



emile ardolino\_hříšný tanec\_1987

# dramaturgie přestavby ve spárech distribuce

— divácké preference, ideologie a proměny československého filmu v 80. letech

„Co máme a musíme udělat, abychom k nastolenému kursu pomohli? Přispět k propagaci a realizaci komplexní přestavby hospodářského mechanismu v ČSSR. Přestavba, to je princip. Socialistický fundament. Jde nám o to vytvořit co nejvýhodnější podmínky pro rozvoj naší kinematografie, aby pomáhala celospolečenskému procesu přestavby.“

Dr. Jiří Purš,  
ústřední ředitel Československého státního filmu, 1988<sup>1</sup>

V období 80. let se pojem *přestavba* začal uplatňovat ve všech zásadních odvětvích československého hospodářství. Nej-  
inak tomu bylo i ve filmu. V 80. letech se do vedení Československého státního filmu (ČSF) vedle filmových ideologů typu Jiřího Purše dostali také poněkud liberálnější dramaturgové jako Marcela Pittermannová nebo Miloslav Vydra. V jejich tvůrčích skupinách začaly vznikat filmy, které se úplně neodržely dříve obvyklých dramaturgických postupů, a nabourávaly tak v průběhu času vytvořená schémata, zastoupená ve velkém počtu normalizačních filmů.

Jak ukáží v dalším textu, velkou roli v proměně dramaturgických šablon sehrála divácká úspěšnost některých filmů. Ta byla ale často zapříčiněna vyšším počtem kopií, které byly v případě některých titulů nasazeny do kin; tedy faktorem, který do velké míry určovala Ústřední půjčovna filmů (ÚPF). Pochůbu českého filmu v posledních letech předrevolučního režimu tak zásadně formovalo odvětví, které bývá tradičně v rámci filmového průmyslu považováno za to nejméně tvůrčí – filmová distribuce.

## Výchozí situace

Po roce 1970 došlo k výměně vedoucích pracovníků Československého státního filmu a opětovnému zavedení cenzury. O nové směřování se měl kromě Jiřího Purše postarat také ústřední

dramaturg Filmového studia Barrandov (FSB) Ludvík Toman. Nové vedení určilo svůj směr útoky na českou novou vlnu, která byla veřejně opakovaně označena za společensky nepřijatelnou.<sup>2</sup> Někteří režiséři české nové vlny byli z Barrandova propuštěni (Ladislav Helge, Jan Němec, Pavel Juráček), nebo převedeni na okrajové pozice, mezi něž z hlediska vedení ČSF spadal například dabing nebo Laterna magika (Ewald Schorm). Personální změny se ovšem nedotkly počtu produkovaných snímků – během první normalizační pětiletky (1972–1977) bylo vyrobeno téměř 200 filmů, z toho 50 na Slovensku.

V druhé polovině 70. let však začal značně oslabovat divácký potenciál českých filmů. Počet diváků, kteří navštívili alespoň jeden český film vyrobený v daném roce, se mezi lety 1976–1981 snížil téměř na polovinu. Počet vyrobených filmů naproti tomu paradoxně stoupal. Situace kulminovala v roce 1980, kdy bylo vyrobeno 56 celovečerních titulů, avšak průměrná návštěvnost jednoho filmu činila přibližně 280 000 diváků. Pokud vynásobíme tuto částku průměrnou zokrouhlenou cenou vstupenky, která činila 5 korun, zjistíme, že výše tržeb v kinech dosahovala zhruba jednoho a půl milionu korun. Jestliže navíc vezmeme v úvahu, že polovina této sumy zůstávala v pokladnách kin,<sup>3</sup> znamená to, že částka, která se vrátila ČSF, se rovnala přibližně 750 000 Kčs. Natočení levného celovečerního filmu přitom v té době stálo 3, 5 milionu.

Právě české a slovenské filmy představovaly v 70. letech zhruba pětinu příjmů ČSF, zbylé filmy se dovážely buď ze zemí východního bloku (především ze Sovětského svazu) nebo z kapitalistických států (již v 80. letech se byly velmi žádané filmy jako *Pomáda* nebo *Horečka sobotní noci*). Nákup filmů se ale mnohdy komplikoval. Jak se lze dočíst v dobových periodikách, především v úvodních slovech vedoucích pracovníků, ČSF se musel potýkat s omezenými devizovými prostředky na nákup zahraničních filmů.<sup>4</sup> Zejména ty americké byly v přepočtu na jeden kus mnohem dražší než dnes. Z politických důvodů neexistovaly žádné



dušan klein\_jak svět přichází o básníky... 1982

stovala možnost uzavřít dlouhodobé distribuční smlouvy s velkými americkými studii a zprostředkovatel jejich nákupu, společnost Filmexport, tak musela jednat o každém filmu samostatně. To samozřejmě cenu takových titulů navýšovalo. Navíc zahraniční studia nerada půjčovala do Československa rozmnožovací materiály potřebné pro výrobu filmových kopií, a pokud tak učinila, bylo to až s velkým odstupem od domácí premiéry. Zahraničních filmů s větším komerčním potenciálem se tak do Československa nedostávalo tolik, aby uspokojily potřeby tuze- zemského publika. Nejspíše proto také docházelo mezi lety 1977–1981 k navýšování objemu výroby českých filmů. Právě na ně ale chodilo čím dál méně diváků.

### Proměny situace v 80. letech

Nové vedení ČSF si začalo uvědomovat, že chce-li zabránit ekonomickému kolapsu filmového průmyslu, musí se více soustředit na požadavky publika a hledat témata, která ho zajímají. V oblasti distribuce je zjevná proměna stylu práce Ústřední půjčovny filmů zejména po nástupu Aleše Danielise do funkce vedoucího programového oddělení. Jeho přínos spočíval ve schopnosti správně odhadnout úspěch filmu. Navíc měl kolem sebe tým odborníků, který systematicky zkoumal preference diváků, k nimž se konečně přistupovalo jako k bytostem s právy a schopností zvolit si, na jaký film do kina přijdou. V celém distribučním systému se začala sledovat ekonomická situace a právě její vyhodnocení se často stávalo předmětem diskusí mezi dramaturgy a distribucí. Ústřední půjčovna filmů začala divácky žádané filmy protežovat. Na jedné straně docházelo k navýšování počtu kopií, na straně druhé existovala zpětná vazba, kdy pracovníci distribuce poukazovali na komerčně úspěšné filmy a doporučovali výrobu dalších podobných.

Pokles návštěvnosti v kinech však nebyl jediným důvodem, proč ÚPF sledovala divácky zájem. S rozvojem videa se začal postupně šířit fenomén filmového pirátství, kdy organizované skupiny v příhraničních městech obchodovaly s ilegálními videonahrávkami filmů. Úkolem jediného distributora v zemi se tedy stalo také začlenění videoprogramů do distribuční sítě. Filmy se začaly dělit na ty, jež jsou vhodné pro distribuci v kinech, vedle toho ale existovaly filmy, které se vydávaly na VHS (Jedním z prvních takových titulů se v roce 1985 stal snímek *Tisňové volání* Miloše Záborského.)

To, že by se měla věnovat větší pozornost návštěvnosti v kinech reflektovala i kritika. Její volání po nových tématech se

však opíralo převážně o ideologická stanoviska vedoucích filmových pracovníků: „Diváci kin jsou mladí lidé, na ty se chceme zaměřit. Jestliže mluvíme o angažovanosti umění, o jeho ideovém dopadu, potom musíme věnovat značnou pozornost návštěvnosti. (...) I nejlepší myšlenka je ztracena, pokud ji nedáme komu sdělovat.“<sup>5</sup> Z citovaného rozhovoru s jedním z vedoucích dramaturgů barandovského studia Václavem Erbenem je zřejmé, že i dramaturgie zkoumala, jak by měl vypadat ideální hrdina, který by odpovídal vkusu socialistického diváka (a zároveň nenarušoval mravní výchovu mládeže). V rámci ČSF tak v 80. letech vznikly dvě tendence, které se obě snažily přiblížit tvorbu potřebám a zájmům publika – třebaže jejich motivace byla dost odlišná.

### Odborníci hledají nového hrdinu

Požadavek nového hrdiny, který se objevoval v referátech oficiální kritiky od počátku 80. let by sice silný, ale pozoruhodně nekonkrétní. Hrdina měl být v každém případě především „reálný“ – takový, aby se s ním divák v kinech dokázal lépe ztotožnit. Kritika ani představitelé nejvyšších kulturních pozic se však nedokázali shodnout na tom, jak by měl onen ideální hrdina vypadat, jak by se měl chovat, v jakém prostředí by měl žít a čím by se měl zabývat. V roce 1981 se dokonce pod záštitou časopisu *Film a doba* uskutečnila diskuse nazvaná „Hrdina ve filmu, literatuře, televizi, divadle“. Zúčastnili se jí tehdejší pracovníci Československého filmového ústavu Jan Bernard a Pavel Taussig, vědecký pracovníci Ústavu pro českou a světovou literaturu Miloš Pohorský a Marie Mravcová, redaktor nakladatelství Čs. spisovatel Petr Bšleek, šéfredaktor *Filmu a doby* Vladimír Kolář, režisér FSB Jiří Svoboda a Jan Svoboda z Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. Z diskuse vyplynulo, že úkol vyrovnat se s nalezáním nově podoby hrdiny připadl filmu. „Volání po novém hrdinovi je o to silnější, že takové postavy chybějí, nebo neziskávají ohlas.(...) Musí se s tím vyrovnat film, který se nepřestává dovolávat staré pravdy, že je uměním pro velmi početné publikum.“<sup>6</sup> S návrhem, jak zobrazovat současného filmového hrdinu, který by nebyl pouhým statistickým průměrem vlastností tehdejší populace, přišel Jiří Svoboda: „Největší problémy nejsou v hrdinovi samotném. (...) Důležitá je souvislost hrdiny a okolního světa, (...) interakce hrdiny se skutečností. (...) Hrdina vyrůstá z konfliktů s okolní skutečností.“<sup>7</sup>

Takové komisionální úvahy můžeme vnímat jako zoufalý pokus, jak se s dnes běžným problémem, jakým je pokles ná-



Jaroslav Soukup\_láska z pasáže\_1984

vštěvnosti v kinech, vyrovnat. Podobné diskuse o podobě filmu byly však pro prostředí státem řízené kinematografie typické. Již za dob československé nové vlny, v roce 1968, existoval projekt „Obraz člověka v československém filmu“, jehož výsledky *Film a doba* zveřejňoval.<sup>18</sup> Podobně, když se na konci 80. let jednalo o tom, zda je možné uvést v kinech kontroverzní film Miloše Záborského *Dům pro dva*, měla na výsledném rozhodnutí zásadní podíl opět komise složená z vědeckých pracovníků a novinářů. Ovšem zatímco výstup tzv. Bratislavských konfrontací vedl k tomu, že Záborského film se do kin v roce 1987 dostal,<sup>19</sup> konkrétní dopad ležce bizarní debaty o novém filmovém hrdinovi je mnohem diskutabilnější.

#### Distribuce zkoumá, kdo je divák.

O poznání smysluplněji se z dnešního pohledu jeví činnost Oddělení průzkumu a práce s filmem, specializovaného pracoviště ÚPF, které dlouhodobě zpracovávalo několik interních sociologických výzkumů, jež měly odhalit strukturu publika navštěvujícího československá kina. Podle jednoho z tehdejších pracovníků oddělení Radko Hájka, z nich – mimo jiné – vyplývalo, že:

- Lidé středního věku z kin více méně vymizeli a zhruba 80 % diváků tvoří mládí do 25 let. S narozením dítěte (v té době se ženy stávaly matkami v průměru ve 22 letech) do kina jeho rodiče přestávají chodit.
- Navštěvování kina má výrazné sociální souvislosti – souvisí s potřebou emancipovat se od rodiny (nebýt zkrátka s rodiči, ale být s partou, kamarády, přítelem či přítelkyní).

- Část návštěvníci kin mají relativně pozitivní vztah k násilí, erotice a nahotě ve filmu.

- Část návštěvníci kin kupodivu nemají příliš vstřícný vztah k humoru a komičnu.<sup>10</sup>

Se znalostí těchto dat začali dramaturgové hledat recept divácky úspěšného filmu v rámci subžánru tzv. filmů pro mládež. Byli v tom poměrně úspěšní. První český zástupce, který u diváků v tomto smyslu výrazněji uspěl, *Matejji, proč tě holky nechtějí* (režie Milan Muchna, 1981), vidělo za první rok promítání přibližně 900 000 diváků. Úspěch Muchnova filmu pravděpodobně předurčil i navýšování počtu kopií u dalších podobně zaměřených filmů (týkalo téměř všech filmů pro mládež, jež byly uvedeny mezi lety 1981–1983).

#### Erotické dusno v socialismu bez přívlastků

Fakt, že právě erotika je mezi mladými diváky žádaná, však pro vedení ČSF představoval značný problém – hledači „nového filmového socialistického hrdiny“ byli totiž nuceni vymýšlet poměrně krkolomné strategie, jak zobrazení erotiky navenek obhájit. V distribučních listech se tak o většině soudobých filmů pro mládež, včetně prvního dílu *Básnická* Dušana Kleina, mluvilo jako o „příbězích s etickým problémem“ a kinům se doporučuje uvádět je jako „mládeži nepřístupné“. O tom, jaký problém erotika mohla představovat, svědčí i legendární kauza z premiéry filmu *Snuženky a machři* – když se na jednom z distribučních plakátů objevilo odhalené ňadro hlavní představitelky, někteří krajsí kulturní referenti na základě toho obviňovali Ústřední půjčovnu filmů z šíření pornografie. Tato anekdota však ilustru-



fero fenič\_džusový román\_1984



jaroslav soukup\_vitr\_v\_kapse\_1982

je obecnější problém související s decentralizovaným řízením kultury. Zástupci krajských filmových podniků, které o nasazování filmů do kin spoulo rozhodovaly, mohli často zadržovat daleko rigidnější postoje než pragmaticky uvažující centrála ÚPF.<sup>11</sup> Není tedy divu, že se Ústřední půjčovna filmů v případě erotiky vesměs uchýlovala k omezení přístupnosti. Paradoxní praxe, kdy se filmy určené především mládeži stávaly mládeži nepřístupné, měl svou zvláštní logiku. Zdá se totiž, že omezení s nímž byly v první polovině osmdesátých let uváděny všechny filmy, které se jakkoliv dotýkaly mladých lidí ve vztahu k erotice, rebelství a dalším faktorům,<sup>12</sup> brala Ústřední půjčovny filmů jako součást své distribuční strategie. ÚPF neměla jasně daná kritéria, co může být přístupné a co nikoliv – kompetence určování přístupnosti spadala pod programové oddělení, které mělo za úkol vyplnit metodický pokyn pro krajské filmové podniky. Podle jednoho z bývalých dramaturgů ÚPF Václava Březiny představovala nepřístupnost „v té době skryté reklamní doporučení – náznak, že tam něco bude. Diváci zvykli číst mezi řádky se na to chytali a občas se s tím v ÚPF i počítalo...“<sup>13</sup> Nepřístupnost u filmů byla navíc často spojena s dalšími ekonomickými zásahy. Ceny vstupného v kinech centrálně určovala Ústřední půjčovna filmů – a dobové distribuční listy k jednotlivým titulům obsahují doporučení navýšit u filmů s „ethyckým problémem“ vstupné. Průměrný film stál v té době diváka v kinech od 3 do 5 korun, podle výhodnosti místa v sále. Filmy pro mládež bývaly zprvu o korunu, později až o 3 koruny dražší. Také kina odváděla z komerčně úspěšnějších filmů až 55% ze zisku namísto obvyklých 45%.

Kritéria přístupnosti a ceny vstupenek se ovšem ve druhé polovině 80. let znovu proměňovala. V roce 1985 vyrazí na cestu po českých a slovenských kinech druhý Kleinův film o básnících se žánrovým zařazením „komedie“ a neomezenou přístupností. Naopak za příběhy s „ethyckým problémem“ začaly být označovány filmy pro mládež s kriminální zápletkou. Některé z nich se sice objevily již na počátku osmých dekády (*Jen si tak trochu písknou*), skutečný boom zažily až v její druhé polovině (*Láska z pasáže*, *Proč, Bory a klid ad.*). Jejich nasazení do české distribuce lze označit za opatrné (Soukupova *Láska z pasáže* byla uvedena ve 20 kopicích, zatímco ve stejné době uvedeny druhy díl Kleinovy „básnické“ pentalogie, *Jak básníci přicházejí o iluze*, se promítal z 28 kopií). Koncem 80. let už ale filmy s kriminální zápletkou disponovaly vyšším počtem kopií, než například třetí pokračování *Básmů*.<sup>14</sup>

#### Emancipovaní školáci

Po roce 1980 se rovněž v daleko větší míře začaly objevovat filmy reflektující emancipaci mladých lidí, omu potřebu být s partou, mimo rodinu. Zatímco smůlky ze 70. let se většinou odehrávají ve fungující rodině, kde problémy mladých řeší rodiče nebo starší generace obecně (*Můj brácha má prima brácha*, *Děka na koštěti*, *Jak uopit Dr. Mrázka*, *Půl domu bez ženicha*), pozdější filmy výrazně mění charakter. Rodiče v nich sice projevují dobře míněnou starost, jejich radami se však už děti neřídí (radly matky Štěpána Šařánka, ať nekouří, nepijte a víc se učí, její syn zjevně ignoroval). Problematický vztah k rodičům má také hlavní hrdina *Lásky z pasáže*, filmu *Fandy ó Fandy* či *Disco příběhu*. Pohledem na výsledky návštěvnosti jednotlivých filmů



milan muchna\_matěji, proč tě holky nechťejí\_1981



karel smyczek\_sněženky a machři\_1982

80. let, které uweřejuje například zmíněný Václav Březina v *Levikonu českého filmu, lze zjistit, že snímky, které v 80. letech preferovaly emancipaci mladých, se setkávaly s výrazně vyšším diváckým zájmem. Naopak ty, které ještě v 80. letech zachovávaly staré schéma, ztrácely prestiž. Ústřední půjčovna filmů opět u filmů, jakým byl třeba *Discopříběh*, navyšovala počet kopii; naopak tituly, v nichž problém mladých řešili rodiče, se uváděly v nižším počtu kopií.<sup>15</sup> Vedení ČSF sice mohlo počet kopii ovlivnit a občas rozhodlo o jeho navyšení (například velkofilm Jiřího Sequence. vzniklý v koprodukcí spřátelených socialistických zemích, *Hořký podzim s vínem manga*, rozhodlo uvést ve 40 kopicích). Jen málokdy tím však dosáhlo kýženého diváckého úspěchu.*

Zásahy vedení ČSF měly výraznější vliv v oblasti dramaturgie. Krize tradiční rodiny během 80. let pokračovala a počet rozvodů koncem 80. let přesáhl číslo 30 000. Pozoruhodné je, že právě v této době pouští filmová distribuce do kin dva filmy s podobným narativním schématem: *Džusový román* a *Citlivá místa*. Dva mladí lidé se náhodně seznámí a po společně strávené noci se rozcházejí. Dívka za několik týdnů zjistí, že je těhotná, ale s otcem dítěte nemůže založit rodinu, ve které by dítě mohlo vyrůstat. Musí tedy podstoupit potrat, který je zobrazen poměrně naturalistickým způsobem. Přestože ani jeden z těchto filmů nebyl divácky úspěšný, představují dobrý příklad praxe, kdy dramaturgové ČSF cíleně určovali témata, která zařazovali do výrobních plánů. Ty obsahovaly pouze základní dramaturgickou koncepci látky, již je vhodné v příštích letech zpracovávat, žánr a styl byl spíše v rukách scénáristů. Takto zadaný materiál se většinou přispěleboval aktuálním potřebám socialistické společnosti.

Vedle rozpadu tradiční rodiny šlo ČSF zjevně i o poukázání na další problémy, které se vyskytovaly v různých společenských vrstvách a na různých místech. Filmy z 80. let se tak často odehrávaly v prostředí továren, malopodniků či zemědělských družstev (*Dneska přišel nový kluk*, *Fandy ó Fandy*, *Vesničko má středisková* atp.). Mezi nejdůležitější úkoly československé vlády patřilo také zrychlení ekonomického růstu a zvýšení produktivity práce. Celá řada filmů pro mládež tuto problematiku reflektuje následovně. Hlavní hrdina se po ukončení střední školy pokouší dostat na vysokou školu, ale neuspěje. Odchází proto do továrny, kde nachází nové přátele, kde se poučí ze svých chyb a svým nadáním mnohdy přispěje k inovaci výrobních postupů. Je zároveň celkem příznačné, že se toto schéma neseikalo s ohlaselem ani u diváků, ani u kritiky. Filmy jako *Dneska přišel nový kluk*, *Hauří* či *Málimový koktejl*, v nichž se objevuje hrdina, který si namísto vysoké školy volí cestu pracovním prostředím, viděl jen průměrný počet návštěvníků kin.

K nejpobulárnějším prostředím filmu pro mládež naproti tomu patřila střední škola a vše, co s ní souvisí (třída, školní divadelní představení, lyžařský výcvik, ale také diskotéky). I školní prostředí navíc nabízele možnosti k morálnímu poučení publika. Hlavní hrdina se provinil proti určité morální normě (například konzumuje alkohol na lyžařském výcviku), je za následně potrestán a svoji vinu si nakonec uvědomí (odjíždí dobrovolně domů). Ze srovnání návštěvnosti filmů *Sněženky a machři* (které vidělo 1 194 000 diváků) a *Jak své přichází o básněky* však vyplývá, že *Básníci* byli dvakrát úspěšnější. A není jisté náhodou, že narozdíl od Smyczkova filmu se v nich žádné



jaroslav soukup\_discopříběh\_1987



randal kleiser\_pomáda\_1978

morrální poselství nevyaskylovalo. Stejně tak není náhoda, že ÚJPF navyšovala počty kopií právě u filmů, jež morální schémata v nějaké explicitní podobě neobsahovaly.<sup>16</sup>

### Divácké preference vs. ideologie

Z výše uvedených příkladů je zřejmé, že česká filmová distribuce v 80. letech (narozdíl od let předchozích) členě sledovala úspěšnost jednotlivých filmů. Velká návštevovnost se pro ni stala jedním z klíčových cílů a Oddělení průzkumu a práce s filmem bedlivě zkoumalo, které filmy mohou být úspěšné a které nikoliv.

Protože československý státní film neměl peníze na nákup úspěšných zahraničních filmů, (nebo je z politických důvodů nechtěl uvolnit, proč platit Americe...) objevovala se snaha vytvořit si vlastní model úspěšného filmu, který by byl navíc pro normalizační zřízení politicky přijatelný a přitom ekonomicky efektivní. Postupně vítězství zájmů publika ukazuje také proměna filmových reflexí. Zejména z projevu Dr. Jiřího Purše, jehož část uvodzuje tento článek, je zjevné, že režim byl v rámci přestavby koncem 80. let nucen vzít na milost i filmy, které částečně popíraly obvyklá ideologická schémata. Tehdy schémata, která se definiivně rozpadla o necelé dva roky později.

ondřej šir

### poznámky

- 1/ PURŠ, Jiří. Nad dalším vývojem naší filmové tvorby. *Záhěr*, 1988, č. 1, s. 1.
- 2/ Nešlo jen o stanoviska oficiální normalizační kritiky. Známá je tzv. Pružinova aféra, kdy poslanec Pružinec napadl na půdě parlamentu filmy nové vlny za to, že zesměšňují a urážej pracující lid, a všadu za to, že dovozí takové filmy financovat.
- 3/ Rozdělení tržeb z kinech lze vyjádřit následovně: kinům (respektive jejich provozovatelům, tedy převážně místním Národním výborům) zůstávalo 55% vybrané částky. Dalších zhruba 10%, náleželo Krajským filmovým podnikům. Na ÚJPF pak zbylo přibližně 35% utržené sumy.
- 4/ Viz např. SOTECKÝ, Vladimír. Problémy filmové distribuce. *Film a doba*, 1982, č. 8, s. 420-422.
- 5/ SOUČEK, Jiří. Rozhovor s vedoucím 3.DVS FSB Václavem Erbenem. *Záhěr*, 1992, č. 23, s. 1.
- 6/ KOLÁR, Vladimír. Diskuse (teč Miloše Pohorského). *Film a doba*, 1981, č. 9, s. 486-498
- 7/ Tamtéž (teč Jiřího Svobody).
- 8/ Viz např. EFFENBERGER, Vratislav. Obraz člověka v českém filmu. *Film a doba*, 1968, č. 7, s. 345-351
- 9/ Viz ZAORALOVÁ, Eva. Bratislavské konfrontace. *Film a doba*, 1988, č. 3, s. 166-167.
- 10/ Viz ŠÍR, Ondřej. *Pentalogie Dušana Kleina o Básnících a český hraný film pro mládež 80. let*. Olomouc, 2008. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého, katedra divadelních, filmových a mediálních

studií, 2008. Vedoucí bakalářské práce Luboš Práček. 45 s., 13 s. příloh.

11/ Poznámky upozorňující na toto napětí se objevovaly i v oficiálních tiskovinách – například redaktor Kina Ladislav Tunis v rozhovoru s režisérem filmu *Matěj*, proč té holký nechťjší uvádí, že „slovo erotika je tabuizováno a zbytečně zahalováno tajemstvím v kruzích přežívajících mášťáků“.<sup>12</sup> *Viz Kino*, 1981, č. 15, s. 6-7.

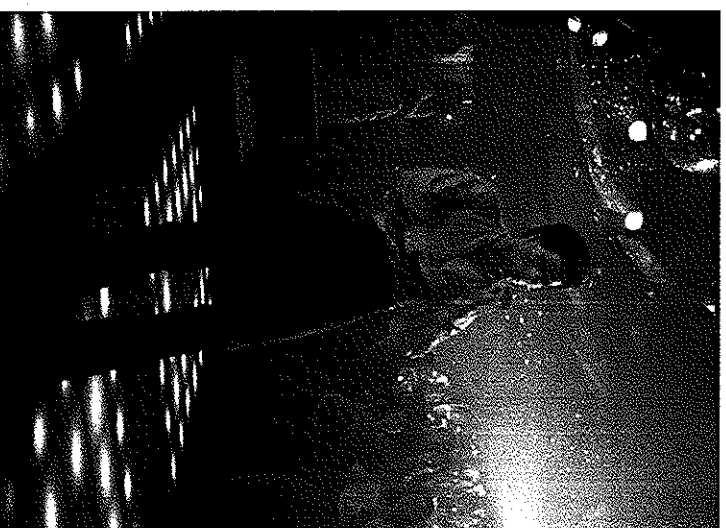
12/ Jako nepřístupné byly v 80. letech označovány také všechny podobné tematicky zaměřené (a jak už bylo řečeno, velmi drabé) filmy ze zahraničí - *Pomáda*, *Horečka sobotní noci*, *Hřisný tanec* ad.

13/ Viz ŠÍR, Ondřej. *Pentalogie Dušana Kleina o Básnících a český hraný film pro mládež 80. let*, c. d..

14/ Průměrný počet kopií u českých filmů se v té době pohyboval okolo 20, dnes se středně úspěšné české filmy objevují v průměru v 25 kopicích.

15/ Oproti 40 kopiím *Discopřiběhu*, byl například Feničův *Džusový román* uváděn pouze v 9 kopicích. (Je však třeba říct, že za nízkým počtem kopií *Džusového románu* stály i jiné důvody. Film režiséra Fera Feniče byl vyroben už v roce 1983, byl ale posléze zakázán a do kin se dostal až po roce 1987.)

16/ Například zatímco film *Jak svět přichází o básničky* se promítal ze 30 a *Discopřiběh* dokonce ze 40 kopií, filmy *Vitr* v *kapse* a *Jak básničkám chutná život* byly distribuovány v 25, resp. 27 kopicích.



john badham\_horečka sobotní noci\_1977