

Martin Mišúr

Případ, který se neměl uzavřít

Vzestup detektivky, varianty státně-produkčních cyklů a logika státně-produkčních klastrů zestátněné československé kinematografie (1945–1962)

Východiskem připravované dizertační práce je otázka po předpokladech hrané a dlouhometrážní detektivky v prostředí zestátněné československé kinematografie, jakož i úsilí zpřesnit dosavadní myšlení o filmových cyklech a klastrech. Výzkum zamýšlí pokrýt období rámcově mezi lety 1945 až 1962, tedy od okamžiku zestátnění do fáze dílčího uzavření cyklů a klastrů, které českou filmovou detektivku soustavněji prosadily. Po krátké odmlce se pak detektivní žánr od poloviny šedesátých let naplno etabloval a úspěšně přečkal četné kolize produkční i celospolečenské. Zatímco detektivka v období takzvané normalizace dala základ několika důkladným studentským pracím a badatelským výstupům, podstatně nesoustavněji zůstává pokryta druhá polovina čtyřicátých a navazujících padesátých let.¹⁾ Tedy fáze v mnoha směrech formativní, jakož i méně zřetelná, nesmírně proměnlivá a vzdorující jednotným rámcům. Dvě základní výzkumné otázky chystané práce zní: jak a proč mohlo od konce

padesátých let dojít k nebyvalému rozmachu tuzecké filmové detektivky, ač v bezprostředně poúnorovém období měla (nejen) u představitelů kulturní politiky výrazně negativní pověst? Jaké aspekty hrály roli při jejím prvotním pokvětném postupu, poúnorovém ústupu, pozvolném, mnohostranném oživení a nápadném rozkvětu v šedesátých letech?

Metodologicky se práce napájí na žánrovou teorii, konkrétně nachází inspiraci u aktuálního výzkumu filmových cyklů a klastrů, k jejímž výrazným i rozmanitě uvažujícím představitelům patří kupříkladu Richard Nowell, Leger Grindon, Amanda Ann Klein nebo Peter Stanfield. Ústřední pojem *filmového cyklu* lze pracovním definovat coby tematický a/nebo estetický vzorec ve specifickém uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti filmově realizován po dobu maximálně devíti let.²⁾ *Vzorec* představuje soubor rozpoznatelných a pojmenovatelných prvků, jež sdílí badatelem sledovaná skupina děl. Jeho detailní vyme-

- 1) Normalizační detektivku pečlivě přibližují např. Petr A. Bílek, *Reprezentace příslušníků SNB v českých filmech a televizních seriálech normalizační éry*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 273–290. Tereza Čápková, *Žánrové proměny v českém kriminálním filmu mezi léty 1970 až 1980*. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2015. Tomáš Marek, *Proměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2014. Lucie Šimůnková, *Případ Exner: Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2015.
- 2) Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press 2011. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.), *Cycles, Sequels,*

zení má zabránit tomu, aby výzkumné úsilí apriorně spoléhalo na jakousi esenciální náplň osvojeného žánrového označení. Dále vzorec umožňuje stanovit typické a pojmenovat odchylky, což mnohdy tradiční žánrové studie vzájemně zaměňují. Pod souhrnným označením *detektivka* tedy chystaná práce nazírá konkrétní, dobové a místně specifické vyšetřovací vzorce, nikoli zvnějšku dosazenou žánrovou definici. *Uplatnění* označuje činnost všech relevantních aktérů, kteří se v různých fázích podílejí na vzniku, prosazení a dalším rozvíjení či utlumení vzorce. Vycházejí z předpokladu, že cykly vznikají v důsledku mnohostranných kalkulací a komplexní interakce. Badatelé se pomyslnou sítí snaží rozplést a objevit v ní logické principy. Sledování racionálních aktérů významně oslabuje notorické *empirikovo dilema*, neboť skupinu filmů analytik odvozuje od záměrné a rozpoznatelné strategie produkčního prostředí.³⁾ Jestliže cykly nevznikají samovolně, lze alespoň částečně vystopovat jejich původce a předpokládat, že dotyční aktéři mají výchozí znalost jejich vzorce; přinejmenším mu rozumí více než mnohým žánrovým označením, vznikajícím leckdy teprve dodatečně. Jestliže úvaha o vzorci odpovídá na základní otázku, *co je filmový cyklus*, oblast uplatnění sleduje, *jak a proč* onen cyklus vzniká a následně se rozvíjí. Zmínka o *nepřerušené pravidelnosti* má dále zdůraznit, že zvolená výzkumná perspektiva nepokládá filmové cykly za jakési ahistoricky neměnné konstanty, nýbrž krátkodobé a ve svém vývoji sledovatelné fenomény, pevně zatavené do kontextu příslušného uplatnění.

Dosavadní myšlení o filmových cyklech akcentovalo převážně kontext průmyslu ve Spojených státech, tudíž vůči československému prostředí líčilo značně cizorodé uplatnění. Do tuzemského badatelského prostoru vnesl zvolenou perspektivu Petr Szczepanik, který ji adaptoval právě pro oblast zestátněné československé kinematografie. Jeho revize spočívá zejména v následování dvojí logiky: vnější ve vztahu k prioritám kulturní politiky a vnitřní na základě sledování struktury sociálních vazeb uvnitř filmařské komunity.⁴⁾ Uvedená logika představuje základní rozměr státně-produkčního uplatnění, na nějž chystaná práce zamýšlí tvůrčím způsobem navázat. Přínos předkládaného projektu by měl dále spočívat v precizaci aspektu vzorce, neboť ten zůstává mnoha dosavadními pracemi pojímán spíše intuitivně a nedostatečně funkčně. Za klíčový pak lze pokládat dosud nedostatečně zhodnocený rozměr časovosti, obsažený ostatně zmínkou o nepřerušené pravidelnosti. Od desátých let jednadvacátého století část badatelů zvažuje fenomén vzorců ve specifickém uplatnění s mimořádně krátkým obdobím jejich filmové realizace, zpravidla pod tři roky. Nejedná se o filmové cykly, spíše o jejich nerozvinuté, předčasně zakončené či vůbec neexistující obdoby s mnohem nečitelnějším vzorcem a nestabilnějším uplatněním. Chystaná práce usiluje tyto *filmové klastry* vnést do debaty; soudí totiž, že patří k relevantním a nevytěženým pojmům.⁵⁾ U zestátněné kinematografie lze vypořádat zvláště výhodnou pozici pro jejich výzkum. Nesmírně bohatý inventář dostupných archivních pramenů umožňuje objevovat

Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television. Austin: University of Texas Press 2016. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011. Peter Stanfield, *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2015. Srov. Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge 2000.

- 3) Empirikovo dilema označuje situaci, při níž je skupina filmů předem zvolena pro druhovou analýzu sdílených prvků, byť právě ty lze identifikovat teprve po samotné analýze. Andrew Tudor, *Genre*. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press 2003, s. 4–5.
- 4) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 354–356.
- 5) Prominentní příklad seriózního současného myšlení o filmových klastrech reprezentuje Leger Grindon, *Cycles*

zapovězené projekty, chystané a nikdy ne-realizované filmy i skupiny snímků, potažmo sledovat posouvání námětů a ideových črt, které od jednoho vzorce nenápadně přecházely k jinému. Myšlení o filmových cyklech dosud věnovalo převážnou pozornost existujícím a dokončeným filmům, kdežto výzkum filmových klastrů by měl zaměřit detailní zájem rovněž na nerealizované či nedokončené projekty coby alternativní i méně viditelnou tvář produkčních systémů.

Rozsáhlé poznatky o variantách státně-produkčních cyklů a logice státně-produkčních klastrů v chystané práci vychází z analýzy primárních pramenů, uložených ve fondech relevantních archivů (především v Národním filmovém archivu, Národním archivu, Archivu Barrandov Studio, a. s. a Archivu bezpečnostních složek). Při jejich zpracování klade autor do popředí případ poválečné detektivky, jež poslouží coby klíčový podklad a objemná případová studie. Naváže tím na dosud obhájené či publikované studie: pečlivé přehledové práce, produkční historie konkrétních děl i pokusy rozevířít související hraniční témata, která bez podrobného rozboru celkové situace mohou působit neurčitě.⁶⁾ Příběh československé filmové detektivky ve sledovaném období vyžaduje zohlednění následujících etap: (a) pokvětnový vývoj, vyhlížející pro sledovaný žánr slibně, krom jiného s ohledem na tematicky související publikační aktivitu i divácký ohlas uvedených tuzemských detektivek; (b) bezprostředně poúnorový vývoj, který perspektivy detektivky (nejen) filmové značně zkomplikoval a vedle hlasů po naprostém vyloučení domněle zkompromi-

tovaného žánru přinesl komplikované pátrání po reformovaném vyšetřovacím vzorci; (c) souběžné a poloskryté úsilí vrátit tradičnější filmovou detektivku do výroby, což po iniciačních úspěších pomohlo prolomit existující resentment a při nastupující decentralizaci ve druhé polovině padesátých let zasadit žánr do oficiálních plánů, (d) konec padesátých let, kdy vedle sebe po určitý čas existovalo několik odlišně motivovaných a filmově realizovaných vyšetřovacích vzorců, než nastal kolem roku 1962 dočasný i výrazně komentovaný ústup každého z nich.

Každá z jednotlivých etap umožňuje sledovat a zhodnotit produkční historie konkrétních filmů i nerealizovaných projektů z perspektivy jejich možného začlenění do širších státně-produkčních klastrů nebo cyklů. Pokvětnové období svědčí o živém hledání společensky i produkčně akceptovatelné podoby předmětného žánru. Do situace přitom specificky promlouvala kontinuita mezi pozdně protektorátní filmovou výrobou detektivek (např. PAKLÍČ /1944/) a roztočenými, jakož i strukturně rozmanitými projekty, jež byly dokončeny a distribučně přešly do zestátněné éry (např. 13. REVÍR /1946/). Bezprostředně poúnorové hledání životaschopného vyšetřovacího vzorce dalo vzniknout filmům, jež sledovaly některé soudobě preferované akcenty (např. PŘIČHÁZEJÍ Z TMY /1953/), zatímco jiné soustavně neprocházely: kupříkladu inspirace tehdejšími procesy s takzvaným protistátním spikleneckým centrem, kterou plánoval vnést opakovaně zamítnutý projekt *Věrný syn* Karla Steklého a Josefa Pícku. Iniciační úspěchy v úsilí vrátit tradičnější

and Clusters: The Shape of Film Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press 2012, s. 42–59. Leger Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*. Jackson: University Press of Mississippi 2011. Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley-Blackwell 2011. Srov. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011, s. 46.

6) Sledovanému období se více či méně z různých pozic věnují např. Ivo Michalík, *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2011, s. 22–43. Milan Cyroň, *Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Vlak zvaný film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 2016, s. 169–177. Srov. Radomír D. Kokeš, *Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce*. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 97–124.

vyšetřovací vzorec do výroby (např. NA KONCI MĚSTA /1954/) spoléhaly na složitější souhru uvnitř filmového průmyslu, nereprezentovaly tudíž náhlý a jednosměrný krok. Druhá polovina padesátých let pak přinesla souběžný výskyt několika v lecčems disparátních vzorců: některé předjímaly v následujících desetiletích stabilní variantu (např. 105% ALIBI /1959/), jiné připomínaly ozvěnu počátku dekády (např. PÁTÉ ODĚLENÍ /1960/), další pak při zachování některých tematických prvků oslovovaly odlišné publikum (např. ZPÍVAJÍCÍ PUDŘENKA /1959/). Letný nástin generuje mnoho doplňujících otázek: Jaké sdílené aspekty a klíčové odlišnosti lze u jednotlivých vzorců detekovat? Z jakých tvůrčích zdrojů vzorce vycházely a které zpětně ovlivňovaly? Jaké dílčí detektivní prvky přecházely v určitých etapách do tematicky odlišných vzorců a proč? Jaké dílčí prvky odlišných vzorců do sebe sledované shluky či cykly pohlcovaly? Jaké potenciální vyšetřovací vzorce nebyly v žádném období průchodné a proč? Jak definovali vnější a vnitřní aktéři funkci detektivky ve svých plánech? Jaké důvody se uváděly při schvalování, respektive zamítání detektivních látek ve schvalovacích orgánech? Jak často za nimi stály sehrané tvůrčí týmy, potažmo literáti spjatí s uvedeným žánrem?

Předběžná struktura práce vychází z uvedeného nástinu. První, konceptuální kapitola kriticky prověří východiska současného myšlení o filmových cyklech i základní argumenty proponentů filmových klastrů. Na základě toho předloží detailní návrh variant státně-produkčních cyklů zestátněné kinematografie při respektování pozic dosavadního výzkumu. Následující část předloží ve vstupních obrysech logiku státně-produkčních klastrů. Teze obou segmentů doloží bohatý materiál archivních pramenů, vzešlý z primárního výzkumu. Žádný z tamních příkladů přitom nebude odkazovat k detektivce ani variantám vyšetřovacího vzorce, aby schéma prokázalo rozsáhlejší funkčnost a uplatnitelnost. Druhá kapitola pak představí případovou studii, která na rozsáhlém prostoru potvrdí a prohloubí značnou část probí-

raných variant. Výklad poválečných dějin filmové detektivky na obsáhlé ploše sedmnácti let tak obsáhne několik zásadních etap, které při stopování bezmála každodenních posunů pomohou přiblížit průlomová jednání různých aktérů, kontinuitu událostí i předpoklady pro následný, mnohdy několik let nepřerušovaný vývoj. Zvolená perspektiva současně umožňuje koncepčně vztáhnout příbuzné i odlišné vzorce a produktivně poukázat na zdánlivě nesouladné, leč velmi podstatné vazby se zvoleným materiálem. Relevantní výzkumný vzorek obsahuje přibližně pětadvacet dlouhometrážních filmů, dále množství nerealizovaných látek v různém stupni rozpracování.

Jelikož připravovaná práce zamýšlí vyložit souvislosti vzestupů i ústupů československé filmové detektivky pouze do počátku šedesátých let, vrcholnou etapu jejího rozkvětu po roce 1965 do výzkumu nezahrne. Nicméně tři předběžné hypotézy by měly obstát i při testování na pozdějším vzorku filmů, a tím snad dílem přispět též budoucím badatelům. Zaprvé, vnější i vnitřní nositelé státně-produkčního uplatnění zestátněné československé kinematografie ve sledovaném období — pomineme-li krajní případy — vesměs stáli o zachování detektivky, byť různě motivovaní aktéři prosazovali rozmanité varianty dostupného vzorce. Zadruhé, výchozí vnímání detektivky zůstalo po celé sledované období natolik přímočaré a srozumitelné, že si ji filmaři, potažmo jiní aktéři, mohli velmi snadno osvojit, následovat, jakož i obrátně posouvat. Zatřetí, právě hodnotová i strukturální tvárnost možných vyšetřovacích vzorců umožnila jejich přechod do produkčně i společensky disparátních údobí.

Při úspěšném obhájení by přínos práce spočíval v potvrzení těchto hypotéz, celkově objeveném výkladu vývoje české filmové detektivky ve sledovaném období, seriózním zavedení pojmu filmového klastru a alespoň drobném zpřesnění dosavadního myšlení o filmových cyklech.

Školitelka dizertační práce:
Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D.