zůstávají na okraji zájmu prostě proto, že životní cyklus filmu již uplynul.

### Podklady pro sledování programové nabídky

Od roku 1945 byly v programovém útvaru centrály distribuce vedeny karty filmů. Jejich technokratické záznamy uvádějí termín vystavení karty, což je často datum realizace prvních představení, a termín vyřazení filmu, mezi tím je možné sledovat přírůstky a vyřazování kopií, případně jejich pohyb mezi programovými středisky. Záznamy jsou ovšem vedeny bez jakéhokoli komentáře o vyřazení (kdo, kdy a zejména proč?). Zároveň existují případy, kdy záznam o vyřazení není, nebo zcela paradoxně je záznam o vyřazení, ale není záznam o uvedení filmu do distribuce. Od prosince roku 1952 začaly být vydávány distribuční listy. Jde o základní oficiální dokument o uvedení filmu do distribuce, který současně přežil přechod distribuce na tržní podmínky a dnes je velmi cenným podkladem pro sledování vývoje filmové distribuce. Distribuční listy zahrnovaly premiéry filmů uvedených do kin a zároveň i některé obnovené premiéry starších filmů. Zároveň samozřejmě nereflakují celou řadu změn, ke kterým došlo v době mezi jejich vydáním a distribuční premiérou. U nových filmů jsou poměrně úplné, reflexe obnovených premiér však zjevně pokulhává. Naštěstí se vydáváním filmů v průběhu historie zabývaly práce Jiřího Havelky (*Čs. filmové hospodářství*), Šárky Bartoškové (*Čs. filmy*), Štefana Vrašti-

2) Miroslav Šebek – Oldřich Želazný, *Filmová distribuce*. Praha: ÚPF 1958, s. 41–60.

aka (*Slovenský dlhometrážny film*), Václava Březiny (*Lexikon českého filmu*) a také rozsáhlá, zatím pětidílná publikace NFA *Český hraný film*.<sup>3)</sup>

Z výše jmenovaných publikací lze získat přehled o českých a občas i slovenských filmech vydaných v Československu, ale již jen velmi neúplné informace o jejich postupném vyřazování a opětovném zařazování do programové nabídky. Velmi zajímavým dokumentem byl *Oběžný stav filmových kopií* vydávaný ÚPF, který je stále k dispozici v NFA. Zde byla sepsána kompletní nabídka filmů pro kina k přelomu roku. Porovnání jednotlivých nabídek pak do jisté míry odhaluje i utajené nebo prostě jen nikde nepublikované vyřazování, ale i obnovování filmů. Bohužel *Oběžný stav filmových kopií* nebyl vydáván každoročně a v letech, kdy nevyšel, byly vydávány jen *Doplňky*, obsahující filmy, které přibýly, ale nerekapitulující úbytky. Bohužel téměř všechny materiály obsahují i chyby a nepřesnosti.

Ještě obtížnější je situace s přesným vyhodnocením výsledků. U filmů staršího data premiéry nejsou dochovány výsledky tržeb, které byly v původních materiálech potlačovány. Zveřejňovaly se pouze počty návštěvníků. Vypadalo to lépe, protože západní filmy se spontánní návštěvností se porovnávají se sovětskou a jinou „angažovanou tvorbou“, a níž byly organizovány návštěvy „za hubičku“ nebo zcela zdarma. Počty představení a návštěvníků u hraných celovečerních filmů uvedených v období znárodněné kinematografie obsahovala publikace ÚPF *Československé filmy ve filmové distribuci I*. Před předáním archivu výsledků dokumentaci NFA po privatizaci Lucernafilmu jsem si nechal zpracovat databázi v té době dostupných výsledků. Tuto databázi zpracoval Jan Vymětal a zahrnovala soupis všech českých filmů s dochovanými kartami a souhrn všech v té době dohledatelných výsledků filmů. Tam, kde se nepodařilo dohledat novější výsledky s tržbami, byl použit údaj z výše citované publikace. I zde jsme zjistili naprostou nejednotnost evidence výsledků obnovených premiér. V některých případech byly výsledky kontinuálně přičítány a existuje jediný údaj, v některých případech byla obnovená premiéra zavedena do systému jako zcela nové uvedení a pak lze dokonce identifikovat, kolik diváků přišlo na film v původním a kolik v následném uvedení. Při respektování všech výše zmíněných komplikací jsem se pokusil připravit určitý přehled vývoje programové zásoby, který umožňuje několik zobecnění, lze z něj dokumentovat základní trendy a samozřejmě lze vyčíst i několik kuriozit. V další části textu se věnuji souhrnu právě těchto zjištění.

## II.

### Skutečný vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů (1945–1989)

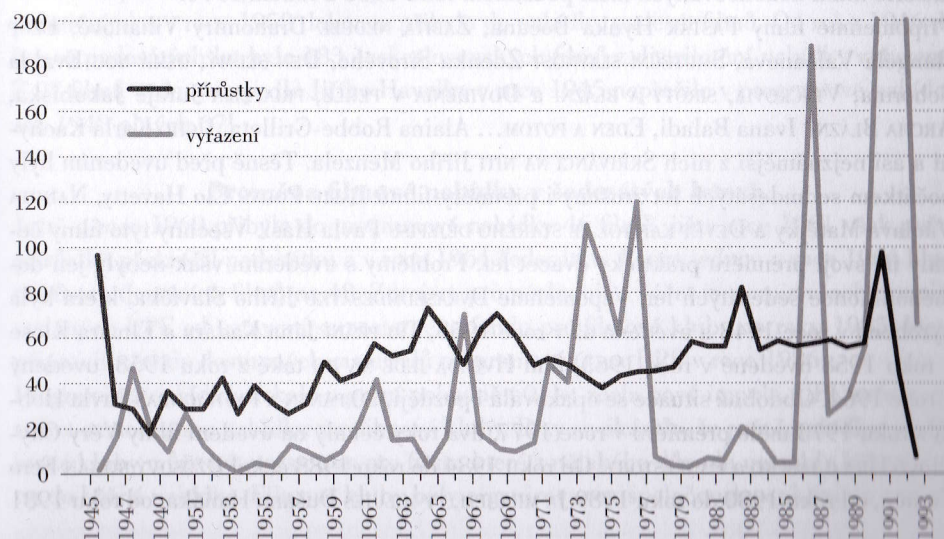
Nejprve nejjednodušší konstatování. Z období němé kinematografie se v programové nabídce zestátněné kinematografie objevilo jen šest titulů: TAKOVÝ JE ŽIVOT Carla Junghanse (uveden roku 1959), DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK Karla Lamače (1964), BATALION Přemysla Pražského (1964), VARHANÍK U SV. VÍTA Martina Friče (1965), EROTIKON Gustava Machačeho (1968) a pásmo ZAČÁTKY ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU v roce 1964.

3) Soupis těchto materiálů je uveden v příloze.

Do roku 1944 bylo dokončeno a uvedeno celkem 354 celovečerních československých hraných filmů. Z nich 200 nikdy nebylo v období znárodněné kinematografie oficiálně uvolněno do distribuce. To neznamená, že některé z nich nebylo možné vidět v promítací síni Ponrepo, v kinu Illusion nebo při příležitosti některých přehlídek nebo seminářů. 154 z nich se postupně zařadilo do nabídky filmové distribuce. Dále byly uvedeny čtyři celovečerní dokumentární programy natočené před válkou a za války. MANŽELSTVÍ POD DROBNOHLEDEM, TAJEMSTVÍ MACOCHY a NEZAPOMENEME měly dobový charakter, ZEM SPIEVA Karla Plicky však patří do zlatého fondu kinematografie. Již v roce 1945 bylo uvedeno 92 starších filmů, které tvořily základ první programové nabídky znárodněné distribuce. Poslední dva – KVOČNA Hugo Haase a DŮM NA PŘEDMĚSTÍ Miroslava Cikána – se v oběžném stavu objevily bez oficiálního distribučního listu až v roce 1984. Tento soupis lze ještě doplnit o dva filmy z počátku roku 1945, které jsou v různých materiálech zařazovány různě a vyšly v roce 1945 poprvé a s velkým úspěchem – PRSTÝNEK Martina Friče a ŘEKA ČARUJE Václava Kršky.

Přirůstky programové zásoby lze identifikovat z dostupných podkladů poměrně přesně, poněkud horší je situace s vyřazováním filmů, protože, jak jsem již uvedl, ne všechna vyřazení byla evidována. V některých případech došlo k vyřazení kopií skutečně pouze z technických důvodů, na kartě nebylo ukončení oběhu vyznačeno a film byl během krátké doby obnoven. U tohoto filmu pak karty evidují dvě data uvedení, ale žádné nebo jen jedno vyřazení. V ojedinělých případech takto vyřazený film již obnoven nebyl, protože se na něj zapomnělo nebo někdo doporučil, aby se na něj zapomnělo. Z tohoto důvodu pouze z evidence přirůstků a vyřazení nelze vypočítat skutečný počet filmů v oběhu, který byl vždy nižší, a koncem osmdesátých let již rozdíl činí okolo 12 % oběžného stavu. Přesto pohled na vývoj oficiálně evidovaných přirůstků a vyřazování svědčí o mnohém.

Změny programové nabídky





Detailně si trendy popíšeme v jednotlivých obdobích, ale z grafu je patrný historicky nejnižší počet přírůstků v roce 1948 a těsně před rozpadem monopolu v roce 1992. Největší přírůstky jsou zaznamenány v šedesátých letech, roce 1982 a 1990. Vždy zde byla souvislost s vyšším počtem obnovených premiér starších filmů. I vyřazování filmů má své jednoznačné vrcholy. V letech 1947, 1948 a 1950 proběhla čistka mezi předválečnými filmy. Počátkem šedesátých let byly vyřazeny dobově nejvíce poplatné filmy z konce čtyřicátých a první poloviny padesátých let a v roce 1966 došlo k prvnímu důslednému pročistění programové zásoby z ekonomických důvodů. Jak je patrné z výběru filmů, postupovalo se na základě reálného zájmu diváků a provozovatelů kin – staré filmy prostě dělaly místo novým. Výrazná politicky motivovaná čistka přišla s normalizací na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a vrcholila mezi lety 1973 až 1976. Vyřazeny byly i některé právem zapomenuté filmy, ale také výrazná část zlatého fondu českého filmu. Druhá ekonomicky motivovaná inventura s vyřazením zbytečných filmů se uskutečnila kupodivu přesně po dvaceti letech v roce 1986. Počátkem devadesátých let se programová nabídka rozšířila o „trezorové filmy“, jež se poprvé po dvaceti letech dostaly do kin, a celou řadu návratů filmů v minulých letech z distribuce vyřazených. Zároveň filmová distribuce výrazně odhazovala balast tendenčních filmů nasbíraný v letech totality. V roce 1990 bylo z nabídky ÚPF vyřazeno 263 filmů a v roce 1991 již Lucernafilm zlikvidoval dalších 276. Tato čísla se již dokonce vymkla z uvedeného grafu.

Pokud jde o politické čistky v programové nabídce, můžeme vidět, že vždy fungovaly s jistým zpožděním. Nový režim čistil předválečné a válečné filmy až v roce 1947, únorová vláda se k nejvýraznější likvidaci dostala až v roce 1950, normalizační čistka se uskutečnila hlavně po roce 1973, jen sametová revoluce zlikvidovala VÍTĚZNÝ LID, DVACÁTÝ DEVÁTÝ a podobné perly hned v roce 1990. Důvody jsou prosté, zatímco první čistky distribuce realizovala obvykle až na příkaz a často po změně vedení, tu poslední zajistili pracovníci ÚPF dobrovolně a s nadšením. Vždy ovšem bylo pro vedení kinematografie jednodušší film do distribuce vůbec nepustit, než jej následně vyřazovat. Na to doplatila série filmů dokončovaných mezi podzimem roku 1968 a rokem 1970.

Připomeňme filmy PASŤÁK Hynka Bočana, ZABITÁ NEDĚLE Drahomíry Vihanové, EZOP Rangela Valčanova, SMUTEČNÍ SLAVNOST Zdenka Sirového, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC Evalda Schorma, VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI a DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA Juraje Jakubiska, ARCHA BLÁZNŮ Ivana Baladi, EDEN A POTOM... Alaina Robbe-Grilleta, UCHO Karla Kachyni a asi nejznámější z nich SKŘIVÁNCI NA NITI Jiřího Menzela. Těsně před uvedením byly počátkem sedmdesátých let zrušeny i premiéry filmů LALIE POENÉ Elo Havetty, NAHOTA Václava Matějky a DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU Pavla Háši. Všechny tyto filmy čekaly na svoji premiéru prakticky dvacet let. Problémy s uvedením však nebyly jen doménou konce šedesátých let. Vzpomeňme DVAASEDMDESÁTKU Jiřího Slavíčka, která byla vyrobena v roce 1948 a uvedena až v roce 1953, TŘI PŘÁNÍ Jána Kadára a Elmara Klose z roku 1958 uvedené v roce 1963, film HVĚZDA JEDE NA JIH také z roku 1958, uvedený v roce 1964. Obdobná situace se opakovala i později, 30 PANEN A PYTHAGORAS Pavla Hobla z roku 1973 mělo premiéru v roce 1977, dva roky čekaly na uvedení filmy Věry Chytilové HRA O JABLKO a PANELSTORY. Od roku 1984 do roku 1988 čekal DŽUSOVÝ ROMÁN Fero Feniče, od roku 1980 do roku 1989 JA MILUJEM, TY MILUJEŠ Dušana Hanáka, od roku 1981

do roku 1990 EVŽEN MEZI NÁMI Petra Nýdrleho a dokonce do roku 1991 čekal na premiéru film Juraje Herze z roku 1983 STRAKA V HRSTI.

### Programová nabídka

#### ve čtyřicátých a padesátých letech

Podle Jiřího Havelky bylo od konce války do konce roku 1945 vydáno 97 československých programů. 94 filmů z minulé kapitoly doplnily tři premiéry – ROZINA SEBRANEC Otakara Vávry a dokumenty VLAST VÍTÁ a VĚRNÍ ZŮSTANEME. Musím konstatovat, že do konce roku 1952, kdy začaly vycházet distribuční listy, je mezi údaji na programových kartách a Havelkovou dokumentací hodně nesrovnalostí. Za důvěryhodnější informaci považuji spíše Havelku, protože karty byly podle pamětníků vystavovány dodatečně, nieměně i v jeho přehledu z let 1945 až 1950 jsou zjevné chyby. Dalším specifikem počátku zárodenné kinematografie je poměrně časté vyřazování a opětovně zařazování filmů do programové zásoby. To evidentně souviselo jak s opotřebením filmových kopií, tak se zostřující se cenzurou. Karty filmů ovšem nereflktují všechny obnovené premiéry. Těch Havelka eviduje 17, z toho 9 právě v roce 1952. Karty zavedené až v šedesátých letech mají filmy REVIZOR Martina Friče (1967), PŘIJDU HNED Otakara Vávry (1968) a FUNEBRÁK Karla Lamače (1969). Dva filmy evidované v premiéře Jiřím Havelkou vůbec nemají kartu zavedenou, je pravděpodobné, že jejich uvedení bylo vyhlášeno, ale neuskutečnilo se. Jde o filmy PANÍ MORÁLKA KRÁČÍ MĚSTEM Čeňka Šlégla, který měl vyjít v roce 1946, a DĚVČÁTKO, NEŘÍKEJ NE! Josefa Medeotti-Boháče, jehož uvedení v prosinci 1948 skutečně považuji za nepravděpodobné. Opačnou situaci jsem objevil u filmu MUŽI V OFFSIDU Svatopluka Innemanna, který byl podle karty v programové nabídce od září 1946 do března 1951, ale Havelkova publikace jej neuvádí.

Roční přírůstek programové zásoby československých filmů v období čtyřicátých a padesátých let kolísal mezi 25 a 40 filmy ročně, včetně obnovených premiér a registrovaných pásem krátkých filmů. Pod toto rozpětí klesl přírůstek jen v roce 1948 na sedmáct. Naopak těsně překročil čtyřicítku v roce 1952 (právě vzhledem k obnoveným premiérám) a v roce 1958 dokonce přibýlo do nabídky padesát filmů. Od roku 1946 do konce padesátých let bylo 183 československých filmů z distribuční nabídky vyřazeno. Z 97 filmů vydaných podle Jiřího Havelky v roce 1945 nepřežilo v programové nabídce rok 1948 plných 67!

#### Proměna filmové nabídky v šedesátých letech

Ještě v roce 1960 přibýlo do programové nabídky 46 filmů, již v roce 1961 však počet přírůstků překročil padesátku a v roce 1964 šedesátku. Pouze jednou v roce 1966 klesl přírůstek domácích filmů na 48. Zdrojem pro následující výčet je soupis všech premiér vydaných ÚPF od ustavení samostatného fondu pro filmové kluby do roku 1985, které připravil z tehdy dostupných materiálů programový útvar ÚPF v roce 1986.

Programová nabídka získala v první polovině 60. let zcela nový impuls. ÚPF začala vytvářet samostatnou nabídku pro filmové kluby. Brzy se ukázalo, že právě nabídka pro filmové kluby může být prostorem pro filmy, které z nějakého důvodu nemohly být zařazeny do běžné nabídky. Filmové kluby byly organizovanou společenskou aktivitou a navíc

měly zásadu, že v nich promítané filmy byly uváděné lektory. Z dnešního pohledu jde čistě o zájmovou aktivitu, v době státem kontrolované distribuce však bylo možné obhajovat uvádění některých filmů v klubech právě vhodným úvodem začleňující film do správného politického kontextu. Filmové kluby svoji aktivitu začaly již dříve a využívaly i filmy z Filmotéky. ÚPF vydala prvních šest filmů určených výhradně pro kluby v roce 1963. Mezi ně byl přeřazen i film PUDR A BENZÍN z běžné distribuce. V roce 1964 bylo do fondu filmových klubů zařazeno dalších 56 filmů včetně první kolekce šestnácti českých filmů. Obsahovala pásmo ZACÁTKY ČESKOSLOVENSKEHO FILMU, němé filmy DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK a BATALION a dále například TONKU ŠIBENICI Karla Antona, ZE SOBOTY NA NEDĚLI Gustava Machatého, PŘED MATURITOU Vladislava Vančury, TRHANI A LIDÉ POD HORAMI Václava Wassermana. Druhá kolekce čtrnácti domácích filmů z roku 1965 obsahovala sedm filmů Martina Friče: AŽ ŽIJE NEBOŽTÍK, ČAPKOVY POVÍDKY, DRUHÁ SMĚNA, EXPERIMENT, VARHANÍK U SV. VÍTA, VARÚJ...! a ŽIVOT JE PES. Dále pak SVÍTÁNÍ Václava Kubáska, ZEM SPIEVA Karla Plicky, NA SLUNEČNÍ STRANĚ a MARIJKA NEVĚRNICE Vladislava Vančury, VČERA NEDĚLE BYLA Waltera Schorsche, MLHY NA BLATECH Františka Čápa a konečně KLUCI NA ŘECE Jiřího Slavíčka. V následujících letech již takto vytvářené kolekce domácích filmů pro filmové kluby nebyly. V oficiálních premiérách se české filmy objevovaly poměrně ojediněle. Do nabídky filmových klubů byly v premiéře zařazovány hlavně zahraniční filmy. Z domácí tvorby se sem občas přefazovaly starší tituly, o něž byl mezi filmovými fanoušky zájem.

Jak jsem již uvedl, v šedesátých letech došlo i k dvojímu pročištění programové nabídky. Ze 41 vyřazených filmů v roce 1961 bylo 34 z období mezi lety 1947 až 1956. V roce 1966 pak mělo pročištění zásoby jednoznačně ekonomický důvod.

### Devastace programové nabídky v sedmdesátých letech

V sedmdesátých letech poprvé překročil počet vyřazených filmů (500) počet přírůstků (460). V období hlavních čistek mezi lety 1973 až 1976 přibýlo do programové zásoby jen 167 filmů, ale zlikvidováno bylo 384 starších filmů. Podruhé po období přelomu čtyřicátých a padesátých let byla moc nad znárodněnou kinematografií vykládána spíše podle Leninova dekretu než v duchu preambule Benešem podepsaného dokumentu. Počet přírůstků klesl v prvních třech letech na 47 až 50 titulů, v roce 1973 klesl na 43 a v roce 1974 se propadl až na 37 – nejnižší počet od poloviny padesátých let! V druhé polovině sedmdesátých let velmi zvolna stoupl k 47 filmům v roce 1978. Skok na 57 přírůstků v roce 1979 je již předzvěstí vývoje v osmdesátých letech. V roce 1979 se zároveň objevila první obnovená premiéra v roce 1973 vyřazeného filmu OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY Jiří Menzela. Bohužel v tomto případě platilo, že první vlašťovka jaro nedělá. Šlo o ojedinělý počín reflektující i skutečnost, že Jiří Menzel již v té době točil, a měl v distribuci „rehabilitační“ film KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO a neproblémové komedie NA SAMOTĚ U LESA a BÁJEČNÍ MUŽI S KLIKOU.

Zabývat se detailně čistkou téměř pěti set filmů není možné, přesto uvedu několik významných příkladů. První filmy byly vyřazeny již v roce 1971. Zejména šlo o sedm snímků Vojtěcha Jasného, samozřejmě včetně vrcholů jeho tvorby – VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI a AŽ PŘIJDE KOCOUR. Stejný počet vyřazených filmů měla na kontě autorská dvojice Ján Kadár, Elmar Klos, přehlédnut byl jen ÚNOS z roku 1953, ale ten vypadl hned následující rok.

I slovenské vedení projevilo iniciativu likvidací tří filmů Stanislava Barabáše, jen jeho TRIO ANGELOS přežilo o dva roky déle. V roce 1972 byly vyřazeny všechny dosud dostupné filmy Čenka Duby (celkem pět) a také jediný celovečerní režijní počín Ivana Passera INTIMNÍ OSVĚTLENÍ. Hlavní vlna však přišla v letech 1973 a 1974. Po ní zcela zmizely z programové nabídky filmy režisérů Ladislava Helgeho, Pavla Kohouta, Jana Němce, to podstatně z tvorby Evalda Schorma... Zajímavé je, že nejvíce vyřazených filmů (po devíti) měli v těchto dvou letech režiséři Karel Kachyňa a Zbyněk Brynych, kteří jinak dále točili nové filmy. Je pravdou, že formálně byly v té době vyřazované filmy děleny na „pozastavené“ a „vyřazené“, pro historika to možná může být zajímavé, pro distribuci a diváka však bylo zcela jedno, zda film byl vyřazen na věčné časy nebo dočasně. Většina z nich se také společně počátkem devadesátých let vrátila. Spíše než převrácení obrovského množství vyřazených filmů je zajímavé si všimnout ojedinělých výjimek, na které nikdy nedošlo. Vyřazení se kupodivu vyhnulo filmům ADELHEID Františka Vlášila, SEMIKRÁSKY Věry Chytilové, NEVĚSTA Jiřího Suchého, ROZMARNÉ LÉTO Jiřího Menzela a dokonce LÁSKÁM JEDNÉ PLAVOVLÁSKY Miloše Formana – většina přežila ukryta ve fondu filmových klubů. Nejpozoruhodnější je, že sedmdesátá léta přežil i PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA Pavla Juráčka, který byl 1. ledna 1976 přesunut ze standardní distribuce do fondu filmových klubů a vyřazen až roku 1981, když se rozpadla kopie.

### Vývoj programové nabídky v osmdesátých letech a obnovené premiéry osmdesátých a počátku devadesátých let

Vývoj programové nabídky českých a slovenských filmů v osmdesátých letech přece jen má více shodných rysů s léty šedesátými než sedmdesátými, přesto zejména jejich počátek nebyl právě příznivý. S výjimkou roku 1982, kdy bylo bez oficiálního distribučního listu vráceno do kin třicet filmů, a celkový počet přírůstku stoupl na 82, zbývajících devět let jejich počet kolísal mezi 54 a 58 novými tituly. Celkem se v tomto desetiletí rozšířila programová nabídka o 586 titulů a vyřazeno bylo 365 filmů, z toho ovšem 190 v roce 1986, kdy distribuce přistoupila k ekonomicky motivovanému vyřazení filmů, které již nezískaly ani kina, ani diváky.

Počátek tohoto desetiletí však nebyl příliš optimistický. První pokus o systematické přehodnocení čistek zlatého fondu ze sedmdesátých let se uskutečnil již v roce 1981. V ÚPF vznikl pokus přehodnotit vyřazené filmy a aspoň část filmů vrátit do oběhu. Materiál se tvářil koncepčně, zdůrazňoval pokles celkové programové nabídky a vyhýbal se nejvíce problematickým filmům. Stejně neuspěl. Tehdejší ředitel ÚPF Vladislav Mašek se dokonce nechal přesvědčit a předložil tento návrh poradě vedení ÚŘ ČSF, ale výsledkem bylo odmítnutí a dokonce zpochybnění jeho řídicích schopností. Ve skutečnosti se předložený návrh stal zámkou k mocenským bojům ve vedení kinematografie. Když byl Mašek 1. dubna 1983 poslán do důchodu, spekulovalo se, že právě návrh na obnovu zlatého fondu české kinematografie byl jedním z pověstných hřebíčků do jeho profesní rakve. V roce 1982 ještě pod Maškovým vedením ovšem ÚPF realizovala zcela absurdní rozhodnutí vyplývající ze stanoviska „chtěli jste mít obnovené premiéry, máte je mít“. Celkem se do programové zásoby vrátilo úctyhodných 32 filmů. Výběru dominovalo sedm filmů Martina Friče a pět filmů Otakara Vávry. Považuji za zbytečné všechny filmy jmenovat, ani nechci snižovat jejich kvalitu. Pro diváky byl jistě příjemný návrat Holu-

BICE a ĎÁBLOVY PASTI Františka Vláčila i ČERNÉHO PETRA Miloše Formana, ale původní záměr byl jiný. Rok po odchodu Vladislava Maška panovalo provizorium, v jehož pozadí probíhal boj o pozice. ÚPF vydala v roce 1983 devět a v roce 1984 deset obnovených premiér více méně v duchu kolekce z roku 1982. Což v praxi znamenalo, že se vydávaly filmy, jež jsou možná zajímavé, ale nic, co by mohlo jakkoli narazit z ideologických či politických důvodů. Tematicky stojí za zmínku NEBEŠTÍ JEZDCI (vyřazení v roce 1976), což je nicméně film prověřeného režiséra Jindřicha Poláka. Většina filmů ovšem stejně před nedávnem vypadla z distribuce z technických důvodů, takže obnovení LIMONÁDOVÉHO JOEA, KDYBY TISÍC KLARINETŮ nebo MARKETY LAZAROVÉ žádným mimořádným počinem nebylo. Vlády nad ÚPF se 1. května 1984 ujímá Tugan Veselý s otevřeným záměrem učinit pro sebe z distribučního podniku jen přestupní stanici na vrchol. V roce 1985 vydává ÚPF pět obnovených premiér, které stojí za to vyjmenovat: ROZINU SEBRANCE a NĚMOU BARIKÁDU Otakara Vávry, TŘI CHLAPY v CHALUPĚ Josefa Macha, STUDNU DŽINŮ Jana Dvořáka jako součást dětského pásma a MÁJOVÉ HVĚZDY Stanislava Rostockého. V roce 1986 vychází jediná obnovená premiéra IKARIE XB1 Jindřicha Poláka. Tugan Veselý byl velmi ambiciózní a schopný diplomat s úzkými vazbami na kulturní oddělení ÚV KSČ. Jeho orientace však v žádném případě nebyla reformní, snažil se udržovat dobré vztahy se Svazem českých dramatických umělců (SČDU), ale spíše s jeho konzervativnějším federálním vedením reprezentovaným Jaroslavem Balíkem než v té době progresivnějšími skupinami reprezentovanými kupříkladu Jiřím Svobodou. Nástup Michaila Gorbačova k moci a jakékoli tendence liberalizovat normalizační přístupy v oblasti kinematografie mu byly jednoznačně proti srsti, nicméně se navenek přizpůsoboval změně situace a občas se tvářil progresivně. V praxi se to projevilo tak, že zasedaly komise, které měly návrh obnovení zlatého fondu připravit, zástupci SČDU si promítali pozastavené filmy, ale k reálné změně distribuční strategie nedošlo, spíše se hrálo o čas.

Jako půvabný příklad kotrmelců v osmdesátých letech lze uvést případ ČERNÉHO PETRA, který byl obnoven 3. září 1982 a již 1. března 1983, v době natáčení Formanova AMADEA v Praze, opět potichu vyřazen na základě telefonického pokynu (poznámka na kartě filmu), údajně na doporučení některých režisérů z vedení SČDU, „aby toho Formana nebylo tak moc“... Po čtyřech letech, 1. června 1987, byl ovšem opětovně oficiálně uveden v obnovené premiéře jako řešení situace, kdy byl na poslední chvíli zakázán jiný snímek dalšího problematického režiséra. V tomto datu byl totiž již vydán distribuční list na obnovenou premiéru filmu SLADKÉ HRY MINULÉHO LÉTA Juraje Herze. Tomu bylo ovšem v roce 1984 zakázáno uvedení filmu STRAKA v HRSTI a Herz, který měl práci v Německu, se tam právě v roce 1987 rozhodl zůstat. Připravená obnovená premiéra SLADKÝCH HER MINULÉHO LÉTA tedy byla na poslední chvíli zrušena a jako náhrada použit ČERNÝ PETR, jehož vyřazené kopie čekaly ve skladu na příležitost.

V roce 1987 bylo obnoveny sedm filmů, vedle zmíněného Formanova ČERNÉHO PETRA také ZDE JSOU LVI Václava Kršky, KRÁL KRÁLŮ Martina Friče, POLNOČNÁ OMŠA Jiřího Krejčíka, ORGAN Štefana Uhera, KŘIK Jaromila Jireše a MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU „Tuganova přítel“ Stanislava Strnada. Ani v roce 1988 nedošlo k žádnému průlomů, promítalo se, hodnotilo se a do kin se vrátily jen tři filmy – OBŽALOVANÝ Jána Kadára a Elmara Klose, UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE Karla Kachyni a na druhý pokus SLADKÉ HRY MINULÉHO LÉTA. K 1. lednu 1989 Tugan Veselý opustil ÚPF a stal se ústředním ředitelem ČSF. Po

zabydlení ve funkci daroval ředitelský post v ÚPF k 1. srpnu 1989 RSDr. Miroslavu Pospíchalovi, pracovníku oddělení kultury ÚV KSČ a svému velkému podporovateli na cestě na vrchol. Ani jeden se ze svého postu dlouho netěšil, Tugan Veselý se ve své vysloužené funkci ani nedočkal zrušení ÚŘ ČSF 31. prosince 1991 a Miroslava Pospíchala ve funkci ředitele ÚPF vystřídal Jan Jíra již 2. května 1990.

V období mezi odchodem Tugana Veselého a nástupem Miroslava Pospíchala (1. 1. – 31. 7. 1989) vedl ÚPF ředitel Kinotechniky František Vomela, který již dříve vyplňoval období mezi odvoláním Vladislava Maška a příchodem Tugana Veselého. Po zasedání mnoha komisí byl konečně dopracován návrh na „uvolnění všech dosud neuvedených nebo pozastavených filmů české filmové produkce“, jak jsem dohledal ve svých poznámkách z té doby. Zároveň bylo jmenovitě určeno „26 celovečerních filmů, jejichž uvedení má být realizováno do konce roku 1990“. Mé záznamy bohužel neuvádějí, o které filmy mělo jít. Listopad 1989 celý vývoj výrazně urychlil a jen v roce 1990 bylo nakonec obnoveny 37 filmů a uvolněno dalších 11 dosud neuvedených filmů. V roce 1989 bylo uvedeno v obnovené premiéře 9 filmů: HOŘÍ, MÁ PANENKO Miloše Formana, OBCHOD NA KORZE a SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN Jána Kadára a Elmara Klose, KLADIVO NA ČARODĚJNICE Otakara Vávry, ROMEO, JULIE A TMA Jiřího Weisse, GENIUS Štefana Uhera, KOČÁR DO VÍDNĚ Karla Kachyni, DÉMANTY NOCI Jana Němce a SVATBA JAKO ŘEMEN Jiřího Krejčíka.

Nepovažuji za nutné uvádět všechny filmy, které se v roce 1990 vrátily do kin. Připomeňme si však úplný start roku 1990, kdy šly do distribuce filmy, jejichž uvedení již bylo připravováno v roce 1989. Hned 1. ledna 1990 byli obnoveni VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI Vojtěcha Jasného a 1. února 1990 měl premiéru trezorový film SKŘIVÁNCI NA NITI Jiřího Menzela. Zásadní proměna byla dokonána, politické a ideologické bariéry proraženy, přestaly existovat filmy, které by z politických důvodů nemohly být uváděny, zbyly ovšem technické možnosti a výrobní kapacity. Formálně ještě existoval státní monopol, jeho základy však již korodovaly.

### Vyřazování filmů v osmdesátých letech a počátkem let devadesátých

V roce 1986 došlo k velmi radikálnímu pročištění skladové zásoby filmů. Jeho stimulem bylo zlevnění nákladů a analýza oběhu filmových kopií, která prokázala naprosto nulový zájem o celou řadu filmů držených v programové zásobě. Z programové nabídky bylo vyřazeno plných 190 filmů. V rámci tohoto pročištění byla vyřazena i řada vysloveně tendenčních děl. Mezi sedmi vyřazenými filmy Karla Steklého byly i HROCH a ZA VOLANTEM NEPŘÍTEL, nabídku opustilo sedm filmů Jaroslava Balíka a Dušana Kleina (většinou detektivky z prvního období jeho tvorby), šest filmů Zbyňka Brynychy, čtyři Václava Matějky, BOTOSTROJ K. M. Wallóa, CESTA ŽENY Dušana Kodaje, VELKÉ PŘÁNÍ a TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE Vojtěcha Trapla a mnoho dalších, většinou již zapomenutých filmů. Zároveň si ovšem musíme uvědomit, že v osmdesátých letech byl nejvyšší a stabilní přírůstek nových programů, mnoho z nich si zaslouží být také zapomenuto, ale již se mezi nimi vyskytovalo podstatně více pozoruhodných děl než v sedmdesátých letech. Programová nabídka tedy utěšeně bobtnala. *Oběžný stav* k 1. lednu 1979 zahrnoval 560 českých a slovenských dlouhých filmů a pásem krátkých filmů. Stav k přelomu desetiletí nelze naprosto přesně stanovit, protože *Oběžný stav* nevyšel, byl vydán pouze *Doplněk*. V polo-

vině desetiletí k 31. prosinci 1985 bylo v nabídce již 895 českých a slovenských programů. Po pročištění v roce 1986 obsahovala ke konci desetiletí k 31. prosinci 1989 programová nabídka celkem 807 titulů, tedy o 247 více než před deseti lety!

Na konci posledního roku faktického monopolu ÚPF k 31. prosinci 1990 to bylo již jen 650 filmů, celkem ÚPF vyřadila v roce 1990 ze své nabídky 263 filmů. To již ovšem nebylo řízené chování státního podniku, ale sebezáchovné odhazování zátěže a příprava na konkurenční prostředí a privatizaci. Mezi mnoha šedivými filmy vyřazenými hned v prvním pololetí roku 1990 samozřejmě byly i „ideologické poklady“, které ještě v roce 1986 Tugan Veselý pochopitelně vyřadit nedovolil. Hned v lednu opustilo nabídku pásma BYL ÚNOR 1948 a následovaly další filmy: ANNA PROLETÁRKA Karla Steklého, NÁSTUP a OBČAN BRYCH Otakara Vávry, RUDÁ ZÁŘE NAD Kladnem Vladimíra Vlčka, REPORTÁŽ PSANÁ NA OPRÁTCE Jaroslava Balíka, DVACÁTÝ DEVÁTÝ, NA KOHO TO SLOVO PADNE Antonína Kachlíka, VÍTĚZNÝ LID Vojtěcha Trapla, KLEMENT GOTTWALD Drahoslava Holuba atd. atd.

V roce 1991 Lucernafilm vyřadil dalších 276 filmů, uvedl poslední sérii obnovených premiér a na konci roku vykazoval v nabídce 406 českých a slovenských filmů. V den rozpadu společného státu a vstupu do roku, kdy byl i právně ukončen státní monopol kinematografie k 1. lednu 1993, měl Lucernafilm ve své nabídce ještě 305 českých a slovenských filmů, vedle toho již bylo třináct nových domácích programů v rukou vznikající konkurence. Pět filmů distribuoval samostatně privatizovaný Krátký film, tři Space Films, dva Heureka a po jednom Interama, Film Centrum Hradec Králové a Planfilm. Rozpad monopolu krátce vedl k omezení dostupnosti starších filmů, avšak dnes již české prostředí plně zvládlo efektivní logistiku a vedle aktuální nabídky se lze v kinech dostat prakticky k celé šíři české filmové historie, pokud existují použitelné kopie. Na zpřístupnění historie českého filmu digitální formou si ale ještě budeme muset počkat.

### III.

#### Reflexe návštěvnosti českých filmů v poválečném období

Databáze českých a slovenských filmů a pásma, kterou jsem v průběhu sběru a porovnávání informací nashromáždil, obsahuje celkem 2397 titulů, počet uvedených vzhledem k obnoveným premiérám přesahuje 2600 položek. Nějaké údaje o návštěvnosti se podařilo dohledat u 1905 titulů, údaje o tržbách přitom obsahuje jen 1754 z nich. Všechny filmy, k nimž neexistují údaje o tržbách, skončily svůj distribuční život nejpozději v roce 1966. Filmy bez údajů jsou v drtivé většině filmy neuvedené po roce 1945 do standardní distribuce nebo uvedené v době společného státu jen na Slovensku, případně pásma nebo dokumenty uvedené a vyřazené z distribuce před rokem 1966. Počet představení, diváků a tržby zahrnují data od premiéry filmu až do vyřazení z distribuce, respektive konce roku 2009.

V některých obdobích ÚPF označovala filmy delší než 3 600 metrů jako dvojprogram a uváděla u nich dvojnásobný počet diváků. Tuto praxi sestavená databáze důsledně eliminuje.

Historický „Top Ten“ českých filmů od roku 1945 podle návštěvnosti asi nikoho příliš nepřekvapí:

režie	titul	představení	diváků	tržby
Bořivoj Zeman	<b>Pyšná princezna</b>	37 508	8 222 699	14 908 491
Bořivoj Zeman	<b>Byl jednou jeden král</b>	29 111	5 915 082	13 515 414
Martin Frič	<b>Prstýnek</b>	25 496	5 295 034	11 740 226
Martin Frič	<b>Princezna se zlatou hvězdou</b>	23 250	5 034 374	10 546 686
Vladimír Čech	<b>Divá Bára</b>	23 292	4 943 408	11 190 545
Josef Mach	<b>Rodinné trampoty oficiála Třísky</b>	21 895	4 916 941	11 344 774
Václav Krška	<b>Řeka čaruje</b>	22 707	4 807 856	9 818 086
Vladimír Slavinský	<b>Poslední mohykán</b>	23 506	4 726 068	9 597 742
Karel Steklý	<b>Strakonický dudák</b>	19 681	4 567 734	10 642 826
Oldřich Lipský	<b>Limonádový Joe aneb Koňská opera</b>	25 248	4 558 033	21 037 207

Dominují filmy z předtelevizní éry a jejich čísla jsou z hlediska dnešních poměrů zcela závratná. Podívejme se tedy na neúspěšnější české filmy v období znárodněné kinematografie podle data jejich výroby. Nejprve filmy z období před rokem 1945:

režie	titul	rok výroby	představení	diváků
Martin Frič	<b>Svět patří nám</b>	1937	22 132	4 240 304
Vladimír Slavinský	<b>To byl český muzikant</b>	1940	22 541	3 836 768
Martin Frič	<b>Katakomby</b>	1940	20 149	3 436 511
Martin Frič	<b>Hej rup!</b>	1934	18 779	3 316 429
Martin Frič	<b>Jánošík</b>	1935	15 881	3 250 689
Jindřich Honzl	<b>Peníze nebo život</b>	1932	13 723	2 943 668
Jindřich Honzl	<b>Pudr a benzín</b>	1931	14 648	2 866 611
Martin Frič	<b>Tři vejce do skla</b>	1937	14 595	2 811 133
Martin Frič	<b>Tetička</b>	1941	14 456	2 642 035
Martin Frič	<b>Anton Špelec, ostrostřelec</b>	1932	15 010	2 637 801

Obrovské množství údajů a jejich obtížná srovnatelnost v běhu času samozřejmě komplikují možnost sestavit přehled, který by komplexně pokrýval tak dlouhé období. Podívejme se však, jak se proměňovala filmová tvorba a přízeň publika podle let výroby filmu, respektive jejich schválení do distribuce. Uvádím vždy divácky neúspěšnější film:

Režie	Titul	r. výr.	představ.	diváků	tržby
Martin Frič	<b>Prstýnek</b>	1945	25 496	5 295 034	11 740 226
Vladimír Slavinský	<b>Právě začínáme</b>	1946	22 137	4 484 799	9 491 237
Vladimír Slavinský	<b>Poslední mohykán</b>	1947	23 506	4 726 068	9 597 742
Josef Gruss	<b>Hostince U kamenného stolu</b>	1948	17 584	3 848 226	8 946 125
Vladimír Čech	<b>Divá Bára</b>	1949	23 292	4 943 408	11 190 545
Miloš Makovec	<b>Veselý soubor</b>	1950	17 743	3 480 741	8 021 918
Martin Frič	<b>Císařův pekař</b>	1951	13 927	4 434 662	6 325 439
Bořivoj Zeman	<b>Pyšná princezna</b>	1952	37 508	8 222 699	14 908 491

Karel Kachyňa	<b>Ztracená stopa</b>	1953	14 115	3 092 108	7 815 276
Bořivoj Zeman	<b>Byl jednou jeden král</b>	1954	29 111	5 915 082	13 515 414
Karel Steklý	<b>Strakonický dudák</b>	1955	19 681	4 567 734	10 642 826
Josef Mach	<b>Hrátky s čertem</b>	1956	19 615	4 038 676	9 769 420
Karel Steklý	<b>Poslušně hlásím</b>	1957	19 052	3 384 472	12 344 338
Jindřich Polák	<b>Smrt v sedle</b>	1958	15 879	3 056 156	12 129 632
Martin Frič	<b>Princezna se zlatou hvězdou</b>	1959	23 250	5 034 374	10 546 686
Karel Kachyňa	<b>Práče</b>	1960	12 405	2 295 813	4 279 454
Karel Zeman	<b>Baron Prášil</b>	1961	9 397	1 737 144	4 696 795
Václav Kašík	<b>Rusalka</b>	1962	8 374	1 544 562	6 983 890
Vojtěch Jasný	<b>Až přijde kocour</b>	1963	11 590	1 982 629	9 457 597
Oldřich Lipský	<b>Limonádový Joe aneb Koňská opera</b>	1964	25 248	4 558 033	21 037 207
Miloš Forman	<b>Lásky jedné plavovlásky</b>	1965	13 223	2 256 681	7 873 199
Jiří Menzel	<b>Ostře sledované vlaky</b>	1966	13 907	1 923 576	7 519 550
Zdeněk Podskalský	<b>Ta naše písnička česká</b>	1967	12 498	1 822 596	11 325 513
Bořivoj Zeman	<b>Šíleně smutná princezna</b>	1968	16 312	2 904 744	9 255 041
Zdeněk Podskalský	<b>Světáci</b>	1969	18 028	2 836 982	16 266 480
Václav Vorlíček	<b>Pane, vy jste vdova!</b>	1970	12 604	1 862 908	12 584 239
Václav Vorlíček	<b>Dívka na koštěti</b>	1971	13 540	2 147 015	10 738 917
Oldřich Lipský	<b>Šest medvědů s Cibulkou</b>	1972	8 431	905 053	2 012 984
Václav Vorlíček	<b>Tři oříšky pro Popelku</b>	1973	16 098	2 851 538	8 807 338
Oldřich Lipský	<b>Jáchyme, hoď ho do stroje!</b>	1974	15 473	2 928 708	17 068 911
Stanislav Strnad	<b>Můj brácha má prima bráchu</b>	1975	10 303	1 393 176	8 075 324
Věra Chytilová	<b>Hra o jablko</b>	1976	13 369	2 237 419	12 801 159
Václav Vorlíček	<b>Což takhle dát si špenát</b>	1977	8 410	1 502 861	9 394 752
Ladislav Rychman	<b>Jen ho nechte, ať se bojí</b>	1978	8 423	1 504 044	9 412 583
Václav Gajer	<b>Na pytlácké stezce</b>	1979	9 496	1 268 486	5 228 129
Jiří Menzel	<b>Postřižiny</b>	1980	15 656	2 750 289	18 554 961
Milan Muchna	<b>Matěji, proč tě holky nechtějí?</b>	1981	7 030	828 878	5 009 026
Marie Poledňáková	<b>S tebou mě baví svět</b>	1982	15 832	2 588 085	17 091 070
Zdeněk Troška	<b>Slunce, seno, jahody</b>	1983	21 072	3 352 449	21 502 258
Jaroslav Soukup	<b>Láska z pasáže</b>	1984	10 843	1 754 147	12 101 909
Jiří Menzel	<b>Vesničko má středisková</b>	1985	22 497	4 429 017	30 522 547
Zdeněk Zoraal	<b>Pavučina</b>	1986	7 316	1 208 302	7 383 467
Vít Olmer	<b>Bony a klid</b>	1987	13 147	2 659 372	24 206 073
Věra Chytilová	<b>Kopytem sem, kopytem tam</b>	1988	9 348	1 665 392	15 203 039
Zdeněk Troška	<b>Slunce, seno a pár facek</b>	1989	18 179	4 058 095	36 513 286
Jiří Menzel	<b>Skřiváci na niti</b>	1990	4 807	752 300	5 830 056
Vít Olmer	<b>Tankový praporek</b>	1991	5 615	2 022 335	25 896 778
Zdeněk Sirový	<b>Černí baroni</b>	1992	6 426	1 470 531	26 394 300

Většina světových statistik pracuje s tržbou, nikoli počtem diváků. Počty diváků samozřejmě u dlouhodobých statistik zvýhodňují předtelevizní éru, tabulky podle tržeb nao-

pak vzhledem k inflaci umožňují neustále překonávat rekordy. Alespoň jednu tabulku podle tržeb si nemohu odpustit. Abych omezil vliv období prudké inflace, zahrnuji do této tabulky pouze výsledky do konce roku 1990, tedy před praktickou demonopolizací distribuce. Zahrnuji tedy pouze filmy uvedené do distribuce před listopadem 1989. A zde je klasické „Top 20“ znárodněné kinematografie podle mezinárodních kritérií:

režie	titul	představení	diváků	tržby
Zdeněk Troška	<b>Slunce, seno a pár facek</b>	16 459	3 943 033	35 421 684
Jiří Menzel	<b>Vesničko má středisková</b>	21 679	4 396 066	30 232 271
Vít Olmer	<b>Bony a klid</b>	13 064	2 657 629	24 183 898
Oldřich Lipský	<b>Limonádový Joe aneb Koňská opera</b>	24 948	4 547 756	20 897 186
Zdeněk Troška	<b>Slunce, seno, jahody</b>	19 919	3 273 894	20 869 911
Jiří Menzel	<b>Postřižiny</b>	15 461	2 739 841	18 444 022
Oldřich Lipský	<b>Jáchyme, hoď ho do stroje!</b>	15 406	2 925 237	17 049 502
Marie Poledňáková	<b>S tebou mě baví svět</b>	15 389	2 558 220	16 903 940
Zdeněk Podskalský	<b>Světáci</b>	17 947	2 835 514	16 223 280
Václav Vorlíček	<b>Jak utopit dr. Mráčka aneb ...</b>	14 178	2 569 546	15 094 716
Věra Chytilová	<b>Kopytem sem, kopytem tam</b>	8 972	1 653 471	15 077 169
Bořivoj Zeman	<b>Pyšná princezna</b>	37 313	8 210 791	14 861 540
Ladislav Rychman	<b>Starci na chmelu</b>	18 096	2 968 171	14 352 635
Jaroslav Soukup	<b>Discopříběh</b>	11 288	1 656 002	14 212 846
Karel Steklý	<b>Dobry voják Švejk</b>	18 404	3 718 338	13 700 156
Ján Roháč	<b>Kdyby tisíc klarinetů</b>	25 791	4 064 703	13 322 164
Bořivoj Zeman	<b>Byl jednou jeden král</b>	28 130	5 858 588	13 214 680
Karel Kachyňa	<b>Sestřičky</b>	11 513	1 968 907	13 068 695
Věra Chytilová	<b>Hra o jablko</b>	13 342	2 237 040	12 780 895
Václav Vorlíček	<b>Pane, vy jste vdova!</b>	12 564	1 861 265	12 565 674

Na závěr se podívejme na fungování institutu obnovených premiér, tak jak jej registrovaly dobové statistiky. V šedesátých letech byla nově vydána řada předválečných filmů, jejichž první poválečné uvedení obvykle skončilo okolo února 1948. Nejlepších výsledků v kinech dosáhlo těchto pět filmů:

režie	Titul	představení	diváků	tržby
Martin Frič	<b>Eva tropí hlouposti</b>	6 940	588 052	1 807 996
Vladimír Slavinský	<b>Muži nestárnou</b>	5 968	498 172	1 517 368
Vladimír Slavinský	<b>Nebe a dudy</b>	5 393	461 679	1 245 107
Ladislav Brom	<b>Klapzubova jedenáctka</b>	4 410	354 829	876 029
Jiří Slavíček	<b>Pantáta Bezoušek</b>	3 295	222 823	576 891

Další samostatnou skupinu tvoří dlouhá řada filmů šedesátých let, které byly obnoveny v letech osmdesátých a počátkem devadesátých let. Abychom si dovedli lépe představit jejich pozici v dobovém kontextu, připomeňme si, že v průběhu osmdesátých let chodil do kin čtyř- až pětinašobek stávajícího počtu diváků a v roce 1990 necelý trojnásobek. Podíl domácí produkce se přitom držel mezi 25 a 35 %. To samozřejmě zvýhodňuje návštěvnost filmů vrácených do kin dříve. **OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY** v době jejich znovuuvvedení v roce 1979 navštívilo tolik diváků, co mírně nadprůměrnou premiéru. **HOŘÍ, MÁ PANENKO** bylo v roce 1989 čtvrtým nejúspěšnějším českým filmem v kinech po komediích **SLUNCE, SENO A PÁR FACEK**, **KOPYTEM SEM**, **KOPYTEM TAM** a **VÁŽENÍ PŘÁTELÉ, ANO**. Na stejném místě skončili v roce 1990 **VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI**, kteří překonali i žhavé novinky Jiřího Menzela **KONEC STARÝCH ČASŮ** a Marie Poledňákové **DVA LIDI V ZOO**. Při svém návratu do kin diváky nejvíce zaujaly následující filmy:

režie	titul	představení	diváků	tržby
Miloš Forman	<b>Hoří, má panenko</b>	5 217	563 449	4 029 480
Jiří Menzel	<b>Ostře sledované vlaky</b>	5 458	416 845	2 345 662
Vojtěch Jasný	<b>Všichni dobří rodáci</b>	4 197	287 931	1 979 972
Miloš Forman	<b>Černý Petr</b>	3 152	172 087	1 043 258
Jiří Krejčík	<b>Svatba jako řemen</b>	3 668	167 967	1 134 867
Milan Vošmik	<b>Martin a červené sklíčko</b>	2 161	154 943	229 492
Bořivoj Zeman	<b>Fantom Morrisvillu</b>	2 789	126 510	592 541
Vojtěch Jasný	<b>Až přijde kocour</b>	1 755	71 309	515 930
Jaromil Jireš	<b>Žert</b>	1 307	50 762	361 111
František Filip	<b>Utrpení mladého Boháčka</b>	1 174	33 948	265 269

Poslední pohled je věnovaný tomu, jak diváci přijali filmy, které byly vskutku trezorové a byly uvedeny do kin až na přelomu osmdesátých a devadesátých let. **SKŘIVÁNCI NA NITI**, jak je patrné z výše uvedeného přehledu, byly vůbec nejúspěšnějším českým filmem roku 1990, **UCHO** zaujalo pátou pozici hned za **VŠEMI DOBRÝMI RODÁKY**. V kontextu doby a pozice slovenských filmů v Čechách bych za úspěch považoval i výsledek filmu Dušana Hanáka **JA MILUJEM, TY MILUJEŠ**. Ostatní filmy se k divácký úspěšným nezařadily. V některých případech šlo primárně o filmy typově určené filmovým klubům, některým samozřejmě uškodila dlouhá odmlka od natočení. V každém případě je dobře, že všechny dostaly příležitost. Skutečně výrazný divácký úspěch tedy zaznamenaly jen dva, ale pro orientaci jich uvádím pět:

režie	Titul	představení	diváků	tržby
Jiří Menzel	<b>Skřivánci na niti</b>	4 807	752 300	5 830 056
Karel Kachyňa	<b>Ucho</b>	3 351	274 100	2 221 085
Dušan Hanák	<b>Ja milujem, ty miluješ</b>	1 211	46 494	316 270
Drahomíra Vihanová	<b>Zabitá neděle</b>	229	7 974	61 281
Juraj Herz	<b>Straka v hrsti</b>	326	6 397	70 146

## Závěr

Závěrečné shrnutí bych chtěl předeslat konstatováním, že znárodněná kinematografie je utopie, která je velmi lehce zneužitelná vládnoucí ideologií. A pokud tento model někdy fungoval, bylo to krátce a spíše omylem. I volný trh může potlačovat kulturní hodnoty, ale ve fungující pluralitní společnosti je dost mechanismů, jak jej regulovat, aniž by byla potlačena podnikatelská aktivita jednotlivých subjektů. Pokud chceme hodnotit vývoj programové zásoby, můžeme k tomu použít více úhlů pohledu. Mě vždy profesionálně zajímala proměna publika a divácké reakce projevující se skutečnou návštěvností resp. tržbou filmů. Kvalita filmu a jeho divácký ohlas jsou však dvě odlišné kategorie bez přímé vzájemné souvislosti. Pokud chci hodnotit kvalitu filmové distribuce z hlediska programové nabídky, musím mít neustále na zřeteli obě hlediska. Vyřazování filmů z programové nabídky je stejně přirozené jako neustálý příliv filmů nových. Zejména v současnosti, kdy existuje celá řada alternativních cest filmů k divákům. Jinou otázkou než vyřazení z nabídky, je zákaz veřejné prezentace filmu. To je vždy známkou pokřivenosti celé společnosti. Pro ÚPF byla vlna obnovených premiér zakázaných či trezorových filmů na přelomu osmdesátých a devadesátých let nezbytností, většina tehdejších zaměstnanců takovou praxi chápala jako svoji povinnost; bez ohledu na skutečnost, že v záplavě obnovených filmů se některé ztratily a práce s jejich uvedením vysoce převýšila ekonomický efekt. Šlo o zásadní princip dostupnosti a jednoznačného odříznutí se od situace, kdy komise různých úrovní meditovaly nad jednotlivými filmy, zda jsou, nebo nejsou vhodné pro našeho diváka... a když rozhodly, že ne, nebylo odvolání.

*Zvláštní poděkování Tomáši Bartošovi, Miloši Fikejzovi a Aleši Strakošovi za pomoc při kompletování podkladů.*

## Aleš Danielis (1953)

Autor je ředitelem filmové distribuce společnosti Bontonfilm a docentem na Katedře produkce Filmové a televizní fakulty AMU. Zároveň působí ve vedení Unie filmových distributorů, kterou reprezentuje v představenstvu České filmové komory a ve Filmové radě při ČFK. Je členem České filmové a televizní akademie a Evropské filmové akademie. Pravidelně publikuje informace o vývoji filmového trhu ve *Filmovém přehledu*, občas pak v *Hospodářských novinách*, *Filmu a době*, *Cinepuru* apod.

(Adresa: ales.danielis@bontonfilm.cz)