

MARTIN MIŠŮR / 9. 4. 2019

Pátrání, ohledávání, ústup

Poznámky k pozici české filmové detektivky v bezprostředně poúnorovém období

Kdokoli zamýšlí zevrubně probádat dějiny tuzemské filmové detektivky, měl by k první polovině padesátých let přistoupit s nápadnou ostražitostí. Intuitivní ohmatání terénu velí od tohoto období příliš neočekávat: nástup nové, poúnorové vlády Klementa Gottwalda vedl krom jiného k postupnému prosazení sovětského kulturně-politického programu. A ten detektivkám dvakrát nepřál. Když kupříkladu nahlédneme do pečlivého soupisu (nejen) detektivní literatury z poloviny šedesátých let, seznáme, že autoři jej začínali příznačně sestavovat teprve rokem 1955, přičemž o předchozích letech cudně mlčí. Naopak by nedalo přílišnou práci dohledat břitký výrok ze zamlčené doby, jenž postupy detektivek kritizoval, karikoval, případně se od nich zhnuseně distancoval.^[1] Předložený text k problému přistupuje odlišně. Tvrdí, že konec čtyřicátých a začátek padesátých let se vyznačoval nebývale intenzivní i mnohostrannou debatou o filmových detektivkách, jakkoli slova šuměla z větší části neveřejně na poradách či schůzích, a především nepřecházela do realizační fáze.

Postavit výklad převážně na něčem, co nikdy nevzniklo, může působit poněkud neprakticky. Nicméně k osvětlení problému je to nevyhnutelné: četné neschválené, zastavené či během realizace významně přetvářené projekty lze pokládat za klíčové příspěvky. Svědčí o nenaplněných potenciálech, přerušovaných tradicích či slepých vývojových větvích. Nahlíženo touto optikou, je spíše než o detektivce přiměřenější hovořit o širším rámci kriminální fikce, tedy střešním označení pro početnou skupinu žánrů, jež tematizují zločin. Jak připomíná Michal Sýkora, detektivka vyniká zřetelně formulovaným teoretickým pozadím i specifickou narativní výstavbou. Není ovšem zdaleka výlučnou variantou pod vířivým deštníkem pojmu kriminální fikce a existence leckdy intuitivně vymezených žánrových označení umožňuje sledovat odlišně podmíněné tradice.^[2] Některé z nich by v poúnorovém společenském kolotání pochopitelně ani omylem neobstály; konkrétně zejména ty z žánrů kriminální fikce,

které zvýrazňovaly a estetizovaly hledisko zločince. S ohledem na ideové priority poučovacího režimu by nadšení patrně nevyvolal ani projekt, který na zločin hleděl výhradně z perspektivy oběti; tím méně, pokud by líčil její touhu po pomstě, potažmo individualistické a vnitřní smiřování se s bezprávím. Zůstává zorné pole vyšetřovatelů a neodbytná otázka, zda uprostřed nových pořádků vůbec někoho napadlo iniciovat vznik právě filmové detektivky.

Zastavme se pro ilustraci v dubnu 1949 na poradě Filmové rady, tedy orgánu ministerstva informací a jednoho z článků schvalovacího řetězu zestátněné kinematografie. Od vlivné a mnohými obávané poradní instance šlo v uvedené době čekat ledasco, nikoli ovšem vstřícnost k vzorcům kriminální fikce. Proto by mohlo překvapit klubko reakcí, když na stole přistála ideová črta k chystané detektivce s názvem *Lékařův zápisník*. Kulturněpolitický pracovník Čestmír Potůček vyjádřil očekávatelný názor: označil detektivku za „čistě kapitalistický produkt, za socialismu se již tato forma vyskytovat nebude“. Nicméně vzápětí si vezme slovo předseda orgánu Bohdan Rossa, aby po našlapující oklice sdělil, že zná „osobně moc lidí, kteří mají rádi detektivky, přesto, že svým povoláním zasahují do vedení státu (...) Detektivky dělat budeme“. Rossovi přizvukují další přísedící, krom jiného Bedřich Pokorný, který na poradě z pozice důstojníka tajné služby reprezentoval zájmy ministerstva vnitra (dokonce se ochotně nabídne, že poradí). Ani vstřícnější členové Filmové rady ovšem nepočítali, že by schválili zrovna *Lékařův zápisník*. Jak o ideové črtě uvedl jeden z přítomných stoupenců detektivek a tajemník poslaneckého klubu KSČ Oldřich Mandřák: „je to americký typ detektivek, jaké byly před 150 lety. Chybí zde nový detektivní výraz“.[3]

Co z uvedeného vyvodit? Především nepřeceňovat smělost jednotlivých výroků. Přestože vůči detektivkám skeptický Potůček zůstal zdánlivě v menšině, lze celkem úspěšně předpokládat, že na jiné poradě a v trochu odlišné sestavě by se poměr sil otočil. Paradoxně nejistěji působí skupina zastánců: předseda Bohdan Rossa takticky zmiňuje, že v detektivkách nachází zalíbení vlivní lidé až ve vedení státu, čímž vytváří virtuální alibi, kdyby snad měl zaznít protiargument o kulturněpolitické neslučitelnosti detektivek s novými hodnotami. Jednoznačné instrukce však na jaře 1949 ještě se vši razancí nedorazily a význam citovaných pasáží tkví právě v tom, že názorově rozpojuje agilněji vystupující členy orgánu, kteří přitom v dalších tematických otázkách obvykle více či méně názorově souzněli. Jelikož otázka přípustnosti detektivek nebyla dosud

zcela vyjasněna, existovala široká paleta názorů. Krom jiného proto mohl tajemník poslaneckého klubu KSČ podněcovat úvahy o nové detektivce, byť vyjma pár obecnějších slovních obrátů na poradě nerozvinul, v čem by onen nový výraz spočíval.

Jedna z dobově výrazněji diskutovaných variant spočívala v osvojení postupů specifického žánru kriminální fikce: procedurální detektivky. Ta měla do vyšetřování zločinu vnést prvky zesílené autenticity popisem jednotlivých pátracích procedur, leckdy velmi frustrujících, neb pomalých, rutinních i nespolehlivých. Oproti geniálním detektivům byl aktérem procedurální detektivky mnohdy početnější policejní sbor, což dodávalo pátracímu snažení kolektivistický étos.[4] Nejen tím mohly přitahovat některé pounorové pozorovatele, již doufali v uchování detektivky. Procedurální detektivce nahrávala skutečnost, že bezprostředně po druhé světové válce nastal rozmach čehosi analogického na filmovém plátně. Ve Spojených státech vzniklo ve druhé polovině čtyřicátých let množství takzvaných semidokumentárních (hraných) snímků, zpravidla asociovaných s nepolapitelnou kategorií *filmu noir*. Semidokumenty protínaly několik soudobých akcentů: vizuální styl připomínající klasický noirový korpus, důraz na trpělivou policejní detekci a postupy, jež evokovaly zpravodajské a/nebo dokumentární materiály, včetně vmlouvavého a posluchače či diváka disciplinujícího vypravěče. Zločin v semidokumentárních filmech obvykle přesahoval rezervoár geniálního soukromého detektiva; nevyžadoval totiž ani tak geniální dedukci, spíše mohutný, do detailu propracovaný a společensky respektovaný státní aparát.[5]

Stylistické i vyprávěcí standardy semidokumentárního produkčního cyklu pomohl stanovit americký snímek *Dům na 92. ulici* (*The House on 92nd Street*, 1945). Třebaže jej natáčel vcelku známý režisér Henry Hathaway, obvykle se v souvislosti s tímto titulem spíše uvádějí dvě odlišná jména: Louis de Rochemont, dosud známý především coby iniciátor a producent měsíčních aktualit *The March of Time* (1935–1951), a J. Edgar Hoover, který z pozice šéfa Federálního úřadu pro vyšetřování (FBI) zařídil koordinaci úřadu s filmaři. Účast de Rochemonta měla podnítit věrohodné začlenění dokumentárních prvků do hraného filmu, včetně zpravodajských materiálů a konvencím odpovídajícího anonymního vypravěče. Spolupráce s FBI domněle prohlubovala autenticitu: spočívala jak v krátkých hereckých či kvazi-zpravodajských výstupech Hoovera i jeho podřízených, tak v poskytnutí materiálu o skutečném případě, na jehož výchozím rámci se zakládalo fikční dění. Snímek umožnil úřadu, aby prezentoval vlastní

úsilí jakožto nezastupitelné; zločin pak zásadně v opovrženímhodném světle a boj proti němu s optimistickým příděchem.[6]

Inovace *Domu na 92. ulici* oslovily některé soudobé aktéry v Československu. Když byl snímek v dubnu 1947 předveden cenzurnímu sboru, nepadla vůči němu jediná námitka. Nejednalo se o nic samozřejmého: například v lednu téhož roku sbor unisono odsoudil film Alfreda Hitchcocka *Ani stín podezření* (*Shadow of a Doubt*, 1943). Důvodem budiž právě rafinované zohlednění perspektivy elegantního zločince, který navrch proklouzl policejním orgánům a v závěru provokativně ušel společenskému zostuzení.[7] Ani v tomto případě nelze odmítavé hlasy přeceňovat – v československé distribuci nakonec takřka souběžně běžel jak *Dům na 92. ulici*, tak *Ani stín podezření* –, jejich výhrušný tón však ještě v době pokvětnové leccos předznamenal. Ohlas v tisku plynule navázal: jestliže Hitchcockovu „psychologickému detektivnímu dramatu“ redaktor *Rudého práva* neupřel chválu formálního zpracování, aby snímek vzápětí káravě označil za obhajobu zločinnosti, semidokumentární poctu práci FBI hodnotil ústřední tiskový orgán KSČ nápadně vstřícně. V dalších číslech *Rudého práva* snímek Henryho Hathawaye figuroval na čelním místě doporučujícího žebříčku v kategorii amerických filmů, jež stály za návštěvu kina.[8] Když nalistujeme méně politicky vyprofilované *Filmové noviny*, seznáme, že si *Ani stín podezření* i *Dům na 92. ulici* vysloužily zřetelně pochvalné texty. Recenzent v souvislosti s druhým z nich napsal: „Je to film, který naznačuje také jednu z možných cest, kudy se vývoj filmu může ubírat“, jakož i pochválil vhodné přizpůsobení „českého hlasatele“ projevu amerických kolegů, což naznačovalo, že ač snímek běžel s titulky, hlas vypravěče byl ambiciózně nadabován. [9]

Zatímco kladný tón k filmům typu *Ani stín podezření* v poúnorovém období logicky a záhy vymizel, u možných epigonů *Domu na 92. ulici* zůstával dočasný otazník. Zápornou odpověď přinesl – alespoň na úrovni zmíněné Filmové rady – podzim 1949. Při klopotném projednávání tematického plánu na rok 1950 padl návrh, zda tematiku boje se zločinem neinspirovat právě filmem Henryho Hathawaye, což ovšem Bedřich Pokorný, zastupující ministerstvo vnitra, stroze odmítl: podle něj spočívala síla těchto bezpečnostních složek v jejich anonymitě. Jinými slovy naznačoval, že nelze vyzrazovat metody vyšetřovatelů s ohledem na možné riziko zneužití těchto informací. Tím významně omezil manévrovací prostor tvůrců, jak vystavět podobné látky. Z jedné strany padala k zemi úvaha představit hledisko zločince; jednak s poukazem na

domnělou amorálnost těchto děl, jednak „abyste pak neříkali, že je to instruktáž, jak sabotáže dělat“. Jenže jakmile Vladimír Václavík – ředitel výroby Československého státního filmu a autor těchto slov – přichází v další větě s nápadem přesunout důraz na činnost vyšetřujících složek, opět nepochodí.[10]

Nerealizovaný literární scénář s názvem *Dvojí tvář* pak nepřímo ukázal, že nešlo toliko o osamocení Pokorného názor. Přestože snímek nevznikl a žádné scenáristické formáty se patrně nedochovaly, lze alespoň dílem rekonstruovat toto úsilí hned ze tří zdrojů: doporučujícího posudku, záporného stanoviska představitelů zestátněné kinematografie, konkrétně členů Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie (KV ÚD) a odevzdaného hodnocení situace ze strany konkrétních tvůrců, respektive zúčastněného tvůrčího kolektivu. Posudek Vladimíra Václavíka pochází z konce listopadu 1949 – tedy pouhé čtyři týdny po Pokorného zamítavé připomínce – a po zkušenostech takticky připomíná, že ministerstvo vnitra dostane prostor k vyjádření. Jak on, tak Elmar Klos v dalším dopise naráží na nevhodné zpracování chystaného filmu: pravděpodobné navázání na semidokumentární postupy Klos v únoru 1950 připodobňuje ke „zvláštní povaze rekonstruovaného dokumentu“.[11] Když pokročíme přesně o rok kupředu, listujeme prověrkou VI. tvůrčího kolektivu Jana Wericha. Jeden z jejich neúspěšných projektů nese název *Dvojí tvář*, dle Jiřího Brdečky „námět z prostředí policejního pátracího oddílu“. Autor Bohumil Brejcha lakonicky zmíní, že jeho scénář zamítla KV ÚD. Což blíže nekomentuje, pouze Werich sdělí následující: „Určitá studenost ve ‚Dvojí tváři‘ byla zaviněna jednak námětem samým a jednak Brejchovým pohledem na svět“.[12] Co si však pod studeností vlastně představít?

Nutno říci, že rovněž zdůvodnění ze strany členů KV ÚD mlčí. Podle nich se nelze „zabývat pouze hotovým zločinem a vypátráním vraha (...) zůstal by omezen jenom na techniku boje proti zločinnosti a neukazoval by její společenské kořeny. Tím by zůstalo nevysloveno zásadní hledisko na otázku tak velkého dosahu (...) přesunout těžisko z mechanické práce kriminálky na lidské postavy“.[13] Jaké však postavy a co text míní oním zásadním hlediskem, objasněno přesně nebylo. Žádný citovaný pramen k nerealizované *Dvojí tváři* zřetelné stanovisko nevysloví a každý jeden spoléhá na unikavou, vířivou a mnohoznačnou rétoriku, byť jednotlivce k této strategii patrně vedly odlišné pohnutky. Nehledě na všemožné zákruty oficiálních prohlášení zůstalo zřejmé následující: inspirace semidokumentárními postupy se s koncem čtyřicátých let přežila a možná alternativa definitivně přešla ke slepým vývojovým větvím.

Jestliže ještě v březnu 1952 vedoucí scenáristického odboru Jiří Síla zmínil „Brejchovu detektivku ´Dvojitá tvář“ mezi náměty bez definitivního vyslovení, jednalo se o zpozdilé vytváření nadějí.[14] Doba pokročila: *Ani stín podezření* i *Dům na 92. ulici* byly v té době zakázány – respektive vyřazeny z československých kin –, zatčený Bedřich Pokorný čekal na rozsudek ve vykonstruovaném procesu a četní aktéři v rámci zestátněné kinematografie zvažovali ještě o poznání kurióznější vzorce, jak detektivku adaptovat na soudobé potřeby.[15] A třebaže je nečekal vůbec snadný úkol, postupně v něm uspěli.

Poznámky:

[1] Voříšková, Jitka, *Špionážní, detektivní, kriminalistická dobrodružná literatura: Soupis literatury z fondu KLK, Plzeň od roku 1955–1963*, Plzeň: Krajská lidová knihovna 1964. Soudobé – dokonce ještě pokvětnové – popíchnutí zastánců detektivek nabízí např. Jes., *Z galerie filmového diváctva. Kino 2*, 1947, č. 5, s. 96–97.

[2] Michal Sýkora: K teorii detektivního žánru. In: Sýkora, Michal a kol., *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci – Filozofická fakulta 2012, s. 7, 16–17. Srov. Leitch, Thomas, *Crime Films*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2004, který nahlíží onen deštník a pojmenovává jednotlivé žánry pod ním vzhledem k dějinám hollywoodské kinematografie.

[3] Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, referenční označení: 2/1/11//4, popis: Zápis ze schůze. Anonym: Zápis z 10. schůze Filmové rady..., 20. duben 1949, s. 12.

[4] Michal Sýkora: K teorii detektivního žánru. In: Sýkora, Michal a kol., *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci – Filozofická fakulta 2012, s. 19–21.

[5] R. Barton Palmer: *Borderings: The Film Noir Semi-Documentary*. In: Hanson, Helen – Spicer, Andrew (eds.), *A Companion to Film Noir*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2013, s. 125–141. Srov. Telotte, J. P., *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana: University of Illinois Press 1989, s. 134–178.

[6] Produkční historii projektu detailně pojednává Pomainville, Harold N., *Henry Hathaway: The Lives of a Hollywood Director*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2016, s. 119–122.

[7] NA, f. Ministerstvo informací, karton: 100, sign. Filmová censura, 1947, 191–215. Anonym: Zápis o jednání censurního sboru..., 9. duben 1947, s. 1–2. NA, f. Ministerstvo informací, karton: 97, sign. Filmová censura, 1947, 1–25. Anonym: Zápis o jednání censurního sboru..., 8. leden 1947, s. 1–2.

[8] Citováno podle věk., Ani stín podezření (Promítá kino 'Pasáž'). *Rudé právo* 27, č. 86, (12. 4.), s. 2. věk., Dům na 92. ulici (Promítá kino 'Hvězdo'). *Rudé právo* 27, č. 86, (12. 4.), s. 2. Anonym, Přehledka filmů. *Rudé právo* 27, č. 92, (19. 4.), s. 2.

[9] Citováno podle bž, Špionáž ve světle suchých faktů. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 16, s. 7. bb, Thriller jdoucí do hloubky. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 16, s. 7.

[10] Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, referenční označení: 2/1/34//4, popis: Zápis ze schůze. Anonym: 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 21.

[11] Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, Referenční označení: R14/BII/2P/7K (nezpracováno). Elmar Klos: Film 'Dvojí tvář', 11. únor 1950. Vladimír Václavík: Film 'Dvojí tvář', 30. listopad 1949.

[12] Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951 – A7 (Pracovní prověrky). Anonym: Zápis z prověrky 6. TK Jana Wericha..., 20. únor 1951, s. 1–2.

[13] Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, Referenční označení: R18/AI/6P/7K (nezpracováno). Jiří Hájek – František Dvořák – Jaroslav Zrotal – Václav Wassermann: KV ÚD projednalo..., 31. říjen 1950.

[14] ArBS, f. BH, sign. 1952 – D19 (Referáty). Jiří Síla: Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, s. 3.

[15] NFA, f. ÚŘ ČSF, Referenční označení: R13/AI/3P/3K (nezpracováno). Artuš Černík: Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948, nedatováno, s. 279. A. Černík: Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. filmová společnost/: Rok 1947,

Praha: Československý státní film 1952, s. 184. Nutno však dodat, že údaje o zákazech působí v těchto publikacích zmateně. Osud Bedřicha Pokorného podrobně přibližuje Dvořáková, Jiřina, Bedřich Pokorný – vzestup a pád. *Sborník Archivu Ministerstva vnitra* 2, 2004, č. 1, s. 233–267.