

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Jan Bergl

Tenkrát v roce 1994

**Distribuce a mediální recepce filmu Pulp Fiction – Historiky
z podsvětí v České republice**

Once Upon a Time in 1994

Distribution and Media Reception of the Film Pulp Fiction in the Czech
Republic

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Jindřiška Bláhová, Ph. D.

Poděkování

Na tomto místě bych rád v první řadě poděkoval vedoucí své práce PhDr. Jindřišce Bláhové Ph. D. za odborné vedení, přínosné připomínky a pomoc při hledání způsobu vymezení práce a Janu Prokešovi, bez jehož svědectví by nemohla vzniknout. Dále pak Ondřeji Šírovi, Pavlu Tomeškovi a oddělení písemných archiválií NFA za nezištnou pomoc a poskytnutí cenných dokumentů, svým přátelům (z KFS) za podnětné diskuze a své rodině za nepřetržitou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 11. ledna 2021

Jan Bergl

Abstrakt

Tato práce zkoumá prostřednictvím metod orální historie a diskurzivní analýzy průběh distribuce a mediální recepci filmu Quentina Tarantina Pulp Fiction – Historky z podsvětí v českém prostředí během jeho premiérového uvedení v roce 1994. Na tomto příkladu se věnuje pozici amerického/hollywoodského filmu v daném čase a na daném místě, tématu kontaktu dvou rozdílných kultur a mechanismu přijetí/nepřijetí jedné druhou v dynamickém období kulturní i ekonomické transformace po listopadové revoluci roku 1989.

Klíčová slova

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, diskurzivní analýza, filmová distribuce, Gemini Film

Abstract

This thesis examines the process of the distribution and media reception of the film Pulp Fiction directed by Quentin Tarantino in the Czech environment during its premiere in 1994 using methods of oral history and discourse analysis. This example is the resource for the wider range of questions relating to the position of American/Hollywood cinema in the determined time and space, to the contact of two different cultures and mechanism of acceptance/non-acceptance of each other in the turbulent period of cultural and economic transformation after the Velvet Revolution in the year 1989.

Key words

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, discourse analysis, film distribution, Gemini Film

Obsah

1. Úvod	6
2. Metodologie a terminologický aparát práce	10
2.1. Metodologie a referenční literatura, diskurzivní analýza	10
2.2. Metodologie a referenční literatura, orální historie	11
2.3. Porevoluční transformace české filmové distribuce, referenční literatura	13
2.4. Terminologický aparát práce.....	13
3. Pulp Fiction jako vítěz canneského festivalu v českém prostředí	15
3.1. Analýza psaní o dobovém kontextu.....	15
3.2. Diskurzivní analýza textů o Pulp Fiction	18
4. Distribuce Pulp Fiction v České republice	21
4.1. Americký film v českém prostředí před rokem 1989	21
4.2. Americký film v českém prostředí po roce 1989.....	23
4.3. Vývoj české filmové distribuce ve vztahu k hollywoodským studiím po roce 1989.....	26
4.3.1. Gemini Film.....	29
4.3.2. Distribuce Pulp Fiction	33
5. Diskurzivní analýza textů o Pulp Fiction v českém prostředí po říjnové premiéře	36
5.1. Skandalizace a legitimizace Pulp Fiction.....	36
5.2. Legitimizace Pulp Fiction skrze jeho vztah k žánrovému filmu a formální výstavbu.....	37
5.3. Pulp Fiction ve vztahu k našemu světu v roce 1994	40
6. Diskurzivní analýza obrazu Quentina Tarantina v českých médiích	44
6.1. Představení a skandalizace Quentina Tarantina	44
6.2. Legitimizace osoby Quentina Tarantina	46
7. Závěr	50
Seznam citovaných pramenů	54
Seznam citovaných filmů	58
Příloha 1	61
Příloha 2	72

1. Úvod

Předkládaná bakalářská práce se věnuje distribuci a mediální recepci filmu *Pulp Fiction – Historky z podsvětí*¹ (dále *Pulp Fiction*) a mediálnímu obrazu jeho režiséra Quentina Tarantina v České republice v 90. letech. Na tomto příkladu se snaží postihnout soudobý přístup k distribuci amerických filmů a redefinování pozice americké kinematografie v období kulturní a ekonomické transformace v Československu po roce 1989. Práce tak rozšíří dosavadní poznatky o distribuční praxi v Česku v době porevoluční transformace a nastíní vztah k americkému filmu z hlediska ekonomického, a skrze soudobé kritické texty pak i estetického.

Zatímco před rokem 1989 uvádění amerických filmů v rámci socialistického Československa kontroloval stát, po listopadové revoluci se ztratila dosavadní omezení a vznikl volný trh. Nejen Československo ale i další státy z někdejší sféry vlivu Sovětského svazu se otevřely západním podnikatelům včetně hollywoodských distribučních společností, které na vzniklou situaci začaly rychle reagovat ve snaze rozšířit pole své působnosti. Taková expanze přinesla i do českého prostředí strach z potenciální hegemonie a tzv. kulturního imperialismu Hollywoodu.

Paralelně s tuzemskými obavami z negativního vlivu hollywoodských filmů, jejichž přítomnost byla před rokem 1989 v československém kulturním prostoru přísně kontrolována, běžel v západní Evropě příběh uměleckého úspěchu amerického filmu. Ve stejném roce, kdy se Východní blok začal rozpadat, vyhrál Zlatou palmu, hlavní cenu filmového festivalu v Cannes, americký film *Sex, lži a video* a spustil vlnu zájmu o alternativní („uměleckou“) americkou produkci souhrnně označovanou jako „americký nezávislý film“. Jeho dalším průlomovým dílem se stalo právě *Pulp Fiction*. Vznikl tak zvláštní rozpor, kdy doménu uměleckého filmu, za jehož klíčového producenta byla dříve považována nyní destabilizovaná Evropa, začaly obsazovat filmy americké, které navíc často čerpaly inspiraci pro svou poetiku z „nižších“ (brakových) uměleckých žánrů jako například *Zběsilost v srdci* nebo *Barton Fink*. Na rozdíl od dvou zmíněných filmů bylo *Pulp Fiction*² současně

¹ Seznam všech citovaných filmů včetně jejich původních názvů, režisérů a let světové premiéry najdete v závěru práce.

² Dle serveru Box Office Mojo. Dostupný na WWW:

<https://www.boxofficemojo.com/?ref_=bo_nb_tt_mojologo> [cit. 3. 12. 2020]

umělecky originální i divácky úspěšné. Snímek přitáhl pozornost k tehdy jednatřicetiletému Tarantinovi coby svébytnému filmovému autorovi. Zároveň ve světě vzbudil při svém uvedení četné kontroverze. Kontroverzní přijetí se dalo očekávat i v Česku zvláště proto, že před rokem 1989 byl prostor pro „brakovou“ americkou tvorbu, z níž *Pulp Fiction* vypravěčsky i esteticky vycházelo, v tuzemské kinodistribuci značně omezen.

Premiérově bylo *Pulp Fiction* v Česku uvedeno 13. října 1994 distribuční společností Gemini Film. Americké filmy v té době už čtvrtým rokem plnily česká kina a obsazovaly přední příčky žebříčků návštěvnosti. Základním parametrem rozhodujícím o uvedení či neuvedení konkrétního filmu byl nicméně do značné míry jeho komerční potenciál, protože americká produkce tvořící alternativu k Hollywoodu byla nadále opomíjena a uváděny byly pouze filmy nejvýraznějších režisérů (Jim Jarmusch, David Lynch) a filmy oceněné na významných festivalech (*Sex, lži a video*, *Barton Fink*). Do českých kin se tak nedostala mnohá klíčová díla amerického nezávislého filmu, včetně Tarantinova debutu *Gauneři*. Příliv americké tvorby a pociťovaný nedostatek péče věnovaný kulturním statkům ze strany (státních) institucí budil dojem, že pozice umělecky hodnotných filmů v Česku je ohrožena, a co hůř, že s institucionálními změnami v barrandovských studiích je ohrožen samotný český film.

Pulp Fiction se stalo Tarantinovým průlomovým filmem, proslavilo jej po celém světě, ekonomicky výrazně pomohlo svému producentu společnosti Miramax, oživilo kariéru Johna Travolty.³ Umělecky ovlivnilo celou řadu tvůrců i diváků, stalo se výjimečným případem kultovního filmu, který se zároveň těší oblibě mas; filmu, který oceňují diváci i kritici. Současně podnítilo mnohé debaty o filmové estetice i tvůrčí etice, zejména samozřejmostí, s níž mísí „vysoké“ umělecké žánry s „nízkými“, drastické scény s černým humorem, a dobře známá klišé šestákových románů zaplétá do sofistikované narativní struktury. Četné kontrasty a juxtapozice jsou dominantou celého filmu, který je z jedné strany výrazně stylizovaný, z druhé strany autentický. Vychází z konvencí žánrového filmu, jehož prostředky využívá, ale z hlediska práce s žánrem či modelací postav je také v mnohém podrývá. Jaký byl tedy vstup takového filmu do destabilizovaného českého kulturního prostředí?

³ PAGE, Edwin, *Quintessential Tarantino*. Marion Boyars Publishers Ltd 2005, s. 134.

Odpověď budu hledat prostřednictvím metod diskurzivní analýzy a orální historie. Diskurzivní analýzou budou zkoumány novinové a časopisecké recenze, články a distribuční materiály. Studium prvních dvou zmíněných zdrojů umožní rekonstruovat dobový diskurz a zodpovědět, které aspekty *Pulp Fiction* byly recenzenty nejčastěji reflektovány a jakou pozici filmu v rámci soudobé tuzemské distribuce přisuzovali. Vnímali jej jako formálně inovativní film, umělecké dílo, nebo zábavný žánrový film pro široké publikum? Jak nahlíželi jeho pozici v rámci soudobé americké produkce? Byla součástí diskurzu i problematika filmové distribuce a případně do jaké míry? Bylo *Pulp Fiction* považováno za film, který glorifikuje násilí a představuje morální hrozbu, nebo film, který zálibu v takových (amerických) filmech ironizuje? Vzbuzovalo *Pulp Fiction* (vzhledem ke zkušenostem českých recenzentů s americkými filmy) kontroverze? Či obecněji, jaké bylo postavení populární/americké filmové tvorby v očích českých recenzentů? (Otázky jsou pro názornost položeny bipolárně, lze očekávat, že diskurz bude pochopitelně plastičtější.)

Ve vztahu k distribuci se budu ptát, jakým způsobem probíhala distribuce *Pulp Fiction*, a jaký byl její průběh ve srovnání s distribucí ostatních (amerických) filmů (nabízených Gemini Filmem). Jaká byla pozice filmu v rámci distribučního programu Gemini Film? Ovlivnil průběh distribuce *Pulp Fiction* v nějakém bodě recepci filmu, a pokud, pak kde a jak?

Druhá kapitola představí referenční literaturu, metodologické postupy a klíčové termíny vztahující se k tématu práce. Nadále bude práce chronologicky sledovat vývoj vztahu zainteresovaných subjektů k *Pulp Fiction*. Třetí kapitola představí vznik českého mediálního diskurzu okolo *Pulp Fiction* po premiéře v Cannes a před jeho uvedením do českých kin. Čtvrtá kapitola bude věnována distribuci *Pulp Fiction* na pozadí vztahu českého kinodistribučního prostředí k americkému filmu před rokem 1989 a po listopadové revoluci, firmě Gemini Film a průběhu samotné distribuce. Pátá kapitola pak naváže na třetí a bude analyzovat diskurz *Pulp Fiction* po českém premiérovém uvedení v říjnu roku 1994. Šestá kapitola bude věnována analýze profilu Quentina Tarantina v českých médiích. Výsledky výzkumu a poznatky získané analýzami shrnu v závěru.

Předpokládám, že analýza diskurzu přiblíží nejen vztah českých novinářů k *Pulp Fiction* a osobě Quentina Tarantina, ale i k americké kultuře v

90. letech obecně. A možná nejen kultuře, ale k samotným Spojeným státům, které z jedné strany platily za hrozbu potenciálního kulturního i ekonomického hegemonu, z druhé strany představovaly vzor demokratického a kapitalistického společenského uspořádání, k němuž postsocialistické republiky směřovaly.

2. Metodologie a terminologický aparát práce

2.1. Metodologie a referenční literatura, diskurzivní analýza

Zastřešující oblastí myšlení o filmu pro tuto práci je pole nové filmové historie, která přibližně od druhé poloviny 70. let minulého století začala měnit pohled na možnosti i cesty filmově-vědeckých výzkumů.⁴ V jejích intencích představili svou publikací *Film History: Theory and Practice* (1985) Robert C. Allen a Douglas Gomery rozdělení filmového průmyslu do tří oblastí produkce, distribuce a uvádění, možné cesty zkoumání filmové historie a čtyři přístupy (estetický, technologický, ekonomický a sociologický), jimiž je tradičně nahlížena. Z knihy zmíněné dvojice přejímám pohled na film jako produkt a zároveň součást složitějšího systému, mechanismu (kinematografie), a tezi, že předměty s filmem či filmy spojené jsou pro historika živým zdrojem informací o minulosti. V mém případě se tímto zdrojem stanou převážně novinové a časopisecké články dohledané prostřednictvím katalogu Národního filmového archivu a výstřižkové služby, kterou provozuje jeho knihovna. Takto získaná data budu následně analyzovat pomocí diskurzivní analýzy představené Michele Foucaultem v knihách *Archeologie vědění* (1968) a *Diskurs, autor a genealogie* (1971).

Vznik těchto Foucaultových klíčových pojednání o diskurzu předcházela nástupu nové filmové historie a mnohé pozdější výzkumy vedené v jejím rámci inspiroval. Styčné body můžeme spatřit v pojetí dějin a důrazu kladeném na kontinuitu jejich plynutí, pravidelnosti,⁵ současně však také na jedinečnost zkoumaných konfigurací, které vznikají v úzkém sepjetí s časem a prostorem.⁶ Jinými slovy diskurz je vždy unikátním odrazem místa a doby svého vzniku. Foucault chápe diskurz jako „skupinu výpovědí, pokud patří ke stejné diskurzivní formaci; (...) je tvořen omezeným počtem výpovědí, pro něž může být definován soubor podmínek jejich existence.“⁷ Podmínky existence v případě této práce tvoří kulturní kontext nastíněný v úvodu a způsob výběru primárních pramenů, operovat bude se dvěma diskurzivními formacemi. První z nich bude zahrnovat veškeré články věnované *Pulp Fiction*,

⁴ Blíže viz Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004.

⁵ „Pole výpovědí není souborem netečných plání tu a tam přerušovaných úrodnými momenty; je oblastí veskrze aktivní.“ - Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 219.

⁶ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 240-249.

⁷ Tamtéž, s. 180.

druhá veškeré články věnované Quentinu Tarantinovi, přičemž konkrétní časová ohraničení upřesním v úvodu příslušných kapitol.

Veškerá shromážděná data tak chápu jako obsáhlou diskurzivní síť výpovědí, které Foucault popisuje jako nadřazené nižším jednotkám verbálních performancí, vět, a pravidel, jimiž jsou věty řízeny.⁸ Tato práce nebude ze široka popisovat abstraktní systémy vtažů, jako tak činí Foucault, ale zaměří se na úzce vymezené problémy zkoumaného diskurzu s přesahem do praxe filmové distribuce, čímž se pokusím využít Foucaultovy výzvy k možnosti aplikace jeho teorie do oblasti nevědeckých diskurzů.⁹ V potaz nebude brát ani formální charakter zkoumaných dat, tzn. gramatickou nebo syntaktickou stránku výpovědí, zaměří se výhradně na jejich sémantickou hodnotu: způsob argumentace, pozici v rámci diskurzu. V souladu s Foucaultovými otázkami mě bude zajímat „jak se stalo, že se na tomto místě objevila právě ta, a ne nějaká jiná výpověď,“¹⁰ případně proč se určitá výpověď objevila na jednom místě, a jiném ne, nebo proč se určitá výpověď neobjevila vůbec.¹¹ Jednotlivé výpovědi nebudou nazírány jako individuální výpovědi svých pisatelů, ale jako součást diskurzu. Pro účely práce jsou důležité vztahy mezi nimi „dokonce i když si jich autor sám není vědom; dokonce i když tyto výpovědi nemají stejného autora; dokonce i když se autoři navzájem neznají.“¹²

2.2. Metodologie a referenční literatura, orální historie

Předpokládám, že obecně se na budování diskurzu okolo filmu podílí do značné míry i způsob jeho distribuce. To může potvrdit, či vyvrátit druhá část výzkumu, ve které podrobím analýze distribuční materiály a pro její účely realizuji rozhovor s Janem Prokešem, někdejší ředitelem marketingu distribuční společnosti Gemini Film, která *Pulp Fiction* poprvé uvedla do českých kin. Tento rozhovor bude realizován pomocí metody orální historie, jak ji představují Miroslav Vaněk a Pavel Mücke ve své knize *Třetí strana trojúhelníku* (2011).

⁸ Tamtéž, s. 164-165.

⁹ Tamtéž, s. 291.

¹⁰ Tamtéž, s. 46.

¹¹ Tamtéž, s. 42.

¹² Tamtéž, s. 47.

Orální historie je kvalitativní výzkumnou metodou, která vznikla v první polovině 20. století ve Spojených státech amerických¹³ a ve větším měřítku se začala prosazovat od 70. let s rozvojem technologií i vlastní metodologie. Představuje zdroj příbuzný dalším pramenům osobní povahy (osobní dopisy, deníky, fotografie...),¹⁴ jeho těžiště ale leží v interakci mezi tazatelem-badatelem a narátorem-pamětníkem, ve formě rozhovoru mezi nimi a případně i jeho následné analýze. Vaněk s Mückem definují dva základní typy takového rozhovoru, které nazývají „interview“ a „životní příběh“. Základní rozdíl mezi nimi je míra strukturovanosti takového rozhovoru. Zatímco „interview“ má předem rozvržené pořadí otázek nebo strukturaci témat, kterou se snaží v průběhu rozhovoru dodržet, v rámci přístupu „životní příběh“ má být zpovídaný veden spíše k volnému vyprávění. Životní příběh zároveň vzniká v rámci více setkání, zatímco k realizaci interview stačí jediné.¹⁵ Rozhodl jsem se využít metody „interview“, kterou jsem pro potřeby této práce shledal vhodnou vzhledem k sevřenosti a věcnosti své výzkumné otázky: předmětem zkoumání nebudou konkrétní lidské osudy, práce nebude mít v tomto ohledu antropologický přesah.

Volba narátora Jana Prokeše byla motivována několika skutečnostmi. Zaprvé pracovní pozicí, kterou v Gemini Filmu zastával. Jako ředitel marketingu byl osobou do největší míry zodpovídající za podobu reklamních kampaní, rozumí tedy jejich logice a fungování. Zadruhé pro tyto účely dosud zpovídan nebyl a rozhovor s ním tvořící přílohu této práce se stane jejím originálním pramenem. Vyzpovídat i někdejší ředitelku Gemini Filmu Jitku Jeřábkovou již bohužel nebylo možné z důvodu jejího úmrtí. Vycházet tak budu pouze z rozhovoru, který s ní v roce 2010 vedl Ondřej Šír. Při vedení rozhovoru budu mít na paměti zásady orální historie, které Vaněk s Mückem označují za nezbytné ke vzniku validního pramenu. Před uskutečněním rozhovoru považují za důležité dobře se obeznámit se zkoumaným polem, během rozhovoru pak připomínají nutnost opatrného a empatického jednání s narátorem.¹⁶

¹³ Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze ve spolupráci s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i. 2011, s. 30.

¹⁴ Tamtéž, s. 120.

¹⁵ Blíže k jednotlivým přístupům viz *Třetí stranu trojúhelníku*, s. 121-128.

¹⁶ Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze ve spolupráci s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i. 2011, s. 129-133, 214.

K výslednému rozhovoru budu přistupovat stejně jako k článkům v tom smyslu, že důležité pro mě budou zaznamenané informace, nikoli způsob jejich podání, tzn. verbální i neverbální projev narátora. Cílem rozhovoru je pokusit se zjistit motivace Gemini Filmu k distribuci *Pulp Fiction*, okolnosti jednání s prodejci jeho autorských práv či očekávání spjatá s distribucí filmu. Orální historie neslouží vzhledem k nespolehlivosti lidské paměti jako zdroj tvrdých dat,¹⁷ jejím úkolem je přiblížit historii očima vybraného narátora a soustředí se tedy na jeho osobní náhled na zkoumanou problematiku. Otázku pozice Gemini Filmu na českém trhu budu zkoumat skrze jeho distribuční nabídku, novinové články a starší práce o distribuci filmů v Česku 90. let.

2.3. Porevoluční transformace české filmové distribuce, referenční literatura

Kapitulu o tuzemské filmové distribuci uvedu pohledem na předrevoluční přístup k americkému filmu a k žánrovému filmu v rámci ČSSR prostřednictvím práce Lud'ka Havla *Hollywood a normalizace*. Při studiu vzniku a vývoje českého porevolučního trhu ve vztahu k hollywoodským studiím budu vycházet z několika odborných prací. Využiji informace z diplomové práce Lea Čermáka *Od monopolu k oligopolu*, přehledovou studii vývoje českého distribučního trhu mezi lety 1989-2006 „Česká filmová distribuce po roce 1989“ Aleše Danielise a magisterskou práci Ondřeje Šíra *Distribuční strategie*, která přezkoumává Danielisův článek a nabízí podrobnější náhled do praxe jednotlivých distribučních společností. Statistické údaje budu čerpat z *Filmového přehledu* a žebříčků návštěvnosti publikovaných měsíčníkem *Cinema*.

2.4. Terminologický aparát práce

- *Americký nezávislý film* je ustáleným označením pro určitou skupinu filmů v rámci celku americké kinematografie, které vznikají zhruba od druhé poloviny 80. let minulého století do současnosti. Geoff King nabízí tři linie, ve kterých lze „nezávislost“ filmů sledovat: jedná se zaprvé o pozici samotných filmů či filmařů v rámci průmyslu, zadruhé o druhy formálních či estetických strategií, které si osvojují a zatřetí o jejich vztah k širšímu sociálnímu, kulturnímu a politickému prostředí.¹⁸

¹⁷ Tamtéž, s. 133.

¹⁸ Geoff King, *American independent cinema*. Indiana University Press 2004, s. 2.

- O *diskurzivní formaci* se jedná ve chvíli, kdy je možné popsat mezi určitým počtem výpovědí určitou pravidelnost.¹⁹ Cílem „nové historie“ je popis systémů, tj. zmíněných sítí či „tabulek“, jak o nich Foucault referuje – horizontálních a vertikálních řad.
- *Distribuce*: celkový průběh zprostředkování filmu (*Pulp Fiction*) českému divákovi od uzavření smlouvy se zprostředkovatelem autorských práv (Igorom Konjukovem²⁰), přes zhotovení distribučních materiálů (plakát a distribuční list) až k samotnému uvedení filmu do kin.
- „*Orální historie* je obraz (lidské) minulosti popsany vlastními slovy. (...) Jedná se o řadu propracovaných, avšak stále se vyvíjejících a dotvářejících postupů, jejichž prostřednictvím se badatel v oblasti humanitních a společenských věd dobírá nových poznatků, a to na základě ústního sdělení osob, jež byly účastníky nebo svědky určité události, procesu nebo doby, které badatel zkoumá, nebo osob, jejichž individuální prožitky, postoje nebo názory mohou obohatit badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.“²¹
- *Postmodernismus* je myšlenkové hnutí druhé poloviny 20. století charakteristické skepticizmem, subjektivismem a relativizmem. Akcentuje pluralitu názorů, v rovině umělecké i ideologické. Zakládá se na synkretismu a eklekticismu.²²
- Termínem *skandalizace* popisují tendenci vytvářet v rámci diskurzu dojem skandálnosti či kontroverze filmu/osoby.
- *Legitimizace* je tendencí protikladnou ke skandalizaci; jde o argumentaci usilující o korekci dojmu skandálnosti či kontroverze filmu/osoby.

¹⁹ Michel Foucault, *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 62.

²⁰ Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1 (65), s. 84.

²¹ Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze ve spolupráci s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i. 2011, s. 9.

²² Dostupný na WWW: <<https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>> [cit. 6. 1. 2021]

3. Pulp Fiction jako vítěz canneského festivalu v českém prostředí

Pulp Fiction mělo premiéru v českých kinech shodně se Spojenými státy v říjnu 1994. První zprávy o filmu se nicméně v českých médiích objevily o půl roku dříve v souvislosti s jeho světovou premiérou v hlavní soutěži MFF v Cannes. Premiéra *Pulp Fiction* proběhla v sobotu 21. května za účasti hereckých hvězd Johna Travolty, Bruce Willise a Umy Thurmanová i režiséra Quentina Tarantina. Tato kapitola vychází z ucelené rešerše textů o dotyčném ročníku festivalu otištěných v českých denících i filmových a nefilmových periodikách s nižší frekvencí publikace. Pozornost je věnována zejména pasážím týkajícím se *Pulp Fiction*, samotný film byl však nazírán v širším kontextu soudobého dění a diskuzí, jichž se Cannes v té době stalo epicentrem, přímo se dotýkaly i problémů v té době aktuálních pro Čechy, a přibližuje je první část kapitoly. Druhá část se pak věnuje reflexím samotného filmu, ve kterých se vyprofiluje několik základních složek diskurzu včetně tendencí skandalizace a legitimizace filmu.

3.1. Analýza psaní o dobovém kontextu

Hlavním tématem 47. ročníku canneského festivalu se stal vztah evropského a amerického filmového průmyslu. Otázka, zda budou jednotlivé evropské kinematografie schopné po roce 1989 konkurovat Hollywoodu s globálními ambicemi, případně jak konkurenceschopnosti dosáhnout prostřednictvím různých druhů podpory ze strany státu (či Evropské unie), byla řešena napříč celými 90. lety.²³ Zástupci jednotlivých evropských států a jejich kinematografií (sdružených do Evropského pavilonu) se snažili během festivalu nalézt možné řešení problému na sympozii a konferencích jako bylo setkání uspořádané organizací Eurimages, kde se hovořilo o potřebě sdružování prostředků a tvorbě koprodukčních děl.²⁴ Napjatý vztah mezi Hollywoodem a evropskými orgány zastupujícími kinematografii se projevil i v hlavní canneské soutěži - chyběly v ní snímky velkých hollywoodských studií, která festival bojkotovala.²⁵ V důsledku této iniciativy spadaly všechny tři²⁶ americké filmy, které se v roce 1994 zúčastnily soutěže o Zlatou palmu, do

²³ Kristin Thompson a David Bordwell, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění 2011, s. 651-652.

²⁴ Věra Míšková, Festival bez lesku velkých hvězd, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 117 (19. 5.), s. 13.

²⁵ Věra Míšková, Gérard Depardieu zase přibral, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 114 (17. 5.), s. 7.

²⁶ Kromě *Pulp Fiction* šlo o snímky *Záskok* a *Paní Parkerová a začarovaný kruh*.

sektoru nezávislých, přičemž tak o nich referovala i média.²⁷ Z celkově třiatváceti soutěžních snímků tak tři pocházely z produkce Spojených států amerických, třináct z evropské (mezi něž počítám i dva filmy ruské – *Unavení sluncem* a *Slepička Rjaba*) a zbylých sedm filmů zastupovalo další státy ležící na americkém kontinentě (Mexiko, Kanada) a Středním (Írán) i Dálném východě (Indie, Kambodža, Čína, Tchaj-wan). Národnostní původ jednotlivých snímků, respektive jeho diverzita v rámci soutěžní sekce se stala častou náplní mediálních reflexí.

Čeští novináři zdůrazňovali soutěživost mezi americkou a evropskou kinematografií.²⁸ Eva Zaoralová rovnou tuto perspektivu spojila s vymezením se vůči domnělé převládající hegemonii Hollywoodu: „Vedení letošního festivalu v Cannes letos otevřelo náruč Východu. Ve chvíli, kdy jako tradiční „film-překvapení“ bylo ohlášeno dílo korejského člena poroty Shiu Sang Okka místo obvyklého posledního hitu z Hollywoodu, je jasné, že se festival odvážně pustil novou cestou.“²⁹ Více než asijskou kinematografií se však čeští novináři zabývali tou evropskou, která navíc v té době podle nich procházela krizí.³⁰ Ondřej Zach psal o filmech, které „zhusta potvrzují okoralost evropské kinematografie,“³¹ Věra Míšková upozornila na „smutnou“ situaci, kdy evropský film „ani při absenci „velkých amerických filmů“ není s to až na výjimky nijak zvlášť uchvátit.“ Problém přitom neviděla ani tak v penězích, ale v tvůrčím tápání: „Kinematografie ostatních kontinentů asi také nemají miliony na rozhazování, a přesto měl u zdejšího publika úspěch jak čínský film *Žít!*, tak íránský *Cesta olivovým hájem*.“³²

První reakce na vyhlášení cen byly poznamenané napětím mezi evropskou kvalitní kinematografií a americkým „brakem“. Slovy Evy Zaoralové v článku příznačně nazvaném *Po festivalu v Cannes zůstávají nemilé otázky: „uměním nejlepších tvůrců Evropy“ a „americký[m] pseudopostmoderní[m] odvar[em] „béček“*.³³ Někteří pisatelé dokonce

²⁷ Viz Věra Míšková, Gérard Depardieu zase přibral, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 114 (17. 5.), s. 7.

²⁸ Radovan Holub, Exotické tváře. Něco z filmových Cannes 1994. *Premiéra* 5, 1994, č. 7-8, s. 42-44.

²⁹ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Netradiční Cannes, *MF Dnes* 5, 1994, č. 116 (18. 5.), s. 11.

³⁰ Autorský film a modernismus ustupuje postmoderním trendům, reprezentovaným mimo jiné právě americkými filmy, které vyhrály Zlatou palmu v předchozích ročnících. Příznačným pro tento proces je i plakát 47. ročníku festivalu: ilustrací k filmu *Silnice* se loučí s loni zemřelým velikánem odcházejícího typu kinematografie Federikem Fellinim.

³¹ Ondřej Zach, Kaurismäkiho světlo na konci tunelu, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 118 (20. 5.), s. 11.

³² Věra Míšková, Festival bez lesku velkých hvězd, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 117 (19. 5.), s. 13.

³³ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Po festivalu v Cannes zůstávají nemilé otázky, *MF Dnes* 5, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.

zpochybňovali kompetenci poroty,³⁴ která se „neobtěžovala vzít na vědomí“ přes jejich kvalitu soutěžní filmy z Íránu, z Kambodži, z Indie či z Tchaj-wanu. Že nešlo jen o otázku filmové estetiky či vkusu či etiky, ale problematiku úzce spojenou s následnou životaschopností filmu v rámci distribuce po celém světě připomíná Míšková, když píše: „Hlavní ceny z velkých festivalů jsou dnes jednou z mála příležitostí, které mohou i jiným, než právě takovým americkým filmům pomoci do široké světové distribuce.“³⁵

Určit, jak se pisatelé stavěli k *Pulp Fiction* ve vztahu k celku americké kinematografie, je složitější. Z přečtených článků je patrné, že rozlišovali mezi tvorbou největších studií (produkujících zjednodušujícím pohledem hlavně blockbustery – hity) a tvorbou nezávislou (která by snad měla mít blíž k tradicím evropského uměleckého filmu). Nicméně v souvislosti s *Pulp Fiction* se této otázky dotkl pouze Radovan Holub. *Pulp Fiction* vztahuje k filmu z jiné než hlavní soutěže, *Takhle se mi to líbí* uvedeném v sekci Un Certain Regard, který je podle něj „možná ještě krystaličtějším důkazem nového pohybu americké kinematografie než *Pulp Fiction*.“³⁶ Oba filmy hodnotí v šesti bodech, kterými se snaží charakterizovat tento nový pohyb, připouští jeho estetickou originalitou, zároveň si ale všímá i institucionálního pozadí. Upozorňuje na rostoucí význam filmů s malým rozpočtem, následně distribuovaných tzv. mini-majors, jejichž ukázkovým příkladem je právě *Pulp Fiction* a Miramax.³⁷ Upozorňuje rovněž na specifikum jejich distribuce – neprodávají se na základě předkupních práv, ale do rukou soukromých obchodníků (sales agentů).³⁸

Vítězství *Pulp Fiction* bylo přitom podle dobových reflexí nečekané. Tarantinův film nepatřil během festivalu k těm, o nichž by spekulovalo jako o kandidátech na hlavní cenu. Nejlépe si vedl film *Milý deníčku*, v závěsu za ním pak tři snímky se stejným průměrným hodnocením: *Tři barvy: Červená, Cesta olivovým hájem* a *Unaveni sluncem*. Šance na vítězství přisuzovali někteří i historickému dramatu *Královna Margot*.³⁹ *Pulp Fiction* coby „vážného kandidáta na ocenění“⁴⁰ zmiňuje z českých novinářů předem pouze Zach. Po

³⁴ Viz např. Věra Míšková, Lidé mínili, porota v Cannes měnila, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 124 (27. 5.), s. 13.

³⁵ Věra Míšková, V Cannes končí filmový festival, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 124 (27. 5.), s. 13.

³⁶ Radovan Holub, Faustové a narkomani: Ohlédnutí za Mezinárodním filmovým festivalem v Cannes 1994, *Český deník* 4, 1994, č. 134 (8. 6.), s. 9.

³⁷ O významu tohoto druhu filmů svědčí i úspěch *Mladých mužů za pultem*, kteří získali v Cannes téhož roku cenu kritiky a mládeže.

³⁸ Radovan Holub, Exotické tváře. Něco z filmových Cannes 1994. *Premiéra* 5, 1994, č. 7-8, s. 42-44.

³⁹ Věra Míšková, Festival bez lesku velkých hvězd, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 117 (19. 5.), s. 13.

⁴⁰ Ondřej Zach, Kandidáti Zlaté palmy, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 10.

vyhlášení cen se o proběhnuvším ročníku referuje jako o silném – „z celkem 23 snímků (...) měla téměř polovina velkou šanci na úspěch.“⁴¹ Výhra *Pulp Fiction* tak byla obecně vnímána jako velké překvapení, ne-li rovnou skandál.⁴² Tomu nepochybně napomohly okamžité reakce některých účastníků závěrečného ceremoniálu včetně Marina Karmitze, producenta filmu *Tři barvy: Červená*, který prohlásil rozhodnutí poroty za vítězství barbarství nad humanismem. Do českého tisku se jeho bonmot dostal jako titulek článku Evy Zaoralové.⁴³

3.2. Diskurzivní analýza textů o *Pulp Fiction*

Zásadní složkou diskurzu *Pulp Fiction* v českém prostředí se tak od počátku stal šok. A nehrálo už roli, zda jde o skandálnost snímku samotného, nebo jeho vítězství v Cannes. Pisatelé mnohých článků své čtenáře na *Pulp Fiction* v Česku připravovali značně expresivními obraty: „Pokud chcete vidět zbytky lidského mozku na klopě tmavého saka Johna Travolty, musíte si počkat na říjen letošního roku, kdy bude film uveden v českých kinech.“⁴⁴ Krev a násilí identifikovali jako jeho signifikantní složky. Dočteme se o notných dávkách kečupu na košilích⁴⁵ i o *Pulp Fiction* jako podívané, která je „velmi krvavá (...), plná právě onoho bezúčelného násilí, proti němuž se tak vehementně řeční.“⁴⁶ Debaty o reprezentaci filmového násilí vznikly v Česku záhy po revoluci s nárůstem počtu amerických filmů v distribuci. Iniciovány byly často renomovanými českými filmaři, kteří zároveň vyjadřovali obavy nad budoucností české kinematografie. Jejich regulaci požadoval v rámci svého vystoupení v televizi například Jiří Menzel.⁴⁷

Kontroverze, které *Pulp Fiction* vyvolávalo, přiživoval i sám Tarantino, jehož výrok „Chci dělat filmy, které lidi šokují“ odcitoval v českém tisku Holub.⁴⁸ „Šok“ ze setkání s tvorbou Quentina Tarantina v českém prostředí umocňovalo to, že jeho první snímek *Gaunerři*, se do tuzemské distribuce nedostal. Promítán byl až na karlovarském festivalu po úspěchu *Pulp Fiction* v Cannes. Povědomí o Tarantinovi jako tvůrci do jisté míry existovalo, jmenovitě ho zmiňují například některé články věnované *Pravdivé romanci*, k

⁴¹ ag, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.

⁴² Tomáš Hoffman, Cannes'94. *Cinema* 4, 1994, č. 7, s. 36-39.

⁴³ Eva Zaoralová, Vítězství barbarství nad humanismem? *Kino revue* 4, 1994, č. 12, s. 20-21.

⁴⁴ Tomáš Hoffman, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 123 (26. 5.), s. 11.

⁴⁵ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Festival v Cannes jde do finále, *MF Dnes* 5, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 11.

⁴⁶ Věra Míšková, Lidé mínili, porota v Cannes měnila, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 124 (27. 5.), s. 13.

⁴⁷ Pavel Melounek, *Biják – intimní osvětlení českého filmu*. Praha: PRAGMA 1994, s. 55.

⁴⁸ Radovan Holub, Cannes ve znamení Ameriky a Číny. *Český deník* 4, 1994, č. 123 (26. 5.), s. 8.

níž napsal scénář, nikde mu ale nebylo věnováno více prostoru jako autorovi. Mnoho pozornosti tak zprvu novináři nevěnovali ani zařazení *Pulp Fiction* do canneské soutěže. Pouze Zaoralová uvádí v první festivalové reportáži Tarantinovo jméno. Označuje jej za záruku „zajímavého překvapení“ a řadí jej vedle v té době sledovaných režiséru uměleckých filmů Atoma Egoyana či Abbáse Kiarostamího, „jenž mají pro zasvěcenější diváky vynikající zvuk.“⁴⁹

Druhou výraznou složkou diskurzu byla kategorizace *Pulp Fiction* na základě jeho formální koncepce, která jej začleňovala do širších diskurzivních sítí, čímž redukovala sílu skandalizačních tendencí a film legitimizovala. Pisatelé poukazují na příbuznost *Pulp Fiction* s klasickými i moderními žánrovými filmy (gangsterka, thriller, akční film), upozorňují i na jeho výrazné černohumorné ladění. Klíčem k *Pulp Fiction* se pro většinu z nich stává vtip, s nímž film převrací řadu klasických situací,⁵⁰ ironie, skrze níž s divákem komunikuje (pomrkává na něj⁵¹), hra či pohrávání si se svým inspiračním zdrojem – brakovou literaturou.⁵² Narušování konvencí a humor výjimečně vede k označení *Pulp Fiction* jako parodie.⁵³ Dost možná proto, že s žánrem parodie byly spojovány v té době v Česku uváděné (v kinech i na videu) americké komedie odkazující ke konkrétním filmům jako *Válka hvězd naruby* nebo *Žhavé výstřely*.⁵⁴ V případě *Pulp Fiction* nikdo z pisatelů konkrétní inspirační zdroje nevyhledává, Zach píše o překvapivě nové kvalitě, kterou vytváří „podobně jako třeba comics na Lichtensteinových obrazech.“⁵⁵ Ostatní jej vnímají víc jako specifický druh (odnož) žánrového filmu, stojícího do určité míry v opozici k dílům uměleckým, u nichž si divák „láme hlavu úvahami o smyslu života.“⁵⁶ Drtivá většina pisatelů však formální koncepci *Pulp Fiction* považovala za inspirativní. Psali o umném propletení tří kapitol,⁵⁷ sofistickovaném rozvádění pravidel akčního žánru,⁵⁸ rafinované struktře

⁴⁹ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Cannes patří ode dneška filmu, *MF Dnes* 5, 1994, č. 111 (12. 5.), s. 11.

⁵⁰ Tomáš Hoffman, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 123 (26. 5.), s. 11.

⁵¹ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Festival v Cannes jde do finále, *MF Dnes* 5, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 11.

⁵² Ondřej Zach, Zvítězil film *Pulp Fiction*, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 121 (24. 5.), s. 1.

⁵³ ag, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.

⁵⁴ Žánrové zařazení dle *Filmového přehledu*.

⁵⁵ Ondřej Zach, Kandidáti Zlaté palmy, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 10.

⁵⁶ Např. *Tři barvy: Červená*, viz Eva Zaoralová, Vítězství barbarství nad humanismem? *Kino revue* 4, 1994, č. 12, s. 20-21.

⁵⁷ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Festival v Cannes jde do finále, *MF Dnes* 5, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 11.

⁵⁸ Ondřej Zach, Kandidáti Zlaté palmy, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 10.

vyprávění a nezvykle dlouhých dialozích.⁵⁹ V menší míře věnovali pozornost ostatním formálním složkám, jako jsou například herecké výkony.

V neposlední řadě je třeba zmínit ještě složku diskurzu, která se po uvedení *Pulp Fiction* v Cannes v českém tisku jeví jako nepatrná, ale po jeho podzimní premiéře se stane podstatnou – představení Tarantina jako pokračovatele. Zaoralová jej skrze „ironizaci estetiky akčních krváků“ srovnává s Davidem Lynchem („jehož úspěch hodlá napodobovat“), přestože soudí, že Tarantino tak činí „s daleko menší fantazií a inteligencí.“⁶⁰ Obdobně označil o měsíc dříve Zdeno Kubina taktéž rozporuplně přijímanou *Pravdivou romanci* za film stylově spřízněný s Lynchovou tvorbou, přestože postrádá zneklidňující rozměr tajemnosti jeho vrcholných děl.⁶¹ Přirovnáním Tarantinovy (či jakékoli jiné) tvorby k takové, která dříve vyvolávala šok, ale nyní už se etablovala, mohl být způsob jak ji legitimizovat, zpřístupnit konzervativnímu nebo kriticky naladěnému publiku. Tomu ostatně odpovídá i způsob, jímž končí Hoffman svůj článek Cannes'94: „Na otázku některých konzervativců: „Kam lidstvo spěje, když v Cannes může zvítězit podobná krvavá slátanina?“ lze nejspíše odpovědět citátem z jiné „krvavé slátaniny“, filmu Davida Lynche *Zběsilost v srdci*, který získal Zlatou palmu před čtyřmi lety...“⁶²

⁵⁹ Tomáš Hoffman, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 123 (26. 5.), s. 11.

⁶⁰ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), Po festivalu v Cannes zůstávají nemilé otázky, *MF Dnes* 5, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.

⁶¹ Zdeno Kubina, Pravdivá romance, *Filmový přehled*, 1994, č. 4, s. 27.

⁶² Tomáš Hoffman, Cannes'94. *Cinema* 4, 1994, č. 7, s. 39.

4. Distribuce Pulp Fiction v České republice

V dokumentárním seriálu České televize *Rozmarná léta českého filmu* vzpomíná režisér a scenárista Zdeněk Zelenka na pocity prožívané během listopadové revoluce jako směs úlevy a strachu z budoucnosti zároveň.⁶³ Veškeré dosavadní jistoty československých občanů se během krátké chvíle rozplynuly. Jednotná Československá socialistická republika se v roce 1990 proměnila na Českou a Slovenskou Federativní Republiku, aby se o dva roky později rozpadla úplně. Současně se ztrátou starých jistot se otevřely nové obzory zdánlivě nekonečných možností. Lidé se mohli svobodně vyjadřovat, cestovat a podnikat. Současně se však ve veřejném diskurzu objevily negativní jevy spojené s liberálním společenským uspořádáním, dříve neexistující nebo zastírané: prostituce, obchod s drogami, korupce. Statisticky výrazně stoupla kriminalita.⁶⁴

Rychle také začaly vznikat nové mocenské struktury, jejichž formování doprovázel kontroverzní průběh restitucí a privatizace. Právě přístup státu ke kulturním statkům a zejména pak Filmovým ateliérům Barrandov se stal terčem kritiky renomovaných českých filmařů – Věra Chytilová ohlašovala v souvislosti s institucionálními změnami smrt českého filmu.⁶⁵ Ona i další si uvědomili, že diktát ideologie sice padl, nově se však budou muset podřizovat podobně striktním pravidlům tržního hospodářství, které vytvářelo příhodné podmínky pro vstup hollywoodských filmů do českého prostředí. V této kapitole nejprve vylíčím proměnu vztahu česk(oslovenské) distribuce k americkému filmu. V její druhé části pak popíši její porevoluční institucionální vývoj, pozici Gemini Filmu v jejím rámci a průběh distribuce *Pulp Fiction*.

4.1. Americký film v českém prostředí před rokem 1989

Mezi roky 1970 a 1989 bylo do českých kin uvedeno 4628 filmů, z nichž 334 bylo amerických – což odpovídá 7,22 % z celkového objemu.⁶⁶ Uvedení či neuvedení toho konkrétního titulu ovlivňovalo více faktorů, mezi nimiž hrály

⁶³ Dostupný na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/video/>> [cit. 10. 1. 2021]

⁶⁴ Viz Jiří Blažek, *Vít Olmer: Mezníky tuzemské exploatace – pokřivené zrcadlo polistopadové společnosti*. Praha, 2015, s. 69-80.

⁶⁵ Pavel Melounek, *Biják – intimní osvětlení českého filmu*. Praha: PRAGMA 1994, s. 53.

⁶⁶ Luděk Havel, *Hollywood a normalizace. Distribuce amerických filmů v Československu 1970-1989*. Brno, 2008.

spolu s důvody ideologickými podstatnou roli ty ekonomické. I vzhledem k centrálnímu plánování státního hospodářství do tzv. pětiletok tak neexistuje korelace mezi počtem amerických filmů uvedených do československé distribuce a soudobou politickou a společenskou situací. „Postupem času počet amerických snímků v našich kinech klesal – z 87 titulů v letech 1975-1979 na 72 mezi roky 1980-1984 a 74 v poslední části, tedy od roku 1985 do konce roku 1989,“⁶⁷ poznamenává Luděk Havel. Tento trend mohl být ovlivněn buď způsobem nákupu amerických filmů československými organizacemi, nebo podmínkami obchodu stanovovanými americkými distributory.

Havel navrhuje možné dělení uvedených filmů do dvou skupin. První charakterizuje „snaha o uspokojení komerčněji zaměřeného diváka“ a druhou „úsilí o naplnění ideologických požadavků na tvorbu distribučních programů, což se odráželo distribucí společensko-kritických filmů.“⁶⁸ To v praxi znamená, že mezi nejčastěji uváděné filmy patřila díla režisérů Sydneyho Pollacka a Sidneyho Lumeta coby snímky společensko-kritické, a z druhé strany pak filmy Stevena Spielberga coby ty divácky atraktivní (a filmy *E. T. – mimozemšťan*, *Čelisti* a *Dobyvatelé ztracené archy* pak skutečně patřily mezi divácky nejnavštěvovanější snímky). Dohromady uváděné snímky nebyly v žádném ohledu „nebezpečné socialismu“.

Nabídku amerických filmů lze nahlédnout i skrze žánry. Havel upozorňuje na problémy⁶⁹ spojené s čerpáním tohoto údaje z jinak jediného dostupného zdroje, pravidelně vydávaného *Filmového přehledu*, převaha určitých typů filmů však podává přesvědčivou výpověď o jednom z aspektů nabídky. Dominantně uváděna v českých kinech v 70. i 80. letech byla dramata a komedie, žánry nejčastěji naplňující poptávku po společensko-kritické tématice, tvorba Stevena Spielberga je naopak jedním z mála zástupců tzv. fantastického⁷⁰ filmu.

Stejně tak v žánrové paletě nenajdeme žádný film označený jako „akční“. Ustálený pojem akční film v českém prostředí v té době neexistoval, i v prostředí americkém jej poprvé spojujeme až s obdobím „Nového

⁶⁷ Tamtéž, s. 105.

⁶⁸ Tamtéž, s. 53.

⁶⁹ Žánrová označení se často měnila a variovala.

⁷⁰ Havel uvádí, že pod toto označení se vešly filmy, které bychom tradičně vyčleňovaly do vlastních kategorií: sci-fi, horor, katastrofický film...

Hollywoodu 70. let orientovaného na high concept filmy a předprodávané blockbustery.“⁷¹ Yvonne Taskerová mezi příklady takových filmů uvádí *Hvězdné války* nebo filmy o Johnu Rambovi,⁷² stejné snímky, které podle Havla „lze brát jako jistý barometr vnímání komerční západní kultury“ v Československu.⁷³ Příznačně tyto dva či další akční snímky (všechny díly *Rockyho* kromě prvního, který byl oceněn Cenou akademie, *Top Gun* nebo *Policajt v Beverly Hills*) v českých kinech uvedeny nebyly, byť znovu zdůrazňují, že důvodů pro jejich neuvedení bylo víc a byly rozličné. Poslední skupinou filmů americké provenience, které za normalizace absentovaly v českém kulturním prostoru, byly ty natočené tvůrci s nezávislým zázemím, tzv. americký nezávislý film.

Jakkoli z Havlovy práce vyplývá, že československé publikum mělo americké filmy v oblibě, nedominovaly žebříčkům návštěvnosti a „nelze tedy jednoznačně říct, že by divácké preference (vyjma neobvyklého zájmu o domácí produkci) sledovaly národní identitu filmu.“⁷⁴ Americký film se dle žebříčků návštěvnosti o svou pozici dělil s Francií a Itálií, každý z těchto států v ní byl zastoupen třemi tituly. První místo pak náleželo filmům československým, kterých v tabulce nalezneme osm. Tato situace se nedlouho po roce 1989 změnila.

Ztráta kontaktu se současným americkým filmem vedla v českém prostředí ke zkresleným představám o jeho podobě. Diváci jej znali skrze zábavné filmy pro celou rodinu (Spielbergova tvorba) a dramata pro dospělé (*Kramerová versus Kramer*), ale zcela jim unikala nový trend akčních filmů (*Komando*), nebo nezávislé, a tedy okrajovější snímky (např. *Podivnější než ráj*). Když byly první z nich po revoluci najednou nasazeny do kin, kde se navíc těšily divácké oblibě, vyvolaly v dosud zakonzervovaném prostředí šok, jehož důsledkem byly výše zmíněné iniciativy za regulaci prezentace násilí v médiích, diskurzu, jehož se dle zkoumaných východisek mohlo *Pulp Fiction* stát snadno součástí.⁷⁵

4.2. Americký film v českém prostředí po roce 1989

⁷¹ Yvonne Taskerová, *The Hollywood Action and Adventure Film*, Wiley-Blackwell 2015, s. 2.

⁷² Trilogie *Rambo: První krev*, *Rambo II* a *Rambo III*.

⁷³ Havel, s. 54.

⁷⁴ Tamtéž, s. 94.

⁷⁵ Viz Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal a Pavel Janáček. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia, 2015, s. 1397.

Rok 1990 se v Československu nesl v duchu probíhajících politických a společenských změn, nově vznikajících firem a ekonomické i kulturní transformace. Česká kina ještě plnily filmy podle dříve vytvořeného dramaturgického plánu. Až rok 1991 se tak stal „rokem nula ve filmové distribuci“.⁷⁶ Proměnu trhu ve vztahu k americkému filmu lze demonstrovat sledováním údajů o počtu uvedených amerických filmů a jejich návštěvnosti. Tyto statistiky jsou dohledatelné prostřednictvím *Filmového přehledu*, tabulek přiložených k textu⁷⁷ Aleše Danielise, a údajů zveřejňovaných časopisem *Cinema*.

Zatímco Danielis zaznamenává pouze počty kinopremiér, ve *Filmových přehledech* jsou součástí seznamů všech filmů uvedených během jednoho roku i tituly určené pro video. Ani po jejich odečtení nezískáme stejné hodnoty, které uvádí Danielis. Chyby se mohou nacházet tam, kde na ně narazil i Havel.⁷⁸ Viz tabulku:

	1990	1991	1992	1993	1994
Danielis	32	72	111	120	113
FP⁷⁹	36	62/99	120/203	120/176	110/171

Po vzoru Havla můžeme považovat Danielisovy údaje ze spolehlivější. Trend skokového nárůstu počtu distribuovaných amerických filmů během čtyř let od revoluce je ale zřejmý v obou případech. Nejvíce je patrný v přechodu z transformačního roku 1990 na „rok nula“ 1991, kdy se nejméně zdvojnásobil, obdobný trend ale identifikujeme ještě v roce 1992. Od tohoto roku se ustavuje počet ročně uvedených amerických filmů do českých kin, který v Danielisem zaznamenaném období následně osciluje okolo stovky.⁸⁰ Podstatné je, že roste nejen počet amerických filmů, ale i procentuální podíl

⁷⁶ TOP 50 1991. *Cinema* 2, 1992, č. 6, s. 68.

⁷⁷ Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Illuminace* 19, 2007, č. 1 (65).

⁷⁸ Viz kapitolu 5.1 Početní diskrepance jeho diplomové práce (s. 42-43).

⁷⁹ Počet kinopremiér/počet premiér včetně filmů uvedených na video.

⁸⁰ V rozpětí let 1992-2006 nalezneme roční minimum počtu uvedených amerických filmů v letech 1999 a 2001 (83 filmů), maximum naopak v roce 1993 (120 filmů). Průměr činí po zaokrouhlení 102 filmů ročně.

oproti zbytku nabídky: „Podíl amerických filmů v naší distribuci stoupl z 5 % v polovině osmdesátých let a 10 % na jejich konci na 37 % v roce 1991, 77 % v roce 1992 a 69 % v roce 1993,“ píše Danielis.⁸¹

Změny se netýkaly jen složení distribuční nabídky, ale i žebříčku nejnavštěvovanějších filmů. „Již první pohled na 50 divácky neúspěšnějších filmů roku 1991 ukazuje, jak se v minulém roce změnila filmová distribuce v Československu. Celých 35 filmů z první padesátky bylo vyrobeno v USA a jen českým filmům se dařilo proti americké produkci výrazněji se prosadit.“⁸² Žánrové složení žebříčku dle redakce *Cinemy* „plně odpovídá stabilním žánrovým preferencím,“ v jejichž výčtu se setkáme s dříve neužívaným termínem „akční drama“ doplněným o specifikace „v rozpětí od sci-fi přes krimi až k horrorům.“⁸³ I z dále zmíněných pěti erotických filmů a zvláštního případu filmu *Ježíš*⁸⁴ s náboženskou tematikou je patrný zájem diváků o produkci za minulého režimu v kinech nedostupnou. Ten potvrzuje i fakt, že 28 z 35 nejnavštěvovanějších amerických filmů bylo vyrobeno v roce 1989, nebo dříve – do jednoho krátkého období se koncentruje řada hitů posledního desetiletí a převaha určitého typu kinematografie se jeví o to silnější.

Nejinak se z hlediska návštěvnosti situace vyvíjela i v dalších letech. V roce 1992 obsadily americké filmy 40 pozic v žebříčku 50 nejnavštěvovanějších filmů.⁸⁵ V letech 1993-1995 se dominance filmů produkovaných Spojenými státy v žebříčcích sta nejúspěšnějších filmů nemění, a tvoří jeho, v zásadě podobný, procentuální podíl, zhruba tři čtvrtiny: v roce 1993 jde přesně o 75 filmů, v roce 1994 stejně tak, v roce 1995 o 76 filmů.⁸⁶ Z doby před listopadem 1989 se zachoval pouze stabilní zájem českých diváků o tuzemskou produkci, jejíž procentuální podíl se s drobným propadem v roce 1993 také v zásadě nemění, a pohybuje se okolo 14 %. České filmy se taktéž zpravidla objevují v první polovině žebříčků návštěvnosti.

Soudě dle statistik dochází v té době k zvláštnímu obratu. Před rokem 1989, kdy stát reguloval přístup k americkému filmu, o něj diváci nejevili větší zájem ve srovnání s produkcí jiných kapitalistických států. Je nicméně logické,

⁸¹ Danielis, s. 68.

⁸² TOP 50 1991. *Cinema 2*, 1992, č. 6, s. 68.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Stal se druhým nejnavštěvovanějším filmem roku 1991 a jako jediný zahraniční překonal hranici milionu diváků.

⁸⁵ TOP 50 1992. *Cinema 3*, 1993, č. 4, s. 6.

⁸⁶ Ondřej Šír, *Distribuční strategie*. Olomouc, 2010.

že pokud většinu uváděných filmů bude tvořit jeden jejich „typ“, bude tím nejnavštěvovanějším a vice versa. Otázkou tedy je, co bylo spouštěčem a katalyzátorem této situace. Podle Ondřeje Šíra bylo již koncem 80. let patrné, že se politická situace začne brzy měnit a zaměstnanci Ústřední půjčovny filmů (dále ÚPF) si uvědomovali, že smlouvy s největšími americkými filmovými studii, by jim mohly zajistit vůdčí pozici na nově vzniklém českém trhu.⁸⁷ Ta začala na proměnu poměrů sil ve světě rychle reagovat: „První společnosti zastupující zájmy nadnárodních korporací se podařilo pod patronací maďarské vlády ustavit první společný podnik a proniknout na východoevropský trh s první standardní obchodní smlouvou. Tento subjekt přitom již v roce 1989 začal s regulérní distribucí a podobný vývoj v ostatních „socialistických zemích“ byl jen otázkou času.“⁸⁸ Netrvalo dlouho a stejné smlouvy byly dojednány i se zaměstnanci ÚPF.

4.3. Vývoj české filmové distribuce ve vztahu k hollywoodským studiím po roce 1989

Specifikum českého porevolučního filmového trhu spočívá v několika jeho historicky bezprecedentních aspektech. Jednak se nachází ve stavu nezávislosti na státu (formálně od roku 1993, kdy byl zrušen poválečný dekret znárodňující českou kinematografii), jednak není omezen žádným systémem, který by kontroloval počty dovezených filmů. Co může být z jedné strany vnímáno jako výhoda, mělo i svou problematickou stránku: český film v této době ztrácí jakoukoli institucionální ochranu a trh se svépomocí musí zformovat sám. Zatímco oblast produkce ožívá již v první půli roku 1990, kdy začínají de iure ilegálně vznikat soukromé filmy *Tankový prapor* a *Slunce, seno, erotika*, oblast filmové distribuce se formuje pomaleji a do dubna 1991 existuje na českém trhu jediná distribuční organizace, která zbyla z někdejších struktur státního filmu – ÚPF.

ÚPF byla v minulosti v důsledku centralizovaného řízení kinematografie nesoběstačná, „neměla ani plný vliv na nákup programů, které kinům nabízela, ani nebyla s kiny v přímém obchodním styku.“⁸⁹ Tyto funkce náležely organizacím Československý filmexport (dále Filmexport) a krajské filmové podniky (dále KFP); závislosti na nich se porevoluční vedení ÚPF v čele s Janem Jírou rozhodlo rychle zbavit. Podařilo se jim tak prostřednictvím

⁸⁷ Tamtéž, s. 23.

⁸⁸ Danielis, s. 57.

⁸⁹ Tamtéž, s. 54.

vlastních dohod uzavřených s hollywoodskými studii⁹⁰ a rozvázáním smlouvy s KFP se záměrem programovat nabídku kin samostatně.⁹¹ Funkce KFP se v tu chvíli ukázala jako postradatelná, protože jednotlivé podniky buď zanikly, sjednotily se s ÚPF (Středočeský filmový podnik), nebo se transformovaly do nových institucí.⁹² Na počátku roku 1991 prochází ÚPF restrukturalizací spojenou se změnou názvu na Lucernafilm a rozdělením společnosti do tří divizí, z nichž každá měla se stálým personálem zastupovat na trhu určitou skupinu amerických studií (alfa - UIP,⁹³ beta - Fox), nebo hromadně domácích, evropských a nezávislých filmů (gama).

Filmexport měl jakožto nákupčí zahraničních filmů dobrou výchozí pozici stát se významnou distribuční firmou, nicméně jeho vnitřní struktura se pod tlakem dalších okolností neukázala jako dostatečně stabilní, aby proces transformace přečkala. Jeho klíčoví zaměstnanci opustili oblast filmového podnikání úplně (ředitel Jiří Janoušek), nebo směřovali k založení vlastních podniků (Jitka Jeřábková). Pod vedením Martina Papouška „v pokračující nejistotě trvajícím státním monopolu podnik dokončil několik akvizic pro Lucernafilm a Interamu, (...) soustředil [se] na prodej několika českých celovečerních i krátkých filmů do zahraničí,“⁹⁴ do českých kin nicméně uvedl jediný film (*Marta a já*, v září 1992), po jehož neúspěchu ukončil svou činnost v oblasti kinodistribuce.⁹⁵ Filmexport vstoupil do likvidace v lednu 1994.⁹⁶

Konkurenční prostředí začíná v Československu v oblasti filmové distribuce vznikat v první polovině roku 1991, kdy někdejší spolupracovník Filmexportu Gerald Rappoport zakládá 18. dubna v Bratislavě společnost Interama. Šlo o společný podnik jeho americké společnosti International Filmexchange (IFEX) a Slovenské půjčovny filmů (dále SPF); každá ze zúčastněných stran měla na Interamě 50% podíl.⁹⁷ Cílem nově vzniklé společnosti bylo rozbít stávající monopol Lucernafilmu a zajistit distribuci amerických filmů na území Česka i Slovenska.⁹⁸ Ve vedení společnosti stáli profesionálové v oblasti filmové distribuce z předrevoluční doby Peter Kot a

⁹⁰ S jejichž dojednáním jim pomohli i zaměstnanci Filmexportu, blíže viz Leo Čermák, *Od monopolu k oligopolu*. Brno, 2008, s. 40.

⁹¹ Danielis, s. 61.

⁹² Blíže viz Šír, s. 51.

⁹³ Zastupující pro evropský trh studia Paramount, Universal, United Artists a MGM. viz Čermák, s. 40.

⁹⁴ Leo Čermák, *Od monopolu k oligopolu*. Brno, 2008, s. 47.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Danielis, s. 64.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Šír, s. 28.

Ivan Sollár, z Filmexportu do Interamy přešla Jeřábková (stává se ředitelkou pražské kanceláře Interamy⁹⁹) a Málek. Díky kontaktům Rappoporta i Jeřábkové se Interamě podařilo uzavřít smlouvy se společnostmi Columbia Pictures (spolu s ní také Tri-Star a Orion¹⁰⁰), Warner Bros. a Buena Vista International, čímž pokryli značnou část českého trhu, kterou nekontroloval Lucernafilm. Interama ukončila svou činnost po necelých dvou letech k 31. březnu 1993, poté co Rappoport prodal svůj podíl a zástupci nového vlastníka, britské společnost Guild Entertainment, se nedomluvili na další spolupráci s SPF.¹⁰¹

Společnost Guild Entertainment už v té době paralelně provozovala v Praze svou filiálku soustředící se na videodistribuci pod názvem Guild Home Video. Po koupi IFEX a zániku Interamy se provozovatelé Guild rozhodli rozšířit pole své působnosti v Česku a angažovat se i do kinodistribuce pod značkou Guild Entertainment. Navázali na činnost Interamy, a to jak z hlediska personálního (ředitelem filmové distribuce se stal Málek), tak z hlediska smluvního – nadále distribuovali filmy společností Columbia Pictures, Warner Bros. a Buena Vista International. Společnost Guild se nicméně rychle dostala do problémů se ziskovostí svých filmů, ke konci roku 1993 s ní rozpustilo spolupráci studio Warner Bros. a 12. května 1994 tak Guild své aktivity na území České republiky ukončil. Nástupnickou společností Guild se stal Falcon, zapsaný do obchodního rejstříku 26. května 1994. Falcon po Guildu přebral zaměstnance a smluvní závazky stejně jako předtím Guild po Interamě a po celé období se držel podle podílu na trhu mezi českými distributory na druhém místě.¹⁰² Společnost Falcon funguje dodnes.

Poslední společností, která ve zkoumaném období distribuovala do českých kin americké filmy včetně *Pulp Fiction*, je Gemini Film, jemuž je věnován následující oddíl.

Vývoj české filmové distribuce do roku 1995 je charakteristický několika aspekty. Zaprvé: jakkoli dynamický byl, na fungování jednotlivých společností se do značné míry podílela stále stejná skupina osob, která navíc v oblasti distribuce působila již před revolucí. Zadruhé: můžeme rozlišit dvě větve společností distribuujících americké filmy, obě mají společný určitý druh

⁹⁹ Čermák, s. 50.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 51.

¹⁰¹ Danielis, s. 64.

¹⁰² Tamtéž, s. 70.

tradice a návaznosti ve fungování. První z nich představuje Lucernafilm, jejíž kořeny sahají zpět do dob státního monopolu, druhou ostatní vyjmenované společnosti, které vznikly jako konkurence Lucernafilmu a jejich základ tvoří investice ze zahraničí. Zatřetí: společnosti distribuující americké filmy měly společnou taktiku, jíž se odlišovaly od společností zaměřených na českou produkci. Spočívala ve snaze zajistit „dostatečné množství titulů, aby byly schopné nabídnout kinařům co nejširší nabídku“¹⁰³ a to prostřednictvím dlouhodobé smlouvy se svým zahraničním partnerem, kterou byly „přímo nebo nepřímo vázány k odběru určitého množství filmů daného studia.“¹⁰⁴ Jejich míra autonomie v rámci nakládání s obdrženými filmy se tedy jeví jako relativně malá.

4.3.1. Gemini Film

Gemini Film byl do obchodního rejstříku zapsán 11. září 1992, tedy ještě před zánikem společnosti Interama. Jitka Jeřábková tehdy využila svůj kontakt do zahraničí na Ericha Mullera, který v té době zastával funkci ředitele mnichovské pobočky studia Columbia.¹⁰⁵ Muller ji doporučil ke spolupráci s německým podnikatelem Bodou Scribem, který měl vazby na amerického producenta Arnona Milchana, zakladatele společnosti Regency Enterprises. „Výhodou Regency Enterprises bylo, že měla uzavřenou dlouhodobou smlouvu o distribuci filmů na území USA se společností Warner Bros,“¹⁰⁶ díky čemuž získal Gemini Film možnost uvádět jejich filmy v Česku i v době, kdy mělo Warner Bros. uzavřenou smlouvu s Guildem. Bodo Scriba také Jeřábkové výrazně pomohl s organizačními záležitostmi a složením zakládajícího kapitálu, 90% investicí se Scribova společnost Scriba & Deyhle stala majoritním vlastníkem Gemini Filmu (Jeřábková uhradila zbylých 10 %).¹⁰⁷ První film, který Gemini Film 4. března 1993 uvedl do kin, bylo *Přepadení v Pacifiku*. Poté co Guild ukončil své aktivity v oblasti distribuce, se Gemini Film stal výhradním distributorem filmů Warner Bros. na území Česka.¹⁰⁸ O významu této smlouvy pro Gemini Film svědčí postupný útlum distribučních

¹⁰³ Šír, s. 88.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 63.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 65.

¹⁰⁷ Čermák, s. 53.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 54.

aktivit poté, co studio Warner Bros. spolupráci ukončilo v roce 1997. O dva roky později, 10. června 1999, ukončuje Gemini Film svou činnost úplně.¹⁰⁹

K ukončení spolupráce ze strany Warner Bros. vedl jednak zájem amerického studia řídit distribuci svých filmů v Česku samostatně, jednak nespokojenost s výsledky práce Gemini Filmu. Jak ovšem dokládá Šír srovnáním tabulek¹¹⁰ s údaji o počtech návštěvnosti, Gemini Film si nevedl hůř než ostatní distribuční společnosti v té době. Jeho čeští zaměstnanci navíc měli relativně malou autonomii co do rozhodování o nakládání s distribuovanými filmy. Gemini Film dostával jako společnost zastupující v Česku hlavní hollywoodská studia (tzv. majors) „balíky“ filmů, které musel uvést a během jejich distribuce plnit přesné pokyny ze zahraničí, kam také denně odesílal údaje o návštěvnosti v kinech a další statistiky. Plnění podmínek kontrolovali dohlížitelé určení mateřskými společnostmi pro konkrétní oblasti.¹¹¹ Problém byl tedy spíše v očekáváních a představách Warner Bros. o potenciální rentabilitě českého trhu.¹¹² Jako nepříliš efektivní se ukázal také přejatý německý úzus všechny uvedené filmy dabovat, neboť český trh byl mnohonásobně menší než německý a dabing zase mnohonásobně dražší než uvádění filmu s titulky.¹¹³ O tom svědčí ústup od bezvýhradného dabování distribuovaných filmů po roce 1993.

Přestože Gemini Film ze starších prací vystupuje hlavně jako jedna ze tří společností uvádějících do českých kin filmy největších amerických studií, zdá se, že svůj veřejný obraz si budovala jinak. Svědčí o tom perex dobového novinového článku: „Distribuční firmu Gemini Film jsme do té doby [dosud – pozn. JB] znali spíše prostřednictvím různých uměleckých pokusů. Takovými byly třeba *Homo Faber*, *Plechový bubínek*, *Germinal*, *Nebe a země* a další zajímavé a ne zrovna komerční snímky.“¹¹⁴ S uvedením jmenovaných filmů *Homo Faber* a *Germinal* renomovaných autorů Volkera Schlönderffa a Clauda Berriho se zároveň Gemini Film „stal první distribuční firmou u nás, která se obrátila na nadnárodní evropskou organizaci Eurimages o podporu při uvádění nekomerčních filmových děl.“¹¹⁵ Prohlédneme-li si podrobněji nabídku

¹⁰⁹ Šír, s. 64.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 67-68.

¹¹¹ Rozhovor s Jitkou Jeřábkovou vedený Ondřejem Šírem v dubnu 2010.

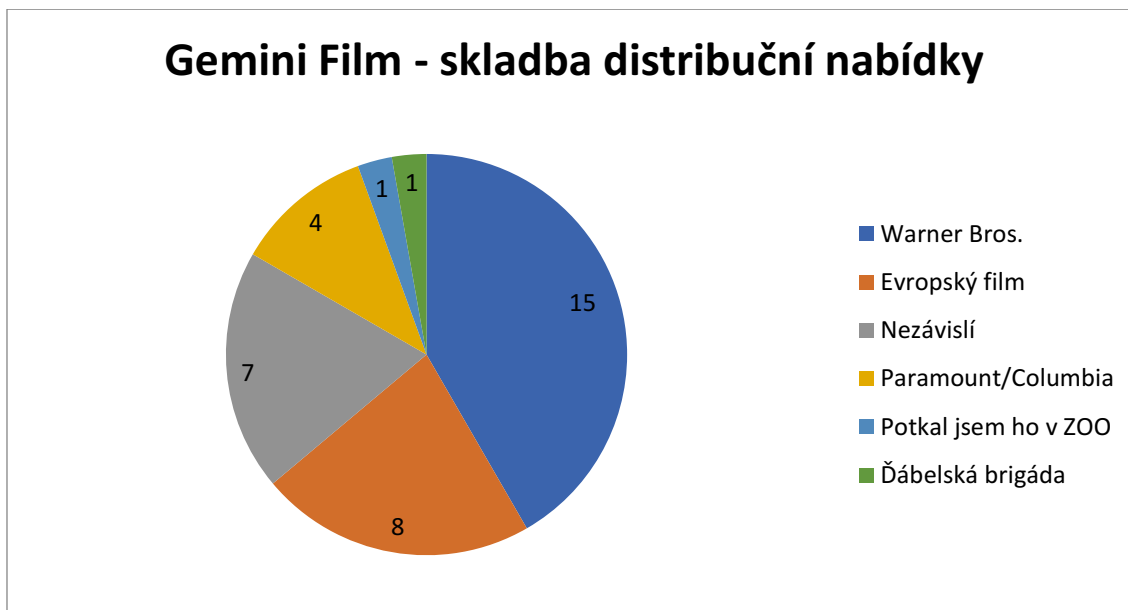
¹¹² To Šír následně dokládá srovnáním působení Gemini Filmu s vlastní pobočkou Warner Bros. (s. 67)

¹¹³ Podle Jeřábkové až pětkrát, in Rozhovor s Jitkou Jeřábkovou vedený Ondřejem Šírem v dubnu 2010.

¹¹⁴ Libuše Bartoňová, Gemini nabírá druhý dech. *Denní telegraf* 3, 1994, č. 158 (8. 7.), s. 11.

¹¹⁵ Ivan Matějka, Devět měsíců s Gemini Filmem. *Hospodářské noviny* 37, 1993, č. 243 (14. 12.), s. 19.

Gemini Filmu z let 1993 a 1994, zjistíme, že nezahrnuje pouze americké filmy studia Warner Bros. Viz graf:



Graf rozděluje nabídku Gemini Filmu na základě produkční země původu filmů a v případě filmů vyrobených v USA i společností, které je zastupovaly.

Tvorba společnosti Warner Bros. představovala „pouhých“ 42 % z celkové nabídky filmů společnosti Gemini Film. Výjimkou v rámci nabídky byl český film *Potkal jsem ho v ZOO* a starší americký film *Ďábelská brigáda*, který byl v Československu uveden ÚPF v roce 1970. Zbytek nabídky se skládal z osmi evropských filmů, z nichž polovinu tvořila italská žánrová produkce staršího data výroby (1964-1973) a druhou prestižní evropské filmy,¹¹⁶ ze sedmi filmů vyrobených ve Spojených státech na jejichž produkci ani distribuci se nepodílely majors, a čtyř filmů, které pocházely z americké produkce a distribuovalo je jiné velké studio než Warner Bros.

Dobový tisk reflektoval skladbu nabídky jednotlivých distribučních společností a spolu s ní i prostředí, v němž distribuované filmy vznikaly. O Gemini Filmu se tak psalo jako o společnosti, která nevstupuje na trh s největšími novinkami a hity, ale v rámci své nabídky si dokáže udržet míru kvality distribuovaných filmů a i ty, které pocházejí z americké produkce, vesměs nesou známky „nezávislosti“: „Komerčně nejúspěšnější tituly jsou sice americké provenience a hrají v nich přední americké hvězdy (Richard Gere,

¹¹⁶ Vedle zmíněných filmů *Homo Faber* a *Germinal* šlo ještě o *Plechový bubínek* oceněný Zlatou palmou i Cenou akademie za nejlepší zahraniční film a německé válečné drama *Ponorka*.

Jodie Fosterová, Whoopi Goldbergová, Michael Douglas), ale každý z těch filmů nese nějaký znak, kterým se odlišuje od běžné americké produkce. (...) Díky tomu, že produkčně jsou výsledkem německo (Dr. Scriba se svou firmou Alcor films) – francouzsko (La Studio Canal +) – amerického (New Regency Enterprises) snažení, od samého počátku se počítá s tím, že mají oslovit diváka nejen ve Spojených státech, ale i v Evropě,¹¹⁷ psal Ivan Matějka. Objevuje se zde termín americká nezávislá produkce jako záruka určité kvality stojící proti produkci velkých hollywoodských studií. Důraz na diskurz kvality potvrzuje v rozhovoru i Jan Prokeš, někdejší ředitel marketingu Gemini Filmu.

Gemini Film byl založen jako společnost určená k distribuci filmů Warner Bros., brzy se ale ukázalo, že k zajištění provozu společnosti bude třeba většího množství filmů, než mohlo nabídnout jedno hollywoodské studio. V roce 1993 se navíc na distribuci filmů od Warner Bros. do Česka podílel ještě i Guild, a tak pouhých pět titulů Gemini Filmu z celkových osmnácti uvedených patřilo Warnerům. Zbytek tvořily filmy amerických nezávislých studií (New Line Cinema, Cinecom) a italské westerny, které Gemini Filmu zprostředkoval taktéž Bodo Scriba skrze svou německou společnost.

Evropské distribuční společnosti, které spolupracovaly s hollywoodskými studii, byly smluvně vázány k uvedení dodaných filmů. O konkrétních titulech šlo ale podle Prokeše do jisté (byť velmi omezené) míry diskutovat. Gemini Film si podle něj snažil tvořit obraz distributora, který českým divákům přináší pečlivě vybranou americkou tvorbu a těm náročnějším pak umělecké filmy jako byl *Plechový bubínek* nebo *Germinal*,¹¹⁸ přestože se nepočítalo s jejich s výraznou návratností. „Považovali jsme to za takový kulturní počin, snažit se uvádět evropské filmy,¹¹⁹ říká Prokeš. Případné neúspěchy takových filmů měly pokrýt úspěšné divácké filmy, jako např. v roce 1993 *Přepadení v Pacifiku* a *Návrat Sommersbyho*. Ze studia pramenů vyplývá, že Gemini Film si mohl takovou strategii dovolit díky subvencování společnosti Bodou Scribem.

Gemini Film se snažil podle Prokeše odlišit od ostatních distributorů amerických filmů Lucernafilmu a Guildu i prezentací a propagací svých titulů. Za klíčovou označil reklamní kampaň vedenou na několika úrovních. Zahrnovala velkoplošnou reklamu na kině, prezentaci společnosti a její

¹¹⁷ Ivan Matějka, Devět měsíců s Gemini Filmem. *Hospodářské noviny* 37, 1993, č. 243 (14. 12.), s. 19.

¹¹⁸ Na jehož distribuci se Gemini Film dohodl s francouzskou ambasádou.

¹¹⁹ Rozhovor s Janem Prokešem vedený Janem Berglem v Praze dne 21. 7. 2020.

nabídky v televizi a rádiu a zejména pak tzv. pouliční reklamy (street marketing). Prokeš vzpomíná, že takové akce se týkaly titulů *Wyatt Earp*, *Maverick*, *Návrat Sommersbyho* nebo *Přepadení v Pacifiku*, v jehož den premiéry nechal po Václavském náměstí korzovat skupiny statistů s transparenty v amerických námořních uniformách.

Klíčovou pro Gemini Film byla také po vzoru německé mateřské společnosti reakce diváků. Čím lepší se film distributorům zdál, tím méně peněz si mohli dovolit vynaložit na jeho propagaci, neboť věřili, že spokojení diváci jej budou „propagovat“ sami prostřednictvím vlastních doporučení. Zásadní podíl na úspěchu Gemini Filmu mělo podle Prokeše i rozhodnutí uváděné filmy dabovat, Matějka však ve svém článku, stejně jako Šír ve své práci, připomíná nákladnost dabingu, a tím zvýšení ztrátovosti titulů.

4.3.2. Distribuce Pulp Fiction

K americkým nezávislým filmům se váží specifické distribuční taktiky, odlišné od těch, které uplatňují hollywoodská studia. Důležitou roli v jejich případě hraje účast filmu na světových festivalech, pozitivní ohlasy ze strany diváků i kritiků, které slouží jako bezplatná reklama, a taktické nasazení do kin, například metodou „counter-programming“ – současného nasazení dvou filmů, u kterých se nepředpokládá, že by si mohly vzájemně konkurovat.¹²⁰ Distributoři nezávislých filmů také počítají s tím, že divák bude „obvykle starší než hlavní cílové publikum Hollywoodu, častěji původem z města, vysokoškolák.“¹²¹ Navzdory tomu Geoff King upozorňuje, že „úspěch větších nezávislých distributorů, zejména pak Miramaxu a New Line, byl založen na schopnosti přemostit více diváckých skupin, přesáhnout rámec diváků uměleckých filmů a specifických sociálních skupin definovaných kategoriemi jako jsou třída, etnikum nebo pohlaví.“¹²² Justin Wyatt dokládá toto tvrzení na příkladu propagační kampaně k *Pulp Fiction*, které upoutávky v amerických kinech prezentovaly na jednu stranu jako vítěze Zlaté palmy, na druhou skrze

¹²⁰ Blíže ke counter-promming viz Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. Columbia University Press 2002, s. 58-59.

¹²¹ Geoff King, *American independent cinema*. Indiana University Press 2004, s. 23.

¹²² Tamtéž, s. 32.

scény slibující napětí, akci a násilí, tedy jako film vhodný jak pro náročného, tak pro masového diváka.¹²³

Pro český trh koupil *Pulp Fiction* obchodní agent Igor Alexandrovič Konjukov, který jej spolu s dalšími dvěma filmy, *Šišouni v New Yorku* a *Waynův svět 2*, zakoupil pro svou distribuční firmu Butterfly Entertainment Group (dále Butterfly) založenou 7. prosince 1992 v Bratislavě. Neměl ale s distribucí dostatek zkušeností, ani další potřebné kontakty (na kinaře, reklamní agentury apod.), proto se obrátil na Gemini Film a všechny tři zmíněné snímky jim nabídl ke koupi v jednom balíku. Podle Prokeše kontaktoval Konjukov Gemini Film na jaře, ještě před světovou premiérou *Pulp Fiction* v Cannes, přičemž v té době neznali zaměstnanci společnosti jeho, ani filmy které nabízel. Jméno Quentin Tarantino jim nic neříkalo. Nechali si tedy od Konjukova opatřit kopie snímků (na videokazetách), aby měli možnost je zhlédnout. *Pulp Fiction* v té době nepovažovali za film, který by mohl být z komerčního hlediska zajímavý.

„Lidi se v kině pozvracej a uvidíš, to bude propadák,“¹²⁴ cituje Jan Prokeš své někdejší kolegyně. Sám byl opačného názoru, věřil, že na základě svých filmových kvalit může *Pulp Fiction* diváky (minimálně v Praze) zaujmout. S Konjukovem se domluvili na distribuci. Cena - kterou Prokeš nespécifikoval - byla určena na začátku jednání. Po úspěchu *Pulp Fiction* v Cannes ji už Konjukov nemohl měnit. Konjukov Gemini Filmu pouze přenechal distribuci filmů, práva na ně si podržel. Na plakátu *Pulp Fiction* proto figuruje pouze logo Konjukovovy společnosti Butterfly, nikoli Gemini Filmu.

Pulp Fiction nebyl v české distribuci propagovaný jako jiné blockbustery. Nezdůrazňovaly se hvězdy Bruce Willis, John Travolta, Samuel L. Jackson či Uma Thurman. Premiéru v kině Kotva označil Prokeš za „utajenou“. Relativně skrovná propagace šla podle Prokeše na dluh nedostatku propagačních a distribučních materiálů k filmu, které nedodal partner společnosti Gemini Film.

Z hlediska průběhu distribuce představovaly¹²⁵ tři filmy od Konjukova v rámci nabídky Gemini Filmu výjimečné případy, všechny ostatní mu totiž

¹²³ Justin Wyatt, The formation of the „major independent“: Miramax, New Line and the New Hollywood. in Steve Neale and Murray Smith (ed.), *Contemporary Hollywood Cinema*. Londýn-New York: Routledge 2003, s. 81.

¹²⁴ Rozhovor s Janem Prokešem vedený Janem Berglem v Praze dne 21. 7. 2020.

¹²⁵ Společně s filmy *Potkal jsem ho v zoo*, *Germinal* a patrně i *Ďábelská brigáda*.

zprostředkovávala Scribova německá firma. Její zaměstnanci spolu s dohlížiteli poté kontrolovali průběh distribuce a propagace prostřednictvím předem dodaných materiálů. Konjukov oproti tomu neměl podle Prokeše k dispozici ani materiály na základě kterých by bylo možné filmy propagovat, ani pokyny, jak postupovat při uvádění. Prokeš si tedy materiály (plakát, fotosky) vyžádal na zahraničních společnostech.

Tarantinovo jméno nebylo pro propagaci filmu použitelné vůbec. V Česku o něm nebylo vytvořeno žádné povědomí, což potvrzuje jeho nahrazení českým podtitulem názvu filmu na tuzemské mutaci plakátu. Na jméno Tarantina se ovšem upozorňovalo v rámci distribučního listu *Pulp Fiction*: „Režisérem a scénáristou filmu je jeden z netalentovanějších amerických režisérů dnešní doby.“¹²⁶

Druhým faktorem, který ovlivňoval skrovnou propagaci *Pulp Fiction*, byly přetrvávající obavy z jeho rentability a reakcí, které vzbudí. Gemini Film nebyl ochoten vynakládat velké prostředky na jeho propagaci, ale například ani na dabing – *Pulp Fiction* bylo uvedeno s titulky. Obranou proti případné negativní reakci měla být i klasifikace *Pulp Fiction* jako filmu do 18 let nepřístupného. Bylo jediným filmem s takovým ratingem v nabídce Gemini Filmu, který se podle Prokeše jinak snažil o to, aby jím distribuované filmy byly přístupné co nejširšímu publiku.¹²⁷

Německá strategie nechat propagaci „dobrého filmu“ na samotných divácích, případně recenzentech, v případě *Pulp Fiction* zafungovala. S 52 302 diváky se stal osmým nejnavštěvovanějším titulem Gemini Filmu, který společnost v roce 1994 uvedla do kin. Oslovené byly zároveň obě divácké skupiny, o kterých píše Wyatt. Heslem pro plakát se stala informace o festivalovém úspěchu *Pulp Fiction* – „Nejlepší film 1994 – Filmový festival v Cannes“, zaměřená na kulturně vzdělanější diváky. Druhou skupinu pak kromě traileru mohl oslovovat i způsob, jímž *Pulp Fiction* kategorizovala média: jako „poměrně nenáročnou konzumní zábavu“¹²⁸ komediálního žánru.

¹²⁶ Distribuční list k *Pulp Fiction*, viz přílohu práce.

¹²⁷ Přístupnost v rámci distribuce filmu v Česku nicméně nehraje výraznou roli, v kinech není striktně kontrolována a labilitu jejího vymezení dokládá i to, že se v některých případech setkáme s rozdílnými údaji – např. v distribučním listu je *Pulp Fiction* označené pouze za nepřístupné mládeži do 15 let.

¹²⁸ Eva Kašáková, *Zemské noviny* 4, 1994, č. 239 (11. 10.), s. 19.

5. Diskurzivní analýza textů o *Pulp Fiction* v českém prostředí po říjnové premiéře

Gemini Film neměl z důvodu nedostatku propagačních materiálů možnost vytvořit pro *Pulp Fiction* jednoznačně zacílenou marketingovou kampaň a výrazněji ovlivnit již existující diskurz. Čeští novináři tak po říjnovém uvedení filmu do kin navazují přímo na témata nastolená v tisku po premiéře v Cannes.

Jednak v rovině skandalizace filmu, kde se nicméně novináři zaměřili na estetické aspekty filmu a bezvýhradně opustili otázky konkurenceschopnosti evropského filmového trhu s americkým. Zároveň se však ukazuje i konstruovanost skandalizačních tendencí, a jejich minimální opora ve vztahu k podobě diskurzu. Delší recenze, které se často opět zabývají kategorizací, formálními aspekty *Pulp Fiction*, či jeho vztahem k celku kinematografie nebo našeho světa, naopak směřují k legitimizaci filmu.

Tato kapitola vychází z celkem šestnácti textů o *Pulp Fiction*, které byly v českých novinách a časopisech publikovány od října roku 1994, kdy byl film nasazen do kin, do července roku 1995, kdy byl vydán na videokazetě.

5.1. Skandalizace a legitimizace *Pulp Fiction*

Skandalizace filmu a zdůrazňování jeho kontroverzních aspektů tvořily páteř diskurzu kolem *Pulp Fiction* i po jeho české premiéře. Dočteme se o extrémně zvrácených sadomasochistických prvcích,¹²⁹ odporných obrazech rozstříleného mozku a zfetované Umě Thurmanové.¹³⁰ Vrací se zmíněný motiv vítězství barbarství nad humanismem.¹³¹ Kulturní barbarství bylo přitom spojené s krví, na níž kladli recenzenti velký důraz. Podle Tomáše Hoffmana například Tarantino jako režisér dosáhl svého ve chvíli, kdy „celé kino touží po krvi.“¹³² Dráždivý a šokující zážitek slibuje i popis zkušeností, které si z kina diváci odnesou: „*Pulp Fiction* vás může nadchnout, šokovat, nebo totálně znechutit.“¹³³ Situace došla tak daleko, že někteří novináři „uměle přižívovali“

¹²⁹ Tomáš Seidl, *Historiky krvavé jako steak*, *Lidové noviny* 7, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 12.

¹³⁰ Eva Zaoralová (jako Hepnerová), *Pulp Fiction*. *Kino revue* 4, 1994, č. 22 (31. 10.), s. 23.

¹³¹ Tomáš Seidl, *Historiky krvavé jako steak*, *Lidové noviny* 7, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 12.

¹³² Tomáš Hoffman, *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí*. *Cinema* 4, 1994, č. 10, s. 46.

¹³³ Tamtéž.

kontroverze kolem filmu, jak bez přesnějšího vymezení píše Leoš Kofroň.¹³⁴ Současně však sám *Pulp Fiction* (na základě vlastní zkušenosti) představuje jako film výrazně polarizující publikum.¹³⁵

Že *Pulp Fiction* vytváří tři divácké skupiny, dále zmiňují i Zaoralová, Spáčilová a Hoffman. Ten do první skupiny řadí „intelektuální hrdobky a prošedivělé strážce myšlenkového odkazu šedesátých let,“¹³⁶ kteří dávali hlasitě najevo své rozhořčení pískotem, do druhé převážně americké novináře, aplaudující při týchž scénách, které pobuřovaly skupinu první, a do třetí skupiny ostatní novináře, kteří si nebyli jistí, zda sledují „černočernou kriminální komedii, nebo odporný sadistický paskvil v širokoúhlém provedení.“¹³⁷

Naznačuje tak diskrepanci mezi dvěma epochami a dvěma druhy filmového stylu zveličením jednotlivých postojů. První skupina zahrnuje konzervativce, intelektuály, příznivce evropské autorské tvorby, která v té době platila za klasiku, leč ohrožený a skomírající druh kinematografie. Druhá z nich zahrnuje americké novináře, zosobňuje konzumerismus, zábavu a „pokleslost“ současného filmu, který nicméně slaví úspěchy. Sami sebe pisatelé nepřímo situují do třetí skupiny zastupující „průměrného diváka“, což je pro český diskurz kolem *Pulp Fiction* příznačné: extrémní polohy v něm téměř nenajdeme, drtivá většina reakcí byla ve výsledku spíše pozitivní. To bylo dáno několika skutečnostmi – například opuštěním problematiky distribuce, která se ukázala jako produktivní pouze v souvislosti s canneským festivalem – a tendencemi směřujícími k legitimizaci *Pulp Fiction*. Prvním a klíčovým legitimizačním aktem bylo ve vztahu k celosvětovému přijetí ocenění filmu Zlatou palmou.

5.2. Legitimizace *Pulp Fiction* skrze jeho vztah k žánrovému filmu a formální výstavbu

¹³⁴ Leoš Kofroň, *Pulp Fiction aneb Už jsme si zvykli, bože, zvykli jsme si*, *Rock a Pop*, 1994, č. neuvedeno (25. 10.), s. 20.

¹³⁵ „*Pulp Fiction* se nyní u nás promítá v běžné distribuci a již jeho premiéra v zaplněných prostorách pražské Alfy naznačila, jak se bude obecnost diferenciovat: několik jedinců po necelé půlhodince opustilo sál, o něco více bylo těch, kteří se ostentativně smáli rádoby fundovaným a zasvěceným smíchem snad při každé druhé větě a třetím záběru a mlčenlivá většina prožívala pocity, které označujeme za smíšené...“ – tamtéž.

¹³⁶ Tomáš Hoffman, *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí*. *Cinema 4*, 1994, č. 10, s. 48.

¹³⁷ Tamtéž.

Jednou z cest legitimizace *Pulp Fiction* byl způsob uvažování nad jeho vztahem k žánrovému filmu. Na jednu stranu se setkáme s popisem *Pulp Fiction* jako filmu výjimečného svou žánrovou nezařaditelností,¹³⁸ na stranu druhou sílila tendence chápat jej prostřednictvím humoru. Ten totiž podle pisatelů svědčí o nadhledu, který si film dokáže udržet i v šokujících situacích,¹³⁹ a díky němu je možno jej celý vnímat jako černou komedii,¹⁴⁰ provokativně směšnou parodii¹⁴¹ nebo gangsterskou komedii s parodickými prvky.¹⁴² Tendence vnímat *Pulp Fiction* v komické rovině přivedla některé pisatele až k chápání filmu coby grotesky.

Spolu s dvojicí autorů z *Večerníku Praha*¹⁴³ mezi ně patří i Ondřej Zach, který na tomto základě vystavěl argumentaci své analytické recenze směřující zřejmě k legitimizaci snímku představením jeho „příbuzných“ (nejen) na poli filmového umění. Vysvětluje, že nejsou našemu kulturnímu prostředí tak vzdálení, jak by se mohlo zdát. Recenzi uvozuje exkurzem do historie braku spojené s osobnostmi Josefa Váchala a francouzských surrealistů, jejichž prostřednictvím poukazuje na to, že fenomén fascinace brakem má americký kontinent společný s evropským. Pokračuje jmenováním „mistrů americké kinematografie“ Stevena Spielberga a Alfreda Hitchcocka, kteří si „z pokleslé kinematografie vybudovali pozoruhodnou zásobárnu pro svá sofistickovaná komerční díla.“¹⁴⁴

Charakteristika *Pulp Fiction* jako „zvláštního klaunského vystoupení, temné grotesky“ pak Zachovi dovoluje postavit jej vedle jmen dalších klasiků Charlese Chaplina a Federika Felliniho. Základní jednotkou každé grotesky je gag a stejně je tomu i u *Pulp Fiction*, jehož inkluzivní potenciál bavit stejně různé typy publika je důsledkem průběhu těchto gagů „na různých úrovních a v různě rafinovaném kódování.“ *Pulp Fiction* však na rozdíl od klasických grotesek nemá hlavního hrdinu, jeho „skutečným hrdinou (...) je právě ten brak jako žánr a pak především film jako nádherná surovina, z níž se dají modelovat pozoruhodné okamžiky. (...) Vzpouira „normálního světa“ pak už nevychází, jako v klasické grotesce, z porušení fyzikálních zákonů, ale

¹³⁸ Vladimír Wohlhőfner, *Pulp Fiction*, *Český deník* 4, 1994, č. 243 (15. 10.), s. 8.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Alena Prokopová, *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí. Filmový přehled*, 1994, č. 11, s. 21.

¹⁴¹ Tomáš Seidl, *Historiky krvavé jako steak*, *Lidové noviny* 7, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 12.

¹⁴² Andrej Halada, *Krátké rychlé zvracení a pak smích*, *Mladý svět* 36, 1994, č. 43 (20. 10.), s. 48.

¹⁴³ ve, sto, *Ze života zločinců*, *Večerník Praha* 4, č. 199 (11. 10.), s. 14.

¹⁴⁴ Ondřej Zach, *Pulp Fiction: brak jako materiál. Film a doba* 40, 1994, č. 4, s. 221.

projevuje se v porušení svým způsobem stejně závazných zákonů žánru.“¹⁴⁵ Toto porušování pravidel nachází Zach v netradiční narativní struktuře filmu, neobyčejné délce záběrů a podobně – souhrnně tedy ve formálních aspektech díla.

Formální výstavbě *Pulp Fiction* věnuje pozornost většina recenzentů, přičemž na základě jejich kvalit se dále vymezují vůči jeho potenciálním kritikům. Čtenářům zároveň nabízí možnost, jak film sledovat, aniž by museli být znechuceni či šokováni. Nejčastěji si všímají tří prvků. Prvním z nich je netradiční narativní struktura filmu, jejíž nelineární princip se snaží vysvětlit popisem. Rozeznávají kliše, která tvoří východiska jednotlivých povídek (dvojice mafiánů si jde „vyřídit účty“ s nezodpovědnými dlužníky, boxer zradí gangstera a neprohraje v předem podplaceném zápase...) a oceňují netradiční cesty, kterými se příběhy dále vyvíjejí.

Podle Radky Plhákové „komplikovaná časová linie dává divákovi na vědomí, že jednoznačný výklad by byl cestou zavádějící.“¹⁴⁶ S narativní strukturou souvisí i rys, který bude později z formalistického hlediska vnímán jako charakteristický pro Tarantinův osobitý rukopis, a tím je technika oddalovaného vyvrcholení scény. V zájmu gradace napětí proto do příběhu zapojuje scény a dialogy, které se jindy v zájmu akce vypouští.¹⁴⁷ Tuto techniku hodnotí pisatelé již v případě *Pulp Fiction* jako důkladně promyšlenou a vyvrcholení jednotlivých sekvencí jako bravurně vypointované.¹⁴⁸

Za výraznou kvalitu filmu považují i vtipné, dobře napsané dialogy, které často i svou banalitou (citován bývá rozhovor o hamburgerech) kontrastují s vypjatými situacemi a posouvají je do humorné polohy.¹⁴⁹ Tyto dialogy pronášejí podle pisatelů výborně napsané postavy, které jsou navíc obsazeny netypickým způsobem.¹⁵⁰ Jmenované kvality *Pulp Fiction* přiznává i několik pisatelů, kteří se k němu jinak staví polemičtěji.¹⁵¹

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Radka Plháková, *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí*, *Program*, č. 47, s. 33.

¹⁴⁷ Alena Prokopová, *Pulp Fiction – Historiky z podsvětí*. *Filmový přehled*, 1994, č. 11, s. 21.

¹⁴⁸ Např. Vladimír Wohlhőfner nebo Jan Foll.

¹⁴⁹ Např. Eva Zaoralová nebo Jan Foll.

¹⁵⁰ Např. Eva Zaoralová, Alena Prokopová, Tomáš Hoffman i další.

¹⁵¹ Např. Leoš Kofroň.

Přestože jde teprve o druhý Tarantinův režijní počín, formuje se zde již kánon prvků tvořících Tarantinův styl. Na jeho základě je Tarantino stavěn do pozice filmaře opozičního vůči střednímu proudu a konzumní popkultuře (Jan Foll například zmiňuje Tarantinovy parodické narážky „vůči všelijakým konzumním idolům“¹⁵²), což mohlo napomoci přijetí jeho tvorby i divákům vymezujícím se jinak vůči americké (žánrové) tvorbě. Na druhou stranu se tento model stává „závazným“ pro Tarantinovy fanoušky, kteří budou některé další režisérovy filmy kritizovat (*Jackie Brown*, *Auto zabiják*, *Tenkrát v Hollywoodu*) z důvodu jeho „nedodržování“.

5.4. Pulp Fiction ve vztahu k našemu světu v roce 1994

V době svého vítězství v Cannes mohlo být *Pulp Fiction* nahlíženo jako symbolický nepřítel všech uměleckých a evropských filmů v českých kinech. Jako takové ale zajímalo spíš filmové profesionály a publicisty než běžné diváky. Situace se však změnila po jeho premiéře v českých kinech, která shodou okolností proběhla ve stejný den (13. října 1994), kdy Obec spisovatelů uspořádala konferenci nazvanou Literatura a kriminalita navazující na dřívější petiční iniciativu za regulaci prezentace násilí v médiích.¹⁵³ Katalyzátorem této celospolečenské diskuze byl vstup první české soukromé televizní stanice Novy do éteru, nikoli *Pulp Fiction*. Někteří pisatelé jako Radka Plháková nebo Dana Hábová ji ale ve svých textech zmiňují. Připomínají tak souvislost, která sice překvapivě nehrála v rámci diskurzu *Pulp Fiction* podstatnou roli, ale zasazují tím Tarantinův film do kontextu soudobého myšlení.

Pulp Fiction pro některé novináře odráželo současný svět – na jedné straně cynický, na druhé postmoderně roztržštěný. Podle nich Tarantinova „fascinace brutalitou, zvráceností a hnusem“¹⁵⁴ vede k obyčejnému přejímání atraktivních šokujících brakových prvků, jako jsou mokvající mrtvoly a rozplizlé mozky a jejich přenesení „do podmínek zkorumpované, lhostejné a surové přítomnosti,“¹⁵⁵ kde smích diváků není projevem katarze a očisty, ale cynismu. Tuto pozici zastává Leoš Kofroň, který podobně jako výše zmínění pisatelé vnímá *Pulp Fiction* jako hru, čímž mu přiznává určitou míru nadsázky, na rozdíl od nich se však podle něj jedná o hru cynickou, morbidní a

¹⁵² Jan Foll, Vraždění mezi hamburgery, *Týden* 1, 1994, č. 3 (17. 10.), s. 83.

¹⁵³ Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal a Pavel Janáček. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia, 2015, s. 1397.

¹⁵⁴ Leoš Kofroň, Pulp Fiction aneb Už jsme si zvykli, bože, zvykli jsme si, *Rock a Pop*, 1994, č. neuvedeno (25. 10.), s. 20.

¹⁵⁵ Tamtéž.

zvrhlou. Tarantino přitom není vnímán jako sympatizant zobrazovaného zla nebo propagátor násilí, ale jako neoriginální autor, jehož metoda selhává (k dokonalosti ji dovedl už Lynch, a není tedy potřeba dalších takových).

Podle druhého tábora „*Pulp Fiction* nenabízí východisko (...) určitě však není ani cynickým paskvilem, za nějž ho budou mnozí považovat,“ jak píše Jan Štolba. „Jde spíš o chytře provokativní, sugestivní a přitom stále zábavný vhled do současného rozestavení figurek na hrací ploše.“¹⁵⁶ Onou „hrací plochou“ má na mysli soudobý svět, jehož je podle něj *Pulp Fiction* odrazem. S odkazem na postmodernismus jej Štolba vystihuje jako zdánlivě normální, přestože vše převrací naruby. To podle něj „odpovídá světu vnímanému jako z mnoha předobrazů odvozenou a z mnoha „úst“ odezíranou mozaiku, světu, jenž lze jen zvenčí nespojitě glosovat a karikovat, než zevnitř prožívat v souvislém „velkém“ příběhu.“¹⁵⁷ Tarantinův film Štolba situuje do kategorie postmoderního umění, které opustilo „velké příběhy“ (grand narrative) a vypráví prostřednictvím aluzí na starší filmy, popřípadě aluzemi takových aluzí. Přesnost, s níž Tarantino vystihl svět, podle Štolby vykupuje „cynické realie“ scén. Zobrazované násilí má hlubší smysl než jen vyvolat v divákovi určité emoce. Navíc nemá funkci anestetickou, probouzí společnost, která „zabíjení a krev zručně odklidila do médií a která souběžně s chrlením braku plného násilí je schopná se do nejmenších detailů zabývat ochranou života toho nejposlednějšího vojína v kuvajtské poušti.“¹⁵⁸

Pulp Fiction tedy nepředstavovalo morální či jakoukoli jinou hrozbu, kterou mohlo být pro v tiskovém diskurzu nepřítomnou skupinu obyvatel, například signatářů výše zmíněných petic. Je nahlíženo spíše jako věrný a inteligentní odraz/obraz současnosti, který zároveň zůstává srozumitelným a diváckým. Za zcizenou a tak reflektovanou brutalitou se navíc skrývá přesah k vyšším tématům jako je láska, víra, spravedlnost,¹⁵⁹ nejednoznačný morální postoj může být zprávou „o banalitě zla a relativnosti černobílých mravních imperativů.“¹⁶⁰ Tarantino rozlišuje mezi dobrem a zlem,¹⁶¹ násilí není samoúčelné, pracuje s ním jinak než většinová (americké) produkce, a vzdor skandalizaci se ani nemusí zdát, že by ho bylo v *Pulp Fiction* kvantitativně

¹⁵⁶ Jan Štolba, Zakrvácený hamburger, *Literární noviny* 6, 1995, č. 1 (5. 1.), s. 11.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Alena Prokopová, *Pulp Fiction – Historky z podsvětí. Filmový přehled*, 1994, č. 11, s. 21.

¹⁶⁰ Jan Foll, Vraždění mezi hamburgery, *Týden* 1, 1994, č. 3 (17. 10.), s. 83.

¹⁶¹ Andrej Halada, Krátké rychlé zvracení a pak smích, *Mladý svět* 36, 1994, č. 43 (20. 10.), s. 49.

víc.¹⁶² Helena Herbrychová tento „nový brutalismus“ dokonce označuje za to, co „má trumfovat, zesměšnit, zneškodnit ubohé hrubostí a zlem překypující snímky.“¹⁶³ Jako by navrhovala „vymítání“ nehodnotného/škodlivého braku tímto druhem braku „zušlechtěného“.

Některé pochybnosti nicméně zůstávají. Ať už vůči filmu samotnému, jehož vliv na diskuze o morálních stanoviscích považuje například Mirka Spáčilová za hodnotu, která je mu uměle přisuzována,¹⁶⁴ či popkultuře obecně. Podle Hoffmana „[p]op kultura nezadržitelně prorůstá našimi mozky, deformuje naše estetická a etická měřítká“ a „zcizená a reflektovaná brutalita se pak díky hrstce geniálně nadaných šilenců a prostřednictvím „pokrokových“ teoretiků může postupně etablovat v plnohodnotné umění.“¹⁶⁵ Filmu *Pulp Fiction* to v českém prostředí netrvalo ani rok. V květnu 1995, kdy se blíží jeho vydání na videokazetě, o něm píše Jiří Pavlovský a Štěpán Kopřiva článek do časopisu *Video Plus*. Jeho první třetinu zabírá popis některých divácky oblíbených scén a vtipná charakteristika jednotlivých postav, která zřejmě nejvíc pobaví ty, kdo už film viděli. Jeho zbytek je pak souhrnem kvalit a převyprávěním „legendy“ filmu, který „na festivalu v Cannes s přehledem porazil intelektuálními kritiky protežované tvůrce.“¹⁶⁶

Obraz *Pulp Fiction*, které už si stihlo získat stabilní základnu svých fanoušků je hotový, vítězství, které bylo ještě před rokem popisované jako kontroverzní a překvapivé, nyní platí za samozřejmé. Z potenciálně nebezpečného filmu se stala (post)moderní klasika prostřednictvím popsání legitimizačních postupů a dost možná i národních specifíků, jakým může být česká obliba veseloher a chápání *Pulp Fiction* jako komedie. Stejně tak mohlo *Pulp Fiction* pomoci vzdorné gesto Čechů „nenechat se rozhodit“ jedním americkým filmem, jak naznačuje vyjádření českého kameramana Jaroslava Brabce z rozhovoru o filmu: „Spíš si myslím, že přece nejsme tak zblblí, abychom tomu přikládali takovou váhu. (...) Pořád si myslím, že česká nebo

¹⁶² Ondřej Zach, *Pulp Fiction: brak jako materiál. Film a doba* 40, 1994, č. 4, s. 222.

¹⁶³ Helena Herbrychová, *Génius z videopůjčovny, Večerník Praha* 5, 1995, č. 173 (6. 9.), s. 6.

¹⁶⁴ Mirka Spáčilová, *Pulp Fiction: canneské zlato šileného primitiva, MF Dnes* 5, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 19.

¹⁶⁵ Tomáš Hoffman, *Pulp Fiction – Historky z podsvětí. Cinema* 4, 1994, č. 10, s. 48.

¹⁶⁶ Jiří Pavlovský, Štěpán Kopřiva, *Pulp Fiction – Historky z podsvětí. Video Plus* 4, č. 5, s. 20.

evropská společnost žije jinak a na docela slušné kulturní úrovni, než aby ji to nějak zásadně ovlivnilo.“¹⁶⁷

Chápání *Pulp Fiction* jako postmoderního díla mohlo taktéž významně napomoci jeho pozitivnímu přijetí. Postmodernismus se ve filmu etabloval již dříve díky tvůrcům, jako byl David Lynch (s nímž Tarantina mnozí srovnávali), a jednou z jeho hlavních charakteristik je mísení různých uměleckých stylů různých úrovní. Úspěch *Pulp Fiction* u diváků i kritiky mohl dopomoci k jeho širšímu přijetí a smíření se s faktem, že svět se změnil. „Staré“ (evropský umělecký film) a „nové“ (americká soudobá tvorba) mohlo být postaveno na roveň: „*Pulp Fiction* je bezvadný film, který doplňuje nebo rozšiřuje kinematografii tam, kam by se asi posunout měla. Jako to udělal ve své době Lynch s *Modrým sametem* nebo Cameron s *Terminátorem*. Taky Tarantino film někam posouvá. (...) Už je to asi nemožné, aby se točily jen *Zvětšeniny*, *Prameny panny* nebo *Skryté půvaby buržoazie*. Film se vyvíjí hrozně dynamicky a filmová podívaná se stává komerčnější v tom, že je pořád rychlejší, akčnější a dravější, emotivně působivější. Jemnosti už moc nefungují,“¹⁶⁸ shrnuje tento vývoj Brabec.

¹⁶⁷ Zdenko Pavelka, Jaroslav Brabec, *Pulp Fiction* jako důvod k rozhovoru. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 24.

¹⁶⁸ Tamtéž.

6. Diskurzivní analýza obrazu Quentina Tarantina v českých médiích

Dosud tato práce analyzovala diskurz kolem *Pulp Fiction* prostřednictvím materiálů přímo se vztahujících k filmu. Druhou diskurzivní formaci tvoří články věnované výlučně Quentinu Tarantinovi. Zatímco film byl po své premiéře přijat poměrně rychle, z diskurzu kolem jeho režiséra, který se vyvíjel pomaleji, je patrná větší ambivalence. Určující je pro něj tenze mezi nahlížením na Tarantina coby výjimečnou osobu a osobu patologickou, což odráží zvláštní vztah českého kulturního prostoru k americkému. Na jednu stranu je pro něj charakteristický strach z potenciálního kulturního imperialismu, na druhou stranu vztahování se k Spojeným státům jako svého druhu ideálu.

Množství textů, které o Tarantinovi vznikly, dokládá, že zájem o něj probudil nečekaný úspěch v Cannes v Česku stejně jako ve zbytku světa. Na popularizaci Tarantina a jeho tvorby mělo nepochybně vliv také vydání *Gaunerů* na videokazetě společnosti Falcon v lednu 1995 i uskutečnění přehlídky „všech jeho filmů“¹⁶⁹ v pražském kině Lucerna v říjnu téhož roku. Sílu „Tarantinovy značky“ v té době dokazuje fakt, že většinu programu festivalu tvořily filmy jiných režisérů, na kterých se Tarantino různými způsoby podílel: *Pravdivá romance*, *Takoví normální zabijáci*, *Desperado*. V létě roku 1996 byla přehlídka zopakována u příležitosti vydání knihy *Palba od boku (Portrét Quentina Tarantina)* Wensleyho Clarksona brněnským nakladatelstvím Jota.¹⁷⁰ Všechny tyto aktivity musely být z jedné strany podmíněny zájmem o Tarantina, z druhé strany zájem o jeho osobu a dílo upevňovaly.

Vzhledem k tomu, že Tarantinovy profily byly na rozdíl od recenzí publikovány průběžně, je třeba vymezit, jak velké časové rozpětí bude práce brát v potaz. Analýza vychází ze všech článků zveřejněných v českém tisku od listopadu 1994 do července 1997, kdy měl premiéru Tarantinův třetí film *Jackie Brown*, neboť v souvislosti s ním se začal režisérův obraz proměňovat.

6.1. Představení a skandalizace Quentina Tarantina

¹⁶⁹ ko, *Filmy šíleného primitiva*, *Večerník Praha* 5, 1995, č. 194 (5. 10.), s. 4.

¹⁷⁰ Mirka Spáčilová, *Vychází životopis zběsilého režiséra Tarantina*, *MF Dnes* 7, 1996, č. 172 (25. 7.), s. 16.

Tarantino nebyl v době české premiéry *Pulp Fiction* tuzemskému publiku znám, pročež mnozí pisatelé začínají své recenze jeho představením. Nejčastěji jako kontroverzní¹⁷¹ osobnosti, filmaře, jehož tvorba publikum silně polarizuje (vymezování diváckých skupin v předchozí kapitole). Kontroverze a skandalizace se tedy netýkala pouze samotného filmu, ale i jeho režiséra. Nedůvěru vzbuzoval svým sociálním statutem. Zdůrazňuje se, a v některých textech i nadsazuje, labilita rodinného zázemí a prostředí, v němž Tarantino vyrůstal. V jednom z článků je dokonce charakterizováno jako nebezpečné slumy.¹⁷² Stejnou roli sehrála absence formálního vzdělání: nedokončil ani střední školu, nestudoval filmovou akademii.¹⁷³ Vznikl obraz tvůrce, který byl jako dítě vyčleněn ze společnosti svých vrstevníků, sám „vyrůstal mezi komiksy a filmovým brakem vysílaným v televizi, v níž sledoval naprosto všechno, co běželo na obrazovce“,¹⁷⁴ a nyní v pouhých jednatřiceti letech se stal celebritou „takové slávy, jaká obvykle přináleží velkým rockovým hvězdám.“¹⁷⁵

Odrazem Tarantinovy výjimečné popularity, dané minimálně z části způsobem jeho (sebe)prezentace, se stala silná fanouškovská základna, kterou si získal po celém světě.¹⁷⁶ Čeští pisatelé si tohoto jevu všímají a snaží se identifikovat část publika, kterou Tarantinova tvorba oslovuje nejsilněji. Nejčastěji jde podle nich o mladé diváky, přibližně Tarantinovy vlastní generace, kteří jeho filmy sledují s až „náboženským“ zaujetím. Vzhledem k tomu si své místo v rámci diskurzu našly i otázky týkající se jejich ovlivnitelnosti. Luboš Kolářek píše, že nedostatek morálky spojený se stěžejní součástí tarantinovského mýtu byl tím, co na jeho filmech mladé diváky nejvíc přitahovalo,¹⁷⁷ jako akt generační vzpoury jejich oblibu chápe i Mirka Spáčilová,¹⁷⁸ podle Jana Jaroše „Tarantino nahrazuje u mladého publika Lynche“.¹⁷⁹

¹⁷¹ Alena Prokopová, *Pulp Fiction – Historky z podsvětí*. *Filmový přehled*, 1994, č. 11, s. 21.

¹⁷² Ondřej Zach, *Quentin Tarantino je Forrest Gump*. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 21.

¹⁷³ Helena Herbrychová, *Génius z videopůjčovny*, *Večerník Praha* 5, 1995, č. 173 (6. 9.), s. 6.

¹⁷⁴ Luboš Kolářek, *Subtilní drsňák, režisér a scénárista Quentin Tarantina*, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.

¹⁷⁵ Geoff Andrew, *Podivnější než ráj*. Praha: VOLVOX GLOBATOR 2001, s. 305.

¹⁷⁶ Blíže k tomuto fenoménu viz Dana Polan, *Pulp Fiction*. Praha: Casablanca 2007, s. 16-25.

¹⁷⁷ Luboš Kolářek, *Subtilní drsňák, režisér a scénárista Quentin Tarantina*, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.

¹⁷⁸ Mirka Spáčilová, *Vychází životopis zběsilého režiséra Tarantina*, *MF Dnes* 7, 1996, č. 172 (25. 7.), s. 16.

¹⁷⁹ Jan Jaroš, *Krváky z podsvětí*, *Zemské noviny* 4, 1994, č. 258 (3. 11.), s. 12.

Tarantino tak opět vystupuje jako svého druhu hrozba. Tento status umocňují skandalizační tendence. Zach píše, že „pro obránce humanity je ideálním příkladem zhoubného působení braku“,¹⁸⁰ často se setkáváme s dodnes známými přezdívkami jako „šílený primitiv z videopůjčovny“.¹⁸¹ Média navíc referují o povahových rysech Tarantinovy osobnosti na základě kterých působí jako nebezpečná deviantní osoba: v dětství miloval horory,¹⁸² mluví dost vulgárně, ve škole měl pověst drsňáka, nevěděl, že agresivita nevyvolává v lidech obdiv, ale odpor a nechuť.¹⁸³

Opět se objevuje srovnání starého s novým, Tarantina s jiným, etablovaným, tvůrcem. Tarantino nemusí na první pohled z takového srovnání vycházet dobře, ale v duchu legitimizace jde opět o metodu zpřístupnění jeho tvorby různým pólům publika. Andrej Halada na tomto srovnání staví prakticky celou svou recenzi: „Na rozdíl od vzdělaného Lynche [je Tarantino] nedostudovaný středoškolák, který „u filmu“ začal jako prodavač v jedné losangeleské videopůjčovně. Stylově zdaleka ne tak vytríbený a důmyslný, ale spontánnější, komičtější a lehčí. (...) Zatímco z Lynche máte ještě dlouho tíživé sny, z Tarantina se „jen“ pozvracíte a je to pryč.“¹⁸⁴ Celkové vyznění recenze je vzdor vyznění citátu pozitivní. Halada předesílá, že čtenáře nečeká v kině jen šok, ale i smích, a brutalita v *Pulp Fiction* obsažená není samoúčelná. V konzervativní části publika se tak redukuje šok z Tarantinova objevení, zdůrazňuje se kontinuita a souvislost s tvůrcem, kterého již přijala. Těm, kdo se chodí do kina hlavně bavit, zase recenze sděluje, že i film, který vyhrál Zlatou palmu a má dvě a půl hodiny, může utéct neuvěřitelně rychle.¹⁸⁵

6.2. Legitimizace osoby Quentina Tarantina

Stejně jako v případě diskurzu okolo *Pulp Fiction* jsou i v rámci diskurzu Quentina Tarantina patrné obranné tendence. Vrací se v nich otázka režisérovy pozice v rámci amerického filmového průmyslu, kulturní výměny mezi Českem a Spojenými státy i vztah k fanouškovství. Třebaže termín „nezávislý film“ v recenzích nenajdeme, setkáme se s informací, že měl

¹⁸⁰ Ondřej Zach, Quentin Tarantino je Forrest Gump. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 21-22.

¹⁸¹ Tomáš Hoffman, Pulp Fiction – Historiky z podsvětí. *Cinema* 4, 1994, č. 10, s. 46.

¹⁸² Mirka Spáčilová, Vychází životopis zběsilého režiséra Tarantina, *MF Dnes* 7, 1996, č. 172 (25. 7.), s. 16.

¹⁸³ JI, Vulgární nepořádník Quentin Tarantino, *Denní telegraf* 5, 1996, č. 152 (19. 6), s. 152.

¹⁸⁴ Andrej Halada, Krátké rychlé zvracení a pak smích, *Mladý svět* 36, 1994, č. 43 (20. 10.), s. 48.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 49,

Tarantino při natáčení volnou ruku,¹⁸⁶ což jej podle stereotypních představ situuje do opozice k průmyslové mašinérii Hollywoodu a režisérům-řemeslníkům najímaným jednotlivými studiemi. Že mohl být Tarantino vnímán dokonce až jako solitér vystupující proti konzumnímu většinovému umění, a to nejen v Česku, dokazuje v tuzemském tisku uveřejněná parafráze zahraničního kritika o tom, že Tarantino „hází rukavici bojácným hollywoodským tvůrcům.“¹⁸⁷ Ať už Zlatá palma udělená *Pulp Fiction* vyvolala zprvu jakékoli kontroverze, zajistila Tarantinovi pozici prominentního autora, který byl „uváděn v jedné řadě s Davidem Lynchem a bratry Coenovými, tedy tvůrci nezaměnitelného rukopisu, kteří každý po svém zasáhli do vývoje filmové řeči.“¹⁸⁸

Tarantino je sice na jednu stranu prezentován jako ukázkový produkt americké konzumní společnosti, fixovaný k pasivní zábavě sledování televize a odmítající jíst cokoli jiného než hamburgery a hot dogy,¹⁸⁹ zároveň je ale mýtickou figurou selfmademana,¹⁹⁰ výjimečné osobnosti, která si razila svou cestu navzdory všemu a všem za splněním svého amerického snu. Foll Tarantinův životní příběh popisuje doslova jako „další z bizarních pohádek o svéhlavém chlupci z nuzných poměrů, který dobyl Hollywood.“¹⁹¹ Podstatné je však to, že se navenek nikdy nestal jeho součástí, setrvává v opozici vůči „velkému“ Hollywoodu, zůstává hlavně filmovým fanouškem.¹⁹² „Tarantino se nechová jako bohatá hvězda, nemá telefon, fax, jezdí tuctovým automobilem.“¹⁹³ Recipientům je sdělováno, že Tarantino je jedním z nich, anebo z opačné strany, že každý má v sobě potenciálního Tarantina.

Na Tarantinově přínosu filmovému výrazu panovala v rámci diskurzu shoda. Tarantinův vliv na směřování současné kinematografie je neoddiskutovatelný,¹⁹⁴ píše Vladimír Wohlhőfner, nad průměr vynikl bojem

¹⁸⁶ Tomáš Hoffman, *Pulp Fiction – Historky z podsvětí*. *Cinema* 4, 1994, č. 10, s. 46-48.

¹⁸⁷ Dana Hábová, *Pulp Fiction je Brak*, *Lidové noviny* 7, č. 260 (5. 11.), Kulturní příloha č. 45.

¹⁸⁸ Vladimír Wohlhőfner, *Pulp Fiction*, *Český deník* 4, 1994, č. 243 (15. 10.), s. 8.

¹⁸⁹ Ondřej Zach, *Cesta posedlého dítěte*. *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 65-68.

¹⁹⁰ Čeští pisatelé termín selfmademan sice nepoužívají, v zásadě ekvivalentní a často používaný je nicméně pojem samouk.

¹⁹¹ Jan Foll, *Eklektik?*, *Lidové noviny* 9, 1996, č. 188 (13. 8.), s. 10.

¹⁹² Mirka Spáčilová, *Vychází životopis zběsilého režiséra Tarantina*, *MF Dnes* 7, 1996, č. 172 (25. 7.), s. 16.

¹⁹³ Ji, *Vulgární nepořádník Quentin Tarantino*, *Denní telegraf* 5, 1996, č. 152 (19. 6.), s. 152.

¹⁹⁴ Vladimír Wohlhőfner, *Palba od boku po tarantinovsku*, *Český týdeník* 2, 1996, č. 171 (23. 8. – 26. 8.), s. 8.

proti mnohokrát ověřeným stereotypům,¹⁹⁵ dodává Netopilová. Kredit autora je mu připisován, neboť natáčí výhradně podle vlastních scénářů a originálních námětů a této praxe se chce držet i v budoucnu.¹⁹⁶ Vzhledem k tomu, že jeho filmy „mají osobitý styl a jsou velmi lehce identifikovatelné,“¹⁹⁷ začaly být v jednotlivých člancích rozebírány jejich jednotlivé složky a vznikl tak model tarantinovského filmu, zmiňovaný v předchozí kapitole. Ve zkoumaném období jej v českém tisku charakterizovaly následující znaky. Tarantinovy filmy mají nepřeložitelné názvy, kombinují netradiční černý humor s „vykonstruovaným“ násilím takovým způsobem, že jedno doplňuje druhé, mají složitou narativní strukturu (syžet je složen navzdory chronologii fabule), inspiřují se různými filmy z celého světa a všeobecně uznávané morální hodnoty nahrazuje ve světech, které prezentují, režisérův vlastní kodex cti.¹⁹⁸ Jedinečnost Tarantina stylu podle Zacha dokazuje umělecky méně zajímavý film *Zabít Zoe* režiséra Rogera Avaryho,¹⁹⁹ který označuje za „Tarantina bez Tarantina.“²⁰⁰

Za jeden z nejvýraznějších rysů Tarantinovy tvorby považovali pisatelé průvodní jev postmodernismu, jímž je synkretismus. Soutok více stylových vlivů popisovali zaběhlým obratem, kontrastem mezi kanonickým režisérem „klasikem“ a oblastí kinematografie tradičně považované za méněcennou, např. Kubrick a hongkongské akční filmy²⁰¹ nebo Godard a bčkové horory.²⁰² Stejně jako v případě filmu se tak propojovalo „staré“ s „novým“, přičemž spojení takových vlivů nazírali pisatelé jako překvapivě funkční a inovativní. Tradičně biografickým přístupem autorské teorie vysvětluje tento umělecký přístup Zach s odkazem na kulturní prostředí, které formovalo Tarantinův vkus: „Základ současné Tarantinovy schopnosti vstřebávat a transformovat vlivy konzumní kultury lze najít v době, kdy mladá matka Connie se svým malým synkem vypadala spíš jako sestra s bratříčkem – a tak se k němu také chovala. Díky její teenagerovské zálibě v televizi, kině a comicsech byl Quentin, sám o sobě už pastiche krve irské, irokézské (oboje po mamince) a

¹⁹⁵ Lucie Netopilová, Dítě postmoderny je takové jako jeho filmy, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.

¹⁹⁶ Luboš Kolářek, Subtilní drsňák, režisér a scénárista Quentin Tarantina, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Jiří Pavlovský, Štěpán Kopřiva, Kradu z každého filmu, prohlašuje bez ostychu Quentin Tarantino. *Video plus* 4, 1995, č. 5, s. 21.

¹⁹⁹ Avary je Tarantinův někdejší přítel z Video Archives, který se scénáristicky podílel na *Pulp Fiction*.

²⁰⁰ Ondřej Zach, Cesta posedlého dítěte. *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 67.

²⁰¹ Helena Herbrychová, Génius z videopůjčovny, *Večerník Praha* 5, 1995, č. 173 (6. 9.), s. 6.

²⁰² Jan Foll, Eklektik?, *Lidové noviny* 9, 1996, č. 188 (13. 8.), s. 10.

italské (po tatínkovi), od dětství vystaven vlivům divokého mísícího kotle pop kultury. Melvilleova *Bílá velryba* se v tomto kotli prohání vedle Peckinpahovy *Divoké bandy*, které se pod nohama pletou vojáčky G. I. Joe, pozadí tvoří comicsy a zdálky zaznívají hippieské demonstrace proti válce ve Vietnamu.“²⁰³

Ke konci zkoumaného období najdeme i několik pokusů o korekci výše popsaných strategií prezentace jeho života i jeho samého. „Život Quentina Tarantina je (...) stejně tuctový a nezajímavý, jako se to snaží ukázat světu. Píše-li Clarkson o neškodném sběrateli známek, není daleko od pravdy,“²⁰⁴ píše ve vztahu k diskuzím o vyšinutosti Tarantina Netopilová. Zach zdůrazňuje, kolik úsilí stojí za jeho úspěchem navzdory zaběhlému narativu o zázračném dítěti: „Ve skutečnosti to všechno trvalo osm dlouhých let, naplněných více méně marnými pokusy prorazit na poli scenáristiky, herectví či režie, což trochu koriguje rozšířený pocit, že si to Tarantino prostě jen tak přiklátil odnikud a rázem se stal hvězdou.“²⁰⁵ Podobně jako v případě „kanonizace“ *Pulp Fiction* došlo k přijetí proměny kulturního prostředí („Tarantino je už dítětem videopůjčovny – tudíž jiného způsobu vnímání filmu.“²⁰⁶), začal vznikat plastičtější obraz režiséra Tarantina a vznikl tak i prostor pro podrobnější zkoumání jeho tvorby.

²⁰³ Ondřej Zach, Cesta posedlého dítěte. *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 67.

²⁰⁴ Lucie Netopilová, Dítě postmoderny je takové jako jeho filmy, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.

²⁰⁵ Ondřej Zach, Cesta posedlého dítěte. *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 68.

²⁰⁶ Ondřej Zach, Quentin Tarantino je Forrest Gump. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 20-23.

7. Závěr

Závěr práce shrne poznatky získané výzkumem a analýzou diskurzu českého psaní o *Pulp Fiction* a Quentinu Tarantinovi. S jejich pomocí se pokusím zodpovědět v úvodu vytyčené výzkumné otázky. Nejdříve popíši informace vázané k průběhu distribuce *Pulp Fiction* a k realizaci rozhovoru s Janem Prokešem, poté shrnu podobu a vývoj diskurzu zaznamenaného novinovými a časopiseckými texty.

Na základě uvedených statistik je patrné, jak výrazné změny se na poli české filmové distribuce odehrály po revoluci v roce 1989 z hlediska nabídky uváděných filmů i vztahu diváků k těm americkým. Zatímco do té doby byl přístup k nim značně omezen z politických i ekonomických důvodů, od roku 1990 jejich celkový počet i podíl v rámci distribuce začal rychle stoupat. Do kin se nově dostaly dříve opomíjené žánrové filmy (akční, fantasy, horory...) a částečně i filmy, které si spojujeme s americkou nezávislou tvorbou, často s mnohaletým zpožděním oproti své světové premiéře. Americké filmy se stejně rychle staly divácky nejvyhledávanějším zbožím na trhu, pro nově vzniklé československé distribuční společnosti znamenala smlouva s některým z hollywoodských studií, a tedy možnost uvádět zde jejich produkci, značnou výhodu oproti konkurenci. Na druhou stranu začaly vznikat také obavy o budoucnost československého potažmo evropského filmu, který se nejevil jako schopný konkurovat americkému. Ruku v ruce s těmito úvahami šel i strach z obsahu americké tvorby (například reprezentace násilí) a podoby popkultury, který vedl k přezíravému postoji vůči ní. Oboje se stalo součástí diskurzu o *Pulp Fiction*.

Distribuční společnost Gemini Film založená v roce 1992 zaujala v tomto prostředí výhodnou pozici. Na jednu stranu uváděla díky smlouvě se studiem Warner Bros. očekávané americké velkofilmy, na druhou stranu si budovala mediální obraz společnosti, která při sestavování nabídky bere v úvahu kvalitu filmů a snaží se českému publiku zpřístupnit i ceněná umělecká díla jakými byl *Plechový bubínek* nebo *Germinal*. *Pulp Fiction* tvořilo v rámci její nabídky výjimku, neboť jej spolu s filmy *Waynův svět 2* a *Šišouni v New Yorku* přenechal Gemini Filmu k distribuci obchodník Igor Konjukov. Zaměstnanci Gemini Filmu jeho nabídku přijali ještě před úspěchem *Pulp Fiction* v Cannes, ani poté však filmu z hlediska rentability příliš nedůvěřovali. Tarantinovo jméno bylo do té doby v Česku takřka neznámé, ani jim samotným nic

neříkalo. Částečně měli obavy z kontroverzního obsahu filmu, průběh distribuce navíc komplikoval nedostatek reklamních materiálů. Pozitivně na druhou stranu mohla zafungovat kritická recepce *Pulp Fiction*, která byla převážně kladná, a zkušenost samotných diváků (*Pulp Fiction* rychle naplnilo svůj potenciál kultovního filmu přitahujícího mladé publikum); z osmnácti filmů, které Gemini Film v roce 1994 uvedl na český trh, se *Pulp Fiction* stalo osmým nejnavštěvovanějším, přičemž v žebříčcích nejnavštěvovanějších filmů se udrželo i v průběhu následujícího roku.

Informace k distribuci *Pulp Fiction* vycházejí z rozhovoru s Janem Prokešem, někdejším marketingovým ředitelem Gemini Filmu, který vznikl za pomoci metody orální historie. Jeho největší hodnota spočívá v popisu reklamních praktik Gemini Filmu, které podle Prokeše stály za jeho úspěchem, potvrzení výše popsané strategie a atmosféry, která obklopovala *Pulp Fiction* v době, kdy jej ještě veřejnost neznala. Konkrétní data, k jejichž zjištění orálně historický výzkum neslouží, je pak třeba brát s rezervou vzhledem k limitům lidské paměti. Uskutečněný rozhovor s Janem Prokešem, který trval málo přes 90 minut a v hrubém přepisu měl 60 659 znaků, jsem se rozhodl pro účely této práce zkrátit a vybrat z něj pouze pasáže bezprostředně se týkající zkoumaného tématu. Takto zkrácený, ale dále neupravovaný a autorizovaný přepis rozhovoru najdete v příloze práce, stejně distribuční list *Pulp Fiction*.

Na zkoumaném mediálním diskurzu máme možnost sledovat proměnu vztahů k *Pulp Fiction* v České republice od prvních ohlasů po premiéře v Cannes v květnu 1994 do jeho vydání na videokazetě v červenci následujícího roku. Zatímco v době festivalu se jeho pověst (a s ní i diskurz) teprve začínala tvořit a samotný film byl častěji vsazován do průmyslového kontextu, s postupujícím časem se setkáme i s detailnějšími rozbory *Pulp Fiction* a texty, které již předpokládají znalost filmu nebo navazují na existující diskurz. Ten se rozvíjel současně s mediálním diskurzem kolem osoby režiséra Tarantina.

Pulp Fiction vzniklo v přelomové době, kdy americká (a asijská) kinematografie začala na nejprestižnějších filmových festivalech obsazovat prostor dříve vyhrazený evropskému autorskému filmu. Šlo navíc o snímky napojené na proud postmoderního umění a myšlení, kterému podřídily inkluzivní rejstřík svých výrazových prostředků. Nebály se citovat kohokoli, nečinily rozdíl mezi „vysokým a nízkým“, „uměleckým a populárním/komerčním“. Tento trend přichází do států někdejšího Východní

bloku se zpožděním – až po jeho rozpadu – a strach ze změny dosavadních poměrů vede ke strachu o budoucnost národních kinematografií potažmo z „úpadkového“ amerického filmu. V duchu tohoto naladění bylo udělení Zlaté palmy *Pulp Fiction* vnímáno jako šok, umocněný estetikou filmu i (sebe)prezentací Tarantina coby kontroverzního umělce, a zrada snahy pomoci evropskému filmovému trhu.

Vzniká tak tendence skandalizovat *Pulp Fiction* i jeho režiséra, projevující se ve volbě lexika pisatelů i v rovině argumentace. Byla vykreslována propast mezi *Pulp Fiction* a klasickou kinematografií zdůrazňováním jeho kontroverzních aspektů. Problematika evropské distribuce však z diskurzu zmizela s poslední reflexí canneského festivalu a pisatelé se začali podrobněji věnovat samotnému filmu. Skandalizační tendence byly v jejich textech přítomny i nadále, chyběla jim už ale opora v argumentaci – Leoš Kofroň ve svém článku²⁰⁷ upozornil, že média kontroverzní pověst *Pulp Fiction* přiživují. Přetrval rezervovaný postoj vůči popkultuře a Hollywoodu, nikoli vůči *Pulp Fiction*, které se na poli tisku nestalo ani součástí v českém prostředí déle přítomného diskurzu o regulaci násilí v médiích. Významný podíl na tom zcela jistě měly tendence směřující k legitimizaci filmu.

Obrana *Pulp Fiction* probíhala na několika úrovních. Zaprvé skrze jeho zasazení do širších souvislostí a již existujících diskurzů. Pisatelé čtenáře upozorňovali na podobnost *Pulp Fiction* se staršími filmy a příbuznost Tarantinova stylu se stylem již etablovaných režisérů (jakým byl například David Lynch). Ondřej Zach pak v širším měřítku poukazuje na fascinaci brakem společnou evropskému kontinentu s americkým. Zadruhé skrze žánrovou kategorizaci, která umožnila *Pulp Fiction* chápat jako komedii, parodii, nebo dokonce grotesku. Film, který pro svůj ironický rozměr stojí v opozici k „spotřebnímu“ umění, a dokonce by mohl fungovat i jako zbraň proti „nebezpečnému braku“. Zatřetí pak skrze formální zpracování filmu, které většina pisatelů považovala za inspirativní. Pozornost byla nejčastěji věnována netradiční narativní struktuře filmu, později i konstrukci dialogů, hereckému obsazení a osobité poetice filmu (například budování napětí v rámci jednotlivých scén).

²⁰⁷ Leoš Kofroň, *Pulp Fiction aneb Už jsme si zvykli, bože, zvykli jsme si*, *Rock a Pop*, 1994, č. neuvedeno (25. 10.), s. 20.

Tarantino byl rovněž popisován jako produkt americké konzumní kultury, jako člověk nevzdělaný a někdy i „nebezpečný“. Současně byl však prezentován jako „zázračné dítě“ a samouk – ten, kdo se sám ne vždy příznivým podmínkám navzdory dokázal rychle vypracovat do prominentní pozice, v níž se nachází. Tento kontrast je symptomatický pro ambivalentní vztah postsocialistických republik ke Spojeným státům, které pro ně sice z určitého hlediska představovaly hrozbu, ale současně také svého druhu úběžník ideálního směřování do budoucna. Tarantino byl navíc spojován s nezávislou scénou, což vedlo k jeho rychlejšímu situování do pozice originálního autora, stojícího v opozici vůči velkopřemyslovému Hollywoodu.

Shrnu-li tedy výsledky výzkumu, jeho část věnující se oblasti distribuce prohloubila povědomí o její praxi v českém prostředí v první polovině 90. let a představila distribuční společnost Gemini Film z dříve neakcentovaného hlediska složení její nabídky a marketingové strategie. Nepodařilo se sice prokázat přímý vliv české distribuční strategie na následnou recepci *Pulp Fiction*, nicméně je zřejmé, že český mediální diskurz utvořený novinovými a časopiseckými texty plnil funkci, kterou v zahraničí plnila marketingová kampaň, tj. představit *Pulp Fiction* jako film s potenciálem oslovit různé typy publika. Prostřednictvím opisů i přímých pojmenování bylo *Pulp Fiction* také zařazeno mezi výrazná díla filmové postmoderny. Jeho legitimizace mohla být důležitým precedentem v případě recepce dalších amerických filmů, které spojovaly umělecké ambice se žánrovými schémata či prvky jako byly *Matrix*, *Klub rváčů* nebo *Americké psycho*.

SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ

KNIHY A ODBORNÉ PRÁCE

- ALLEN, Robert, Clyde, GOMERY, Douglas, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.
- ANDREW, Geoff, *Podivnější než ráj*. Praha: VOLVOX GLOBATOR 2001.
- BLAŽEK, Jiří, *Vít Olmer: Mezníky tuzemské exploatace – pokřivené zrcadlo polistopadové společnosti*. Praha, 2015.
- ČERMÁK, Leo, *Od monopolu k oligopolu*. Brno, 2008.
- DANIELIS, Aleš, *Česká filmová distribuce po roce 1989. Iluminace 19, 2007, č. 1 (65)*.
- FOUCAULT, Michel, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1994.
- HAVEL, Luděk, *Hollywood a normalizace. Distribuce amerických filmů v Československu 1970-1989*. Brno, 2008.
- KING, Geoff, *American independent cinema*. Indiana University Press 2004.
- KING, Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. Columbia University Press 2002.
- MELOUNEK, Pavel, *Biják – intimní osvětlení českého filmu*. Praha: PRAGMA 1994.
- PAGE, Edwin, *Quintessential Tarantino*. Marion Boyars Publishers Ltd 2005.
- POLAN, Dana, *Pulp Fiction*. Praha: Casablanca 2007.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004.
- ŠÍR, Ondřej, *Distribuční strategie*. Olomouc, 2010.
- TASKEROVÁ, Yvonne, *The Hollywood Action and Adventure Film*, Wiley-Blackwell 2015.
- THOMSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění 2011.
- VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, *Třetí strana trojúhelníku*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze ve spolupráci s Ústavem pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i. 2011.
- WÖGERBAUER, Michael, PÍŠA, Petr, ŠÁMAL, Petr, JANÁČEK, Pavel, *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014*. Praha: Academia, 2015.
- WYATT, Justin, The formation of the „major independent“: Miramax, New Line and the New Hollywood. in Steve Neale and Murray Smith (ed.), *Contemporary Hollywood Cinema*. Londýn-New York: Routledge 2003.

NOVINOVÉ A ČASOPISECKÉ PRAMENY

- ag, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.
- BARTOŇOVÁ, Libuše, Gemini nabírá druhý dech. *Denní telegraf* 3, 1994, č. 158 (8. 7.), s. 11.
- FOLL, Jan, Eklektik?, *Lidové noviny* 9, 1996, č. 188 (13. 8.), s. 10.
- FOLL, Jan, Vraždění mezi hamburgery, *Týden* 1, 1994, č. 3 (17. 10.), s. 83.
- HÁBOVÁ, Dana, Pulp Fiction je Brak, *Lidové noviny* 7, č. 260 (5. 11.), Kulturní příloha č. 45.
- HALADA, Andrej, Krátké rychlé zvracení a pak smích, *Mladý svět* 36, 1994, č. 43 (20. 10.), s. 48-49.
- HERBRYCHOVÁ, Helena, Génius z videopůjčovny, *Večerník Praha* 5, 1995, č. 173 (6. 9.), s. 6.
- HOFFMANN, Tomáš, Cannes'94. *Cinema* 4, 1994, č. 7, s. 36-39.
- HOFFMANN, Tomáš, Pulp Fiction – Historky z podsvětí. *Cinema* 4, 1994, č. 10, s. 46-48.
- HOFFMANN, Tomáš, Zlatá palma pro gangsterskou parodii, *Denní telegraf* 3, 1994, č. 123 (26. 5.), s. 11.
- HOLUB, Radovan, Exotické tváře. Něco z filmových Cannes 1994. *Premiéra* 5, 1994, č. 7-8, s. 42-44.
- HOLUB, Radovan, Ohlédnutí za Mezinárodním filmovým festivalem v Cannes 1994, *Český deník* 4, 1994, č. 134 (8. 6.), s. 9.
- JAROŠ, Jan, Krváky z podsvětí, *Zemské noviny* 4, 1994, č. 258 (3. 11.), s. 12.
- Jl, Vulgární nepořádník Quentin Tarantino, *Denní telegraf* 5, 1996, č. 152 (19. 6.), s. 152.
- KAŠÁKOVÁ, Eva, *Zemské noviny* 4, 1994, č. 239 (11. 10.), s. 19.
- ko, Filmy šíleného primitiva, *Večerník Praha* 5, 1995, č. 194 (5. 10.), s. 4.
- KOFROŇ, Leoš, Pulp Fiction aneb Už jsme si zvykli, bože, zvykli jsme si, *Rock a Pop*, 1994, č. neuvedeno (25. 10.), s. 20.
- KOLÁČEK, Luboš, Subtilní drsňák, režisér a scénárista Quentin Tarantina, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.
- MÁLEK, Michael, PROKOPOVÁ, Alena, Pulp Fiction – Historky z podsvětí. *Filmový přehled*, 1994, č. 11, s. 21-23.
- MATĚJKA, Ivan, Devět měsíců s Gemini Filmem. *Hospodářské noviny* 37, 1993, č. 243 (14. 12.), s. 19.
- MÍŠKOVÁ, Věra, Festival bez lesku velkých hvězd, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 117 (19. 5.), s. 1,13.
- MÍŠKOVÁ, Věra, Gérard Depardieu zase přibral, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 114 (17. 5.), s. 1,7.
- MÍŠKOVÁ, Věra, Lidé mínili, porota v Cannes měnila, *Rudé Právo* 4, 1994, č. 124 (27. 5.), s. 13.

- NETOPILOVÁ, Lucie, Dítě postmoderny je takové jako jeho filmy, *Denní telegraf* 5, 1996, (5.9), s. 10.
- PAVELKA, Zdenko, BRABEC, Jaroslav, Pulp Fiction jako důvod k rozhovoru. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 24.
- PAVLOVSKÝ, Jiří, KOPŘIVA, Štěpán, Krađu z každého filmu, prohlašuje bez ostychu Quentin Tarantino. *Video plus* 4, 1995, č. 5, s. 21.
- PAVLOVSKÝ, Jiří, KOPŘIVA, Štěpán, Pulp Fiction – Historky z podsvětí. *Video Plus* 4, č. 5, s. 20.
- PLHÁKOVÁ, Radka, Pulp Fiction – Historky z podsvětí, *Program*, č. 47, s. 33.
- SEIDL, Tomáš, Historky krvavé jako steak, *Lidové noviny* 7, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 12.
- SPÁČILOVÁ Mirka, Pulp Fiction: canneské zlato šíleného primitiva, *MF Dnes* 5, 1994, č. 240 (12. 10.), s. 19.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Nova se brání pokutě za vysílání Gaunerů, *MF Dnes* 7, 1996, č. 131 (5. 6.), s. 18.
- SPÁČILOVÁ, Mirka, Vychází životopis zběsilého režiséra Tarantina, *MF Dnes* 7, 1996, č. 172 (25. 7.), s. 16.
- ŠTOLBA, Jan, Zakrvácený hamburger, *Literární noviny* 6, 1995, č. 1 (5. 1.), s. 11.
- TOP 50 1991. *Cinema* 2, 1992, č. 6, s. 58.
- TOP 50 1992. *Cinema* 3, 1993, č. 4, s. 6.
- ve, sto, Ze života zločinců, *Večerník Praha* 4, č. 199 (11. 10), s. 14.
- WOHLHÖFNER, Vladimír, Palba od boku po tarantinovsku, *Český týdeník* 2, 1996, č. 171 (23. 8. – 26. 8.), s. 8.
- WOHLHÖFNER, Vladimír, Pulp Fiction, *Český deník* 4, 1994, č. 243 (15. 10.), s. 8.
- ZACH, Ondřej, Cesta posedlého dítěte. *Cinema* 6, 1996, č. 10, s. 65-68.
- ZACH, Ondřej, Kandidáti Zlaté palmy, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 10.
- ZACH, Ondřej, Kaurismäkiho světlo na konci tunelu, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 118 (20. 5.), s. 11.
- ZACH, Ondřej, Pulp Fiction: brak jako materiál. *Film a doba* 40, 1994, č. 4, s. 221-222.
- ZACH, Ondřej, Quentin Tarantino je Forrest Gump. *Audio video revue* 4, 1995, č. 11, s. 20-23.
- ZACH, Ondřej, Zvítězil film Pulp Fiction, *Lidové Noviny* 7, 1994, č. 121 (24. 5.), s. 1.
- ZAORALOVÁ (jako HEPNEROVÁ), Eva, Cannes jde do finále, *MF Dnes* 5, 1994, č. 120 (23. 5.), s. 11.

ZAORALOVÁ (jako HEPNEROVÁ), Eva, Cannes patří ode dneška filmu, *MF Dnes* 5, 1994, č. 111 (12. 5.), s. 11.

ZAORALOVÁ (jako HEPNEROVÁ), Eva, Netradiční Cannes, *MF Dnes* 5, 1994, č. 116 (18. 5.), s. 11.

ZAORALOVÁ (jako HEPNEROVÁ), Eva, Po festivalu v Cannes zůstávají nemilé otázky, *MF Dnes* 5, 1994, č. 122 (25. 5.), s. 11.

ZAORALOVÁ (jako HEPNEROVÁ), Eva, Pulp Fiction. *Kino revue* 4, 1994, č. 22 (31. 10.), s. 22-23.

ZAORALOVÁ, Eva, Cannes 1994. Mnoho dobrých filmů, málo objevů. *Film a doba* 40, 1994, č. 2, s. 87-90.

ZAORALOVÁ, Eva, Vítězství barbarství nad humanismem? *Kino revue* 4, 1994, č. 12, s. 20-21.

PRIMÁRNÍ PRAMENY

Rozhovor s Jitkou Jeřábkovou vedený Ondřejem Šírem v dubnu 2010.

Rozhovor s Janem Prokešem vedený Janem Berglem 21. 7. 2020 v Praze. (Příloha 1)

Distribuční list (Příloha 2)

INTERNETOVÉ PRAMENY

Dostupný na WWW: <https://www.boxofficemojo.com/?ref_=bo_nb_tt_mojologo> [cit. 3. 12. 2020]

Dostupný na WWW: <<https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>> [cit. 6. 1. 2021]

Dostupný na WWW: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/video/>> [cit. 10. 1. 2021]

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

- Americké psycho (American Psycho; Mary Harron, 2000)
- Auto zabiják (Death Proof; Quentin Tarantino, 2007)
- Barton Fink (Joel Coen, 1991)
- Cesta olivovým hájem/Pod olivovníky (Zire darakhatan zeyton; Abbas Kiarostami, 1994)
- Čelisti (Jaws; Steven Spielberg, 1975)
- Ďábelská brigáda (The Devil's Brigade; Andrew V. McLaglan, 1968)
- Desperado (Robert Rodriguez, 1995)
- Divoká banda (The Wild Bunch; Sam Peckinpah, 1969)
- Dobyvatelé ztracené archy (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981)
- E. T. – Mimozemšťan (E.T. the Extra-Terrestrial; Steven Spielberg, 1982)
- Gauneři (Reservoir Dogs; Quentin Tarantino, 1992)
- Germinal (Claude Berri, 1993)
- Homo Faber (Volker Schlöndorff, 1991)
- Hvězdné války (Star Wars; George Lucas, 1977)
- Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997)
- Ježíš (Jesus; John Krish, Peter Sykes, 1979)
- Klub rváčů (Fight Club; David Fincher, 1999)
- Komando (Commando; Mark L. Lester, 1985)
- Královna Margot (La Reine Margot; Patrice Chéreau, 1994)
- Kramerová versus Kramer (Kramer vs. Kramer; Robert Benton, 1979)
- Marta a já (Jiří Weiss, 1990)
- Matrix (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)
- Milý deníčku/Drahý deníčku (Caro diario; Nanni Moretti, 1993)
- Mladí muži za pultem/Podvodníci z New Jersey (Clerks; Kevin Smith, 1994)
- Modrý samet (Blue Velvet; David Lynch, 1986)
- Návrat Sommersbyho (Sommersby; Jon Amiel, 1993)
- Nebe a země (Heaven & Earth; Oliver Stone, 1993)
- Nenápadný půvab buržoazie (La Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, 1972)

Paní Parkerová a začarovaný kruh (Mrs. Parker and the Vicious Circle; Alan Rudolph, 1994)

Plechový bubínek (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979)

Podivnější než ráj (Stranger Than Paradise; Jim Jarmusch, 1984)

Policajt v Beverly Hills (Beverly Hills Cop; Martin Brest, 1984)

Ponorka (Das Boot; Wolfgang Petersen, 1981)

Potkal jsem ho v Zoo (Drahomíra Reňáková-Králová, 1994)

Pramen panny (Jungfrukällan; Ingmar Bergman, 1960)

Pravdivá romance (True Romance; Tony Scott, 1993)

Přepadení v Pacifiku (Under Siege; Andrew Davis, 1992)

Pulp Fiction – Historky z podsvětí (Pulp Fiction; Quentin Tarantino, 1994)

Rambo: První krev (First Blood; Ted Kotcheff, 1982)

Rambo II (Rambo: First Blood Part II; George P. Cosmatos, 1985)

Rambo III (Peter MacDonald, 1988)

Rocky (John G. Avildsen, 1976)

Sex, lži a video (Sex, Lies, and Videotape; Steven Soderbergh, 1989)

Silnice (La strada; Federico Fellini, 1954)

Slepička Rjaba (Kuročka Rjaba; Andrej Končalovskij, 1994)

Slunce, seno, erotika (Zdeněk Troška, 1991)

Šišouni v New Yorku (Coneheads; Steve Barron, 1993)

Takhle se mi to líbí (I Like It Like That; Darnell Martin, 1994)

Takoví normální zabijáci (Natural Born Killers; Oliver Stone, 1994)

Tankový prapor (Vít Olmer, 1991)

Tenkrát v Hollywoodu (Once Upon a Time... in Hollywood; Quentin Tarantino, 2019)

Terminátor (The Terminator; James Cameron, 1984)

Top Gun (Tony Scott, 1986)

Tři barvy: Červená (Trois couleurs; Krzysztof Kieślowski, 1994)

Unaveni sluncem (Utomnjonnyje solncem; Nikita Michalkov, 1994)

Válka hvězd naruby (Spaceballs; Mel Brooks, 1987)

Waynův svět 2 (Wayne's World 2; Stephen Surjik, 1993)

Wyatt Earp (Lawrence Kasdan, 1994)

Zabít Zoe (Killing Zoe; Roger Avary, 1993)

Záskok (The Hudsucker Proxy; Joel Coen, 1994)

Zběsilost v srdci (Wild at Heart; David Lynch, 1990)

Zvětšenina (Blow-up; Michelangelo Antonioni, 1966)

Žhavé výstřely (Hot Shots! Jim Abrahams, 1991)

Žít! (Huo zhe; Yimou Zhang, 1994)

PŘÍLOHA 1 - ROZHOVOR S JANEM PROKEŠEM VEDENÝ JANEM BERGLEM 21. ČERVENCE 2020 V PRAZE

JP: Gemini Film s.r.o., jak se to správně jmenovalo, vznikl a začal působit na začátku roku 1993 v lednu. Zakladatelem a majitelem společnosti byl německý a tehdy opravdu proslulý producent Bodo Scriba, který Gemini založil jako distributora pro značku Warner Brothers (WB) pro Česko, Slovensko a později i Rusko. Na základě smlouvy s WB, protože on byl desetiprocentním koproducentem všech filmů WB po dobu snad jedné dekády. Tak jaksi výměně získal tato práva pro distribuci v ČR, SR a v Rusku a pak měl ještě práva pro německy mluvící země on sám - jeho firma zase distribuovala WB filmy v německy mluvících zemích. Co se týče obsahu, tak ten samozřejmě byl tvořen primárně filmy WB, kterých ale zase nebylo dost, jak jsme zjistili po velmi krátké době. (...) Po devíti měsících jsme s jedním major producentem Warners získali deset procent trhu, což byl velký úspěch, protože ve srovnání s konkurenčními firmami Lucerna a Guild, (jedna tři a druhá dvě velké distribuční společnosti), jsme měli větší diváskou úspěšnost. Ale zjistili jsme, že na trhu neobstojíme, pokud nerozšíříme nabídku, protože jsme mohli mít k dispozici tak třináct čtrnáct filmů ročně, a z toho jsme po dohadování některé filmy odmítli, ty které skutečně jsme cítili, že český divák by je jaksi nepřijal nebo by nebyly asi tady komerčně úspěšné.

JB: Takže byla možnost, aby vybírání filmů bylo selektivní i v rámci nabídky WB?

JP: Velmi omezeně, ale já a moje ředitelka tehdejší, paní Jeřábková, jsme s nimi vedli nekonečné diskuze prostřednictvím hlavně faxu, což bylo utrpení. (smích) (...) Nicméně určitou volnost jsme dostali, takže jsme začali vybírat a nakupovat od jiných nezávislých distributorů... (...) Začali jsme s tím prvním cizím filmem mimo WB, špagety westernem Sergia Leoneho, *Mé jméno je nikdo* a potom *Pro hrst dolarů*. Je pravda, že ty filmy poměrně profrčely, bez většího zájmu, ale ten zájem vzbudily později a dodneška takový, že se pořád kupují. (...) Potom následovaly samozřejmě úspěšné filmy v tom roce devadesát tři z dílny WB ale v naší filozofii jsme pokračovali, začali navazovat styky s Francouzi a Němci, s distributory, to jsme nakoupili francouzský velkofilm *Germinal*, o kterém jsme sice věděli, že tohle dělnické revoluční téma, na rozdíl od Francie, kde ten film byl obrovsky populární, asi nebude divácky úspěšné. Jednak, že to byl jejich francouzský autor (V.Hugo) a tehdy absolutně nejslavnější hvězda Gerard Depardieu, hrál hlavní roli, tak považovali jsme to za takový kulturní počin, snažit se uvádět evropské filmy. Další takové pokusy byly velmi zdařilé, a sice Schlöndorffův *Plechový bubínek* a Petersenova *Ponorka*. To si všimlo i takové to inteligentnější, vzdělanější obecnstvo a filmy měly dokonce i výbornou návštěvnost zejména v Praze a ve velkých městech a myslím, že jsme si tím udělali dobré jméno a že umíme obohatit trh i o evropské filmy... (...) A taky film *Homo Faber*, myslím, že získal velkou pozornost kritiky. My jsme ty filmy vlastně objevily i pro kritiku českou, tady je nikdy nikdo nepouštěl a dostávám se k tomu, jak jsme získali takovej balík filmů, kterej obsahoval i titul *Pulp Fiction*. Je to teda docela neuvěřitelná příhoda, protože (...) přišel za námi do kanceláře takovej člověk, představil se, že se jmenuje Igor Konyukov, a že má firmu Butterfly Entertainment Group a že je nezávislý distributor. Že nakupuje v Americe a tak dál. No nám to přišlo úplně šílený, my jsme si mysleli, že to je podvodník.. Tak jsme z něj tahali rozumy, jaký filmy má, a on se vytasil prostě s *Pulp Fiction*, s Tarantinem, o kterým jsme tehdy moc nevěděli, to je pravda, pak se vytasil s *Waynův svět*, s oběma *Waynovy světy* a

Šišouni, to byla taková docela vtipná komedie, sci-fi, o mimozemských bytostech mezi lidmi, ale velmi komediálně zdařilá. Přišel s tímhle balíkem, tak my jsme si to nechali poslat v kopiích a mně se to strašně líbilo a mým kolegům vůbec ne. (smích)

JB: Myslíte konkrétně všechny tři tyhle filmy?

JP: Nejvíc *Pulp Fiction*. Já jsem jim začal vysvětlovat, jak je fakt nutno se na ten film dívat, že on vlastně to ironizuje, to násilí, že tam ta krev stříká a je to evidentně červená barva. Že to tam má prvek takovej designovej a navíc, že ten příběh je skvěle z těch linií poskládaněj a výborně tam hrajou herci, což nakonec převážilo všechno a vsadili jsme na tuhle kartu a v kině Kotva jsme udělali premiéru, jako v malém kině. To kino bylo narvaný, protože lidi nějak v Praze... Asi už jim Tarantino byl známý z různých šířených videí, a ten film měl strašnej úspěch a my jsme byli hrozně rádi. Já jsem přišel s tím názvem *Historky z podsvětí*, nechat to anglicky, ale i to přeložit česky, protože já jsem velmi dbal na to, aby ty český překlady nebyly otrocký překlady anglickejch názvů, ale aby něco vyjádřily. To je takovej abych řekl marketingovej pohled... Já jsem dělal hlavně marketing, že jo... (...) Takže ta historie s panem Konyukovem... Nakonec jsme mu teda dali smlouvu. On neuměl nic, jo, on to pak přiznal, že neumí vůbec nic, ale čuch na filmy kupodivu měl dobrej. On s náma měl smlouvu, že my mu vyrobíme kopie, my mu zajistíme distribuci, za to všechno musel zaplatit, a jemu zůstane větší podíl zisku, a nám menší.

JB: Distribuoval někdy filmy prostřednictvím Butterfly sám, nebo vám prodal vám tyto tři a do další spolupráce nevstupoval?

JP: Ne, dokud existoval Gemini Film, tak on exkluzivně, co kde sehnal, prodával přes nás. My jsme mu zajišťovali videodistribuci, nakonec, takže on mohl bejt naprosto spokojenej. (...)

JB: Jak jste se k práci v Gemini Filmu dostal? Vy jste předtím dělal v agenturách marketing a propagaci...

JP: (...) Mně bylo jasné, že se do filmový branže jen tak nedostanu, protože už mě předběhli desítky mejch kolegů, tak jsem hledal nějakou disciplínu, kde startovní čára bude pro všechny stejná, a zvolil jsem marketing. Takže v roce devadesát jsem absolvoval nějaký kurzy, který tady byly zadarmo od Američanů, od Coca-Coly, od reklamních agentur, a sám jsem studoval literaturu a hlavně jenom anglickou, protože marketing tady nebyl v té podobě profesionálního marketingu a hned jsem se v téhle branži chytil. Nejdřív jsem to začal dělat pro Smetanovo divadlo, který se odtrhlo od Národního tehdy jako samostatná instituce a to byl marketing se vším všudy. Logo, grafický manuály, propagační materiály, PR v tisku, placená reklama, sponzoři. To byl ten balík, kterej jsem se vždycky snažil celej zvládnout. (...) Jenomže moje kolegyně z Multisonicu, kam jsem přešel, která byla moje podřízená, mě zavolala a nabídla mi tohle z mýho podhledu úplně nejfantastičtější místo (u Gemini Filmu – pozn. JB). Jednak dobře placený, protože Němci spíš koukali na to, abysme měli platy trošku se blížící německým než tehdejší českým, ale hlavně ta práce. Že využiju jak svůj obchodní byznys/marketing talent, kterej asi opravdu mě pán bůh dal, tak ale že budu moct konečně vidět spoustu filmů, posuzovat ty filmy a dokonce musím říct, že jsem měl velkou výhodu v tom, že jsem novináře, ty filmový, celkem rychle přečetl, s některejma

jsem se velmi spřátelil, ale jako opravdově lidsky, i když často třeba napsali něco ne příliš hezkého k některým filmům, ale pak tam byla většina absolutních rutinérů a pro ty já jsem dělal tiskový zprávy. Já jsem prostě ten film zhodnotil, klady, zápory, s převahou kladů, a oni to většinou otiskli tak, jak jsem jim to dal. (...) Když jsem udělal premiéru novinářskou v kině Práce (dnes zaniklém), tak jsme pár chlebíčků dali, nějaké víno, a rozdali jsme jednak teda ten oficiální merchandising, a pak moji tiskovou zprávu firmy. Já jsem jim k tomu ještě na úvod pár slov řekl. Protože my jsme se opravdu snažili vybírat filmy takové, abychom se za ně nestyděli, takže já musím říct, že já jsem s nima mluvil úplně otevřeně, opravdu z přesvědčení, nijak jsem si nevymějšlel. No a tohle mělo docela úspěch, za chvíli mě začali zvat do Snídaně s Novou, tam mě taky poskytl prostor prostě těch deset minut a pustili trailer, zdarma. Protože ta televizní reklama byla nejdražší, tak jsem se snažil takhle, že jim exkluzivně prvním dám ten trailer, tak jsem se aspoň takhle snažil ušetřit. Protože můj tehdejší šéf, německý, marketingový a obchodní říkal... Když jsem mu říkal: "Podívej se, kolik já tady mám PR. Noviny, televize, to jsou miliony, který jsem ušetřil." A on říkal: "Hele, ale za to my tě platíme, víš? Protože zadat reklamu za prachy umí každé blbec." To si takhle šáhne do rozpočtu, tady dá rádio, tady dá printy, tady dá televizi a nazdar.

JB: A v tomhle směru jste měli reklamu nadstandardní oproti Lucernafilmu nebo Guildu?

JP: Jo, to určitě, naprosto. My bychom se jinak tak rychle nedostali nahoru. My jsme končili jako číslo dvě a pořád jsme měli jenom ty WB. A WB měly super trháky, ale taky super propadáky, jako každé. Takže záleželo opravdu na výběru, nebrat všechno, nenechat si vnutit z Ameriky třeba jejich reklamní představy. A já jsem hlavně použil jako první tady dvě věci a na to jsem pyšnej. Filmovej podnik hlavního města Prahy se strašně brzo rozpadl úplně, a když my jsme začínali, tak už tam měly dvě tři plochy po městě a ten podnik byl úplně prostě, konec. Tak jak s reklamou? Tak jsem začal s billboardama, ty byly dost drahý, ale co bylo podstatný, já jsem hlavně zaplatil afiš na kino. Starej dobrej poutač prostě na kino, namalovanej. Použil jsem něco, co jsem měl podklady grafický z Ameriky, ono to moc nestálo. To jsem začal dělat první, protože ostatním se za to nějak nechtělo utrácet, nebo je to nenapadlo, ale tohle mělo velikej význam, ta pouliční reklama. A zároveň jsem začal dělat street show. Třeba už první film, *Přepadení v Pacifiku*. Bylo to strašně pracný. Jsem obstaral strašným způsobem přes americký přímluvce, americký velitelství v Německu, že mi poštou poslali v obrovskéjch balíčkách dvanáct námořnickejch uniforem, novejch. Do toho jsem oblíkl dvanáct statistů, dal jsem jim transparent, a oni celej den ve dvou, nebo ve třech skupinách kroužili Václavákem. Úspěch i tohleto mělo obrovskéj, protože na tom Václaváku kolik lidí... To byly tisíce lidí. Oni pak dělali špalír v kině, dělali takovou ozdobu na rautu. To bylo první ale já jsem to dělal téměř u každého filmu, u *Pulp Fiction* teda ne, protože tam na reklamu ani nebyl čas. To byla vlastně úplně utajená premiéra. To všechno přišlo až po tom strašným úspěchu, ta kritika úplně... Ta to vyzdvihla do nebes. Na Mavericka jsem zaplatil kasino, dole naproti kinu Blaník v hotelu Jalta, protože ve filmu je ta hlavní scéna maverickovská toho podvodu na tý lodi ten poker, tak měli hosti na raut prostě zadarmo na hodinu celé kasino. Když jsem dělal *Wyatt Earp*, tak jsem v prodejně ve Spálený, všude ji oblepil plakátama a CD s hudbou, byla docela dobrá k *Wyatt Earp*, a když jsem teda ohlásil, že slavnostní uvedení bude tam, tak přicválalo deset kovbojů na koních a strašně stříleli (smích) a přepadli ten krám a chtěli všechny céděčka s *Wyattem Earpem*. (...)

JB: Tohle všechno vycházelo z vaší iniciativy, ale já z toho, co jsem četl, tak jsem získal

dojem, že ta distribuce amerických filmů, třeba od těch Warnerů, tak byla hodně přísně řízená a dohlíželo se na to, aby se plnila tak, jak oni si v zahraničí představují.

JP: Přesně. Já jsem si získal dobrý jméno zaprvý tím, že několik našich distribucí bylo absolutně nejlepších v Evropě z hlediska počtu obyvatel a diváků v kinech, a to i filmy průserový, jako *Wyatt Earp*, ten všude propadl. U nás se dostal mezi první druhej, prostě, a měli jsme nejlepší evropskej výsledek. A moje jméno znali i v tom Burbanku.. Oni Prahu sice měli na mapě jako špendlík, ale informace sbírali pečlivě... Oni mě taky do Burbanku pozvali, chtěli mě vidět. Horší bylo, že jsme měli evropskýho šéfa, nějakýho Srba, to byl nafoukanej blb, kterej jenom plnil rozkazy a ten furt chodil mě, jak se to slušně řekne, no, jebat. (smích) No a já přes to přese všechno jsem řekl: "Hele, tenhleten vizuál nedáme, musíme udělat vlastní plakát." A hned jsem začal s Amerikou jim vysvětlovat proč tyhlety ikony a ikonografie nefunguje v Česku, to může zabít celej film, to byl třeba plakát *Mezi nebem a zemí*, ten jsem upravoval. Taky jsem upravoval ty videoklipy, na který se nesmělo šáhnout. Když dorazily kazety s tv reklamními šoty, tak mi přesně řekli: "Půjde tohle, desetivteřinová půjde," a já jsem si to celý udělal po svém. A dokonce jsem to přestříhal, protože jsem taky střihač, vystudovanej. Klidně jsem jim to přestříhal, protože jsem věděl, že věděj prd. Já jsem to prostě dělal a holt bez toho člověk asi nemůže bejt dobrej. Oni to nakonec ti Američani stejně ocenili.

JB: A nesetkal jste se v souvislosti s tím s nějakýma problémama? Nebo oni to nevěděli?

JP: No jenom s tím Srbem. (...) Ale já jsem si to poslechl a udělal si to stejně po svém. Když je člověk o tý svý pravdě přesvědčenejAle moc mi nefandili Němci, protože oni říkali: "Čím lepší film, tím dávej míň na reklamu. Protože to mouth to mouth se prostě tak rozšíří, že nemusíš vůbec plejtvat ničím. Když to cejtíš, když se na tom dohodneme, i s kolegama, ale je to na tobě hlavně, tak na to kašli. A když je film blbej, tak si zaříd' do toho posledního tejdne před premiérou co můžeš, aby přišli (diváci - pozn. JB) ten první tejdne, a pak to stejně půjde do háje."

JB: Kdybyste to měl shrnout, zatím obecně, tak co všechno patřilo k propagaci? Plakát, foršpan...

JP: Foršpan byl důležitěj, protože tehdy ještě kinoreklama byla účinná. Na to jsem zapomněl, na to jsem nešahal, protože většinou to jednak nešlo tak úplně, a oni ho naštěstí nedávali ke všemu. Sami jsme je rozhodně nevyráběli. A samozřejmě nejdůležitější už tehdy byla televizní reklama, a jak říkám, mně se podařilo se propašovat na tu Novu a občas i ma ČT. (...) Rozhlas se užíval taky hodně, ten jsme museli si vymyslet, protože televize, ta se prostě předabovala akorát, nebo přetitulkovala. My, abychom podpořili návštěvu našich filmů, tak jsme strašně investovali do dabingu a to se nám velice vyplatilo. Protože jsme zjistili, že skutečně ta schopnost lidí vnímat film a číst titulky je strašně omezující z hlediska emocionálního vnímání celého filmu. A беру to z tehdejší optiky devadesátých let, kdy lidi anglicky neuměli a museli to číst. (...)

JB: Protože to bylo něco jinýho, než co nabízeli ostatní?

JP: Ano - film dabovanej, dokonce i televize byly ochotný nabídnout veliký sumy navíc ještě

za to, že jsme jim prodali náš dabing.... A ty některý naše dabingy jdou do dneška. (...)

JB: Mě zaujalo, že ty práce, který se zmiňují o Gemini Filmu, tak většinou o něm píšou jako o distributorovi těch filmů amerických anebo Warnerů, ale když jsem našel některý články v tisku, tak tam se naopak vyzdvihovalo, že jste distribuovali ten *Plechový bubínek*, *Homo Faber* a podobně, takže v souvislosti s tím myslíte, že si Gemini Film spíš budoval image jako distributor, který přináší jak ty americký, tak ty evropský filmy...

JP: Naprosto. My jsme byli první distributor, který získal podporu Eurimages. Nikdo jinej tady o tom nic moc nevěděl, bylo to složitý, samozřejmě to bylo strašně složitý. Já jsem si na to musel vzít ještě placenýho pomocníka, abychom to vyplnili a tak dál.

JB: A nebyl tam problém s těma nákladama?

JP: Nebyl, my jsme se do toho vešli. My jsme škrtili ty dabingový studia. Oni dělali jenom televizi. A teprve v případě, že bychom nenasadili víc než pět šest kopií, tak ty bychom titulkovali. Tam, kde jsme neočekávali ten zisk.

JB: A to byl, předpokládám, případ třeba těch evropských filmů, jako byl ten *Plechový bubínek* nebo *Homo Faber*.

JP: Tak, ano. A to by byla škoda dabovat, upřímně řečeno. Ten *Plechový bubínek* jsem cejtil, že to je vyloučený, že to je to němectví i v tom jazyku obsažený, že němčina k tomu filmu strašně patří. Jo ještě další náš slavněj film, na ten jsem taky pyšnej, na tu *Ponorku*. To jsme taky přinesli my a my jsme přinesli film *Ďábelská brigáda*, kterej patří ke klenotům šedesátejch let americký válečný kinematografie. Já jsem to cejtil docela jako satisfakci, protože sám jsem ty filmy nikdy nemohl vidět, a sám jsem je jako člověk, řekl bych vzdělaněj v oblasti filmu, jsem chtěl, ať se to přinese lidem, že ty filmy jsou natáčený pro široký publikum, a proč by o tuhleto část měli přijít, jenom proto, že je tady záplava amerických filmů. (...)

JB: Od koho jste to kupovali, tyhle filmy?

JP: No ty německý od Němců.

JB: Třeba ty westerny...

JP: Ty spaghetti westerny, všechno nám kupoval Scriba. A on nám udělal nabídku a já jsem řekl, že jo.

JB: A vy jste pak vybral z toho třeba konkrétní filmy, který jste měl pocit, že se hodí pro ten trh, nebo jsou zajímavý z jinýho hlediska.

JP: Ano, *Homo Faber* už jsem říkal, *Germinal* jsme se dohodli s francouzskou ambasádou, že oni to fakt zaštili a taky nám něco zaplatili, rauty, nebo něco prostě platili. (...) Tak my jsme z hlediska, jak říkám, počtu obyvatel, počtu diváků obsazovali ty nejprvnější příčky. Ale bez blockbusterů to nejde. Teprve, když máte ty největší blockbustery, tak můžete kupovat toho Sergia Leoneho, Schlöndorffa, a jiné menšinové filmy.

JB: Takže pokud to chápu správně, tak ty evropský filmy, třeba ten Schlöndorf a tak, tak ty byly tím, čím jste se mohli prezentovat navenek, a zároveň ty americký filmy mohly být také jedny z nich, ale byly to zároveň ty, co by pokryly ty případný ztráty?

JP: Tak jsme to měli vymyšlený. A navíc nebyly všechny ztrátový. *Ďábelská brigáda* si vydělala na sebe, *Plechovej bubínek* bohatě a *Pulp Fiction* několikanásobně. Kupodivu zdaleka se tak lidem nelíbili *Takoví normální zabijáci*, ale taky je to trvalka. (...)

JB: Kdybyste se chtěl podívat, tak tady jsou všechny filmy, co uváděl Gemini Film do konce roku devadesát čtyři, protože já jsem to bral s tím *Pulp Fiction*. A mě tam zaujaly jednak ty nezávislý americký společnosti, tam byla ta New Line. (...) A u těchhle těch nezávislých filmů, tak byl tam rozdíl ve způsobu, jakým jste je distribuovali, nebo ne?

JP: Ne, on to pro nás všechno nakoupil Scriba, ten jeho Alcor film. Ale my jsme si to vybrali. On poslal list. Já jsem ty filmy buď znal, nebo jsem si sehnal informace, nebo on mi taky posílal k tomu nějakou upoutávku, textovou, tak jsem si přečetl, kdo hraje. Já jsem šel hodně po jménech. (...) Velkej průser, kterej jsme ale dávali, protože si to strašně přáli Warneri, byly ty Policejní akademie. Což o to, těch prvních pět šest jsem měl rád, docela, ale pak ta sedmá... A konče osmičkou, to se mi omlouvali i ti moji šéfové, říkali: "Hele, oni to vůbec nedotočili ten film. Ten film není dotočený, to je uplácáný, prosim tě..." To byl takovej nesmysl, nevtipnej. No ale uvít jsme to museli, protože Scriba na to měl smlouvu, že on to bude distribuovat.

JB: A z těch nezávislých, říkejme jim nezávislí, ty od toho New Line a tak, tak tam jste měli větší možnost výběru oproti tomu WB, z toho, co vám dodával Scriba, nebo jste si vybírali?

JP: Ne, to bylo volný na trhu prostě. To nemělo s Warnerama nic společného. On měl volnou ruku. Všechny filmy, ty blockbustery WB 90. let, kofinancoval producenty Scriba třeba deseti procenty. Já jsem tu smlouvu někde viděl, ne originál, ale prostě o čem je. Ve *Variety*, nebo v *Big Boardu*, nebo v něčem. A teď když to vezmeme i toho Konyoukova - *Operace Monolith*, to byla super sračka. Ale to byla daň, protože on přece jenom některý měl v balíku. V malým, v minibalíku. Že mu třeba daj ty *Wayny*, ale k tomu *Operaci Monolith*, třeba. No tak jsme to vzali. Povinnost byla tu jednu dvě kopie pustit. Umořit to nějak. (...)

JB: Tak já se vás zeptám ještě k tomu *Pulp Fiction* konkrétně - předpokládám, že ten Konyukov vám to i s těma dalšíma dvěma filmama nabídl až ve chvíli, kdy to vyhrálo v tom Cannes?

JP vrtí hlavou

JB: Ještě předtím?

JP: To bylo nějak úplně nesouběžně. On se objevil, řekl, že v Americe nakoupil tohle, my jsme jednali o tý smlouvě... (...) Ale my jsme s ním jednali asi půl roku, takže my jsme si pak asi zajásali, všichni, ale věděli jsme, že to tady nic neznamená. Vyhrát Cannes, co to tehdy v Česku znamenalo? To zajímalo Irda filmové kritiky. (...)

JB: Nicméně tam probíhalo delší dobu jednání s Konyukovem o těch třech filmech včetně *Pulp Fiction*, a vy myslíte, že začalo probíhat ještě před tou výhrou v Cannes?

JP: Určitě. To trvalo... On se zjevil někdy podle mě na jaře a my jsme si všichni mysleli, že je to podvodník. Tak jsme si ho poslechli: "Ok, sežeň nám to na videu. My se na to podíváme." My jsme nevěděli vůbec, o čem mluví. My jsme neznali ani ty filmy, ani jeho, vůbec.

JB: Takže jste zjistili, že by to mohly být filmy, které by vás zajímaly.

JP: Jo, když to poslal a zkoukli jsme to, tak *Waynův svět* se ženskéjm líbil, jasně, jo. *Šišouni* se napůl líbili, (...) no a mně se samozřejmě strašně líbil *Pulp Fiction*, a o tom jsme svedli největší boj. Já teda.

JB: Ony to nechtěly?

JP: No moje šéfová byla stará dáma... Mně bylo tehdy čtyřicet a ženskéjm bylo šedesát...

JB: Ale ani jim nepřípadalo, že by to mohlo být zajímavý pro tu kinodistribuci z hlediska návštěvnosti?

JP: Vůbec ne. Ony říkala: "Lidi se v kině pozvracej a uvidíš, to bude propadák." A já jsem říkal: "Nebude, protože to má svý filmový kvality" a teď jsem jim to začal říkat, co si myslím, že zejména mladý lidi a bla bla bla... Ale taky jsem toho Tarantina, jeho historii, vůbec neznal.

(...)

JB: Takže *Pulp Fiction* byl pro vás zajímavý spíš z uměleckýho hlediska?

JP: Jednoznačně.

JB: Minimálně pro vás...

JP: Pro mě byl jednoznačně... Senzační scénář, velmi neotřelej příběh, senzačně zahrnaný, supr scéna Travolta jak tancujou, supr hlášky, čili říkal jsem, to je tak stylový a tak originální, že prostě to musíme jako... V Praze se nebojím, jo, dál... Venkov na to asi nechodil, teda nevim....

JB: Což ale znamená, že potom to pro vás byla dvojí výhra vlastně v tom, když ten film získal tu cenu v Cannes, že se tímhle proslavil, protože přece jen to pomůže...

JP: A on nám to Konyukov nezdrazil kvůli tomu, ceny zůstaly stejný. Na těch jsme se dohodli primárně.

JB: A jak to tam probíhalo, pokud o tom můžete mluvit, z hlediska prodeje, když vám něco dával Konyukov? Bylo to třeba šedesát procent pro něj a čtyřicet pro vás?

JP: Ne, my jsme měli daleko víc, protože jak říkám. Z hlediska distribuce to možná bylo

obvyklých těch sedmnáct procent z našeho zisku, ale my jsme za peníze pro něj, za jeho peníze, vyráběli kopie, pravda, bez zisku, ale jeho to stálo. My jsme ho nijak nešidili, ale protože on to tehdy neuměl. A pak jsme mu udělali veškerou propagaci a reklamu. Vždyť on tady nikoho neznal. Nevím, proč se tak úplně obrátil na nás, to si už... On s nějakou legendou přišel, ale já si nemůžu vzpomenout, proč si zrovna vybral nás. Možná, že byl i u jinejch a že ho poslali... On tak nedůvěryhodně vypadal a mluvil a ještě tou divnou ruskoslovenštinou, že možná byl i u jinejch a všude ho vyhodili, až jsme mu zbyli my. (smích)

(...)

JB: Miramax to nezajímalo, jakým způsobem se s tím filmem bude tady nakládat? (...)
Od Konyukova jste neměli žádný pokyny, jak by se s tím filmem mělo nakládat?

JP: Ne, to vůbec ne. On měl nějaký dolary, bůh ví, s kým byl ve spojení, ale měl čuch, to on něco s kumštem měl, mentálně, protože on to opravdu nakupoval on. To jsme nezjistili vůbec nijak, že by někdo mu pomáhal nebo radil nebo něco. On jel na ten trh, na kterým jsem byl taky, prostě jel do (...) do Ameriky a prostě to tam nakoupil. (...)

JB: A jméno Tarantina pro vás v době, kdy jste distribuovali Pulp Fiction, bylo důležitý, nebo ne?

JP: Pro mě to byl absolutní zjev, objev, takže důležitý bylo určitě, ale až v okamžiku, kdy jsem to poprvé někdy v létě uviděl.

(...)

JB: Já myslím v rámci prezentace třeba. Že byste říkali, že tohle je jako zajímavěj autor...

JP: Ne, my jsme řekli: "Pustíme to natvrdo, jsou to historky z podsvětí, je to dobrej plakát, bylo to v Cannes." To bylo všechno. (...) No jo, tak ono to bylo trochu jinak (reakce na plakát PF – pozn. JB), protože my jsme dělali úplně všechno včetně promo, ale on si tam nechal to Butterfly, on potřeboval... Protože on si založil firmu, která byla nula, v tom byla nějaká jemu úlitba, která se samozřejmě finančně promítla, protože o to měl míň a tak dál, že jsme ho nechali... Protože on na to ani nešáhl, on to jenom koupil, On nám prostě dal jenom práva, nic jinýho. Všechno ostatní, výroba, kopie, promotion, PR, (...) všechno jsme dělali my, organizaci večírku, ale bylo tady Butterfly, nebylo tady Gemini. Ale my jsme na to zvali stejně jako... Všude bylo, že to uvádí Gemini. Pouze na tom plakátě, z hlediska právního, on byl majitel těch práv, takže jsme se nemohli... My jsme nemohli vlastně jinak, protože on nám neprodal práva.

JB: On vám jenom přenechal tu distribuci.

JP: Byla smlouva jako o výrobě kopií a distribuci toho filmu se vším všudy. (...)

JB: Ten plakát jste dostali ze zahraničí, předpokládám, protože ten byl mezinárodně stejnej...

JP: To jediný on nám dodal. A pak nám dodal, myslím, jsem vyždímal, že bez fotek to neexistuje, jo, tak horko těžko jsem z toho Miramaxu něco málo dostal... Já jsem tam dokonce musel telefonovat do Ameriky a říct: "Prosím vás ale, my nejsme schopný... Musíte nám..." Tak oni opravdu poslali po jednom kousku diáčky Travolty a dalších... Takže šlo z nich vymáchnout, ale... (...) Ale on (Konyukov - pozn. JB) nám stejně tak musel bejt vděčnej. Ono mu to asi nakonec bylo jedno, hlavně když měl prachy a to Butterfly se aspoň někde nějak prostě chytalo. (...)

JB: Nicméně (součástí propagace) byly ty plakáty, to předpokládám, že vypadalo takhle. Pak nějaký fotosky, to byl ten Travolta, jak jste říkal...

JP: No no no, inzerci jsem celou vlastně musel udělat já.

JB: A to byl tisk, rozhlas, televize, takže...

JP: To jsem většinou obíhal prostě... V televizi jsem řekl, co to je, a myslím, že trailer k tomu byl. Ale televizní reklama určitě ne, ta byla drahá i pro ty producenty, takže... Fotosky, no to jsem dělal flyers. Malý, vlastně kromě fotosek pro kina jsem dělal ještě flyers (letáky), kde byl vzadu potištěný textem a vepředu byla fotka, To byl můj oblíbenej materiál.

JB: A to se...

JP: To jsem rozdával v kinech.

JB: Jo, v kinech.

JP: Na různý místa jsem to pohazoval, v hotelích, na recepci...

JB: A ještě jsem taky narazil na to, že se *Pulp Fiction* objevilo pod několika názvy. V několika článcích se psalo, že na filmový kopii bylo vyraženo jako překlad Brak, potom oficiálně v tom distribučním listu jsou *Historiky z podsvětí* a tady bylo ještě *Příběh z podsvětí*, na tom plakátu.

JP: No tohle je tam úplně navíc, to nevím, kdo tam dodal, to už si nepamatuju. Nebo jsem to udělal ještě improvizovaně a předtím totiž, a pak jsem definitivně zvolil... (...) To je zajímavý, ten příběh, vidíte. Tak to já asi ještě neměl definitivně jasno. Protože to jsem asi dělal já, tyhle ty verze. (...) On byl taky problém, že se muselo s velkým předstihem zakládat taky do tiskáren. To netušíte, jak to bylo všechno v těch devadesátkách komplikovaný. Aby vám v malý sérii dělala nějaká tiskárna třeba dvě velikosti jeden plakát a ještě třeba... (...) A potom ty flyery, jako jeden velkej a jeden malej, chcete to v malejch sériích, to bylo třeba objednat měsíc dopředu. Já pak měl známý, že třeba mi to udělali do tejdne, ale... Protože ono to taky hořelo, že vám z Ameriky to přišlo pozdě třeba. (...) Hodně věcí bylo takovejch skoro na koleně oproti dnešku. (...)

JB: U tý propagace, když byste to rozložil na ty složky: heslo pro plakát, fotosky a podobně, co myslíte, že hrálo největší roli?

JP: (...) My jsme říkali, ulice je zásadní pro nás. Dáme bacha na afiš nad kinem, super fotky, jo... Ještě jsem zapomněl ty fotosky, to byla jedna ze zásadních věcí, ty jsem musel vybírat z takovýhlehého štosu. To byly černobílý fotky, oni Warmeri barevný nedávali, jenom k blockbusterům A to jsem chtěl pro kinaře, aby je dali do těch výloh včas. (...) Ty hrály zásadní roli. A třetí zásadní roli hrály billboardy a plakáty. To bylo pro mě absolutně alfa a omega ta ulice. Protože jsem věděl, v televizi se to mihne, bude to moc drahý, a nic to nestačí sdělit. Pokud to není ten blockbuster. Protože tam máte, už tehdy, Jodie Foster, Cruise, velkej detail, pět vteřin, premiéra, stačí. Žádný půlminutový, nic. A kupodivu dost jsme používali rozhlas, ale spíš ty lokální studia. (...)

JB: A u toho *Pulp Fiction* to třeba nemohlo fungovat jako ten blockbuster, přes Travoltu, Bruce Willise...

JP: My neměli zaprvý vůbec nic, ani ty fotky, tohle bylo jediný, co přišlo (plakát - pozn. JB), nebylo nic. Výroba byla strašně drahá a nevěděl jsem z čeho mlít. (...) Všechny ty filmy trpěly, že neměly žádné podklady grafický, fotky, nejvejš plakát. *Waynův svět* měl plakát, ale stejně se musela dělat česká verze.

JB: A kdybyste měl srovnat pozici *Pulp Fiction* s těma jinýma americkýma nebo neamerickýma filmama v rámci vaší nabídky, kterou jste měli, tak kam byste ho zařadil, nebo jak byste ji charakterizoval?

JP: Já si myslím, že *Pulp Fiction* byl absolutně nejoriginálnější film. Je to můj subjektivní pohled, samozřejmě obchodně tak nedopadl, obchodně dopadly daleko líp ty blockbustery, a to všechny, a neříkám, že byly méně hodnotné z hlediska příběhu, zpracování, ale rozhodně to byly tradiční a komerční, komerční v tom dobrém slova smyslu, to znamená podle schémat, který byly zaběhaný v těch žánrech, Maverick komedie westernová... (...) Já myslím, že to *Pulp Fiction* se fakt vymykalo všemu a pak ten *Plechový bubínek*. To byly podle mě dva nejčennější takový klenoty, za tu krátkou dobu naší existence. (...)

JB: Já mám dojem, že okolo *Pulp Fiction* se vlastně vytvořila taková aura skandálního filmu, a potom se o něm jako skandálním filmu všude psalo, ale já si nemyslím, že by ten film byl zase o tolik agresivnější nebo krvavější než všechny ty akční filmy, který šly, a to se i zmiňovalo...

JP: (...) Jenomže on to ukazuje jako schválně zblízka (Tarantino - pozn. JB). Když vidíte jako že vyhazují dům do povětří, ve kterým jsou nevinní obyvatelé, tak to tak nepůsobí, jako když vám ukáže, jak vás střílí do hlavy.

JB: No ale já myslím, třeba i toho Ramba, nebo Komando. To jsou krvavý filmy. Ale ve chvíli, kdy to jakoby měla být zábava, tak myslím, že se to tomu spíš jako odpustilo, ale u toho *Pulp Fiction*, jak to mělo být (prezentováno) jako to umění a bylo to v Cannes...

JP: Nejenom zábava, ale ono to hraničilo s válečnýma filmama a s tím, že umírali ti nepřátelé, ti zlí. Kovbojka, tam může umřít miliony buď Indiánů, nebo potom teda radši bílejch, ale zločinců. (...) Čili to byla jiná kategorie krve, kde jakoby fandili těm vítězům, ale tady nebyli žádný vítězové, tady byly prostě figury z podsvětí, drogoví dealeri a zloději a já nevím co

všechno, a ti se mezi sebou vraždili. (smích) (...) Ale já vám řeknu jednu věc. Já jsem pak stál u východu a úplně jsem plesal, protože ty lidi si to nemohli vynachválit. Jak nevěděli, že je poslouchám a šli z toho kina, těch čtyři sta pět set, co se tam narvali, tam se snad sedělo na schodech. Ono se to kupodivu v Praze nějak rychle rozkřiklo i bez té reklamy. Proto říkám je lepší, když se věci rozkřiknou, na internetu dneska, dřív prostě v hospodě, v kavárně. (...)

JB: Ještě poslední věc. Já jsem četl, že za minulého režimu, pokud jste dal film jako nepřístupný do osmnácti let, tak to mohlo fungovat jako reklama.

JP: Jo.

JB: *Pulp Fiction* je jedinej z těch filmů, kterej teda ve Filmovém přehledu má uvedenou přístupnost osmnáct, z toho, co měl Gemini Film, ale tady na tom distribučním listu je patnáct.

JP: (...) Za minulého režimu, přesně jak říkáte, všichni jsme se na filmy od 18 chtěli propašovat, co nám bylo patnáct šestnáct. Ale tady jsme si to víceméně určovali my a my jsme jasně říkali, ale zcela podle nejlepšího vědomí a svědomí, všechno bylo přístupný do dvanácti, i *Sommersby*, myslím. Snad jenom *Plechový bubínek* a thriller *Misery* - ty měly patnáct. A těch osmnáct jsme tam dali, samozřejmě, protože jsme se strašně báli, že nás opravdu roznesou... Že tohle je zuviel na Čechy... (...) Tady jsme skutečně řekli, než aby nás mlátili v tisku a médiích, že kvůli byznysu uděláme všechno a naženeme malé děti na tenhle ten příšerně krvavej film, tak jsme se dohodli, že to dáme od osmnácti. (...)

JB: Tak já vám děkuju, já to vypnu.

PŘÍLOHA 2 - DISTRIBUČNÍ LIST PULP FICTION

PULP FICTION - HISTORKY Z PODSVĚTÍ (Pulp Fiction)



USA 1994

Distributor : Gemini film / Butterfly Entertainment Group

distribuční list č. 34

premiéra : 13. října 1994

č.filmu : G94034

Napínavý kriminální příběh, který získal hlavní cenu - Zlatou palmu - na letošním festivalu v Cannes.

Tři zdánlivě nesouvisející příběhy, jejichž hrdiny jsou vrazi i malí zlodějíčkové, vyústí v překvapující očištný závěr. Film plný humoru, úžasné invence a skvělých hereckých výkonů, tentokrát v podání hvězdného hereckého obsazení : John Travolta, Uma Thurman, Harvey Keitel a Bruce Willis. Režisérem a scénáristou filmu je jeden z nejtalentovanějších amerických režisérů dnešní doby Quentin Tarantino.

Film z produkce Miramax Films.

Hrají : John Travolta, Uma Thurman, Harvey Keitel, Bruce Willis, Samuel L. Jackson
Produkce : Lawrence Bender
Režie : Quentin Tarantino

Žánr : krimi
klasika, barevný, titulky
153 min.
35mm kopie

Propagace : plakáty B1, A3,
fotosky
inzerce : tisk, rozhlas, televize

Mládeži do 15 let nepřístupno

Půjčovné : 50 %

Minimální vstupné : I. distribuční okruh : 25 Kč

II. distribuční okruh : 22 Kč