

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová věda

Disertační práce

Mgr. Martin Mišúr

V tratolišti: Detektivka a její produkční cykly mezi různými aktéry zestátněné
československé kinematografie (1945–1965)

In Pool of Blood: Crime Films and its Production Cycles between Various Participants of
Czechoslovak Nationalized Cinema (1945–1965)

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

Praha 2021

Poděkování

Zejména bych velice poděkoval školitelce Mgr. Jindřišce Bláhové, Ph.D. Za promyšlené mnohaleté usměrňování badatelského úsilí i schopnost nad tím vším udržet nadhled.

Přátelské poděkování akademickému souputníkovi Mgr. Jiřímu Angerovi. Bez jeho nekompromisní intelektuální pozornosti a dlouhých debat by práce mnohé postrádala.

Mgr. Zuzaně Szczepanikové poděkování za debatu nad spřízněným tématem a vzájemné sdílení materiálů. Jakkoli jsme na sebe natrefili bohužel pouze náhodou, nakonec z živého setkání oboustranně vzešly výrazné výzkumné podněty, za něž jsem vděčný.

Poděkování Mgr. Šárce Gmitterkové, Ph.D.: v úvodu výzkumu mi vnukla cenné vstupní inspirace a ve finální fázi psaní pomohla vystihnout strukturní a formulační potřeby textu.

Následující výčet označuje ty, kteří mi během výzkumu poskytli plodnou připomínku, zdroj nebo související podnět k práci: PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D., Mgr. et MgA. Tereza Czesany Dvořáková, Ph.D., Mgr. et Mgr. Matěj Forejt, MgA. et Mgr. Tereza Frodlová, Bc. Veronika Hanáková, Mgr. Markéta Řadová Holanová, Ph.D., Ing. Marek Jančík, prof. Ivan Klimeš, Mgr. Peter Mišúr, doc. Mgr. Pavel Skopal, Ph.D., Mgr. Lukáš Skupa, Ph.D., PhDr. Jan Sobotka, doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D. Jelikož je nechci činit odpovědné za jakákoli selhání, neobligátně připomínám, že veškeré nedostatky jdou plně za autorem.

Archivní bádání by neproběhlo bez vstřícnosti Bc. Kristýny Doležalové, Jaroslavy Fikejzové, Mgr. Petra Hasana, Ph.D., Mgr. Jana Hradce, Mgr. Matěje Kadlece, Bc. Alžběty Kratinové, Mgr. Tomáše Lachmana, Bc. Luboše Marka, Mgr. Tatiany Rohové a Jany Zajíčkové.

Vděčný jsem nezapomenutelným azylantům Oddělení revize fondů: Mgr. Jitce Culkové, Veronice Doležalové, DiS, Ing. Evě Forstové, Ph.D., Mgr. Johaně Kulas, Janě Novákové, Mgr. Martině Siwek Macákové, Olze Szymanské, Janě Taškové, Bc. Anně Tollarové.

Neopominutelné poděkování doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., která mi od podzimu 2010 mnohokrát šéfovsky pomohla, inspirovala mě a vkládala důvěru.

Na závěr poděkování studentům z různých ročníků bakalářského a magisterského programu, s nimiž jsem za ty roky stihl prohodit pár systematictějších, mnohdy velmi podnětných slov. Zkoušet udržet krok s jejich vstupním oborovým nadšením a přirozeným sklonem podvracet služebně starší byla ta skutečná doktorandská výzva. Držím vám všem palce.

Prohlašuji, že jsem disertační 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 30. září 2021

Martin Mišúr

Abstrakt

Východiskem disertační práce je tázání po předpokladech hrané, dlouhometrážní detektivky v prostředí zestátněné československé kinematografie. Výzkum zamýšlí hloubkově pokrýt období rámcově mezi lety 1945 až 1965, tedy od okamžiku květnového osvobození a srpnového zestátnění do fáze dílčího utlumení produkčních cyklů a žánrových označení. Od poloviny šedesátých let se tyto filmy etablovaly a po dobu několika desetiletí úspěšně přechkaly četné kolize produkční i společensko-politické. Klíčovým úkolem práce je objasnit, co především stálo právě za tímto žánrovým vývojem. Metodologicky práce těží ze žánrové teorie, konkrétně pak výzkumu produkčních cyklů, adaptovaném na tuzemské prostředí. Vymezení produkčního cyklu – tematický vzorec v produkčním uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let – je přebráno z dosavadních definic badatelů, jež výzkum proponovali (Rick Altman, Steve Neale), a zejména pak těch, kteří podněty rozvinuli v argumentačně komplexních monografiích (Richard Nowell, Peter Stanfield). Pro místně lokalizovaný výzkum je podstatná adaptace výzkumných pozic na tuzemské prostředí (Petr Szczepanik). Pokládám produkční cyklus za prostor pro trojí analytické tázání – tematické, produkční a časové –, přičemž každé slibuje specifický přínos. Dvě základní výzkumné otázky zní takto. Zaprvé, jak a proč došlo k poválečnému rozmachu české filmové detektivky, ač měla během zkoumaného období oficiálně přinejmenším pejorativní pověst? Zadruhé, jaké aspekty hrály roli při jejím prvotním pokvětnovém postupu, bezprostředně poúnorové transformaci a nápadném rozkvětu od šedesátých let?

Klíčová slova

Československo, kriminální fikce, produkční cyklus, zestátněná kinematografie, žánrová teorie

Abstract

The starting point of this dissertation thesis is a question relating to the assumptions of fictional, long-length crime films in the environment of the nationalized Czechoslovak cinema. The underlying research covers in depth the period between the years 1945 and 1965. The time period covered by this thesis begins with the moments of the May liberation and the August nationalization in Czechoslovakia and ends with the phase of a partial exhaustion of production cycles and genre designations. Since the mid-1960s, these films have established themselves and have successfully withstood numerous production and socio-political collisions for several decades. The main objective of this thesis is to clarify what was behind this genre development. Methodologically, the thesis applies the genre theory and benefits specifically from the research into production cycles adapted to the domestic environment. The definition of a production cycle – a thematic pattern occurring in a production application that is implemented regularly and without interruption over a period of several years – is adopted from the already existing definitions formulated by researchers who proposed this term (Rick Altman, Steve Neale), as well as (and especially) from those researchers who developed the relevant stimuli in their complex contributions (Richard Nowell, Peter Stanfield). The adaptation of research positions to the particular domestic environment (Petr Szczepanik) is essential for localized research. I consider the production cycle as an opportunity for analytical questions in three main areas: thematic, production and time. Each of these promises a different valuable insight. There are the following two essential research questions: First, how and why did the post-war boom of the Czechoslovak crime films take place, given that such films officially had – to say the least – a pejorative reputation during the period covered by this thesis? Second, what aspects played a role in its initial post-May progression, the immediate post-February transformation and the flourishing since the 1960s?

Keywords

crime fiction, Czechoslovakia, genre theory, nationalized cinema, production cycle

OBSAH

ÚVOD	007
1/ TEORETICKÁ VÝCHODISKA A METODOLOGIE	017
1.1 Od ahistorických žánrů k historicky lokalizovaným cyklům	018
1.2 Adaptace na lokální podmínky: státně-socialistický modus produkce	023
1.3 ~~Odžánrovat~~ . Žánrová debata a praxe zestátněné kinematografie	028
1.4 Zestátněná kriminální fikce: adaptovaná definice detektivky	033
1.5 Aktéři: kulturněpolitická, tvůrčí a ekonomická dimenze tématu	039
1.6 Shrnutí	052
2/ ANALYTICKÁ ČÁST A PŘÍPADOVÉ STUDIE	055
2.1 Kriminální fikce a kulturněpolitictví aktéři	056
2.1.1 Polemiky: pokvětnové období, dlouhý rok 1949, první a druhá polovina padesátých let	056
2.1.2 Resortní dramaturgie	083
2.1.3 Nežádoucí kontinuita a limity referenčních titulů	099
2.1.4 Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra (1952–1956)	114
2.1.5 Shrnutí	132
2.2 Kriminální fikce a tvůrčí aktéři	135
2.2.1 Osobnosti, komunita a žádoucí kontinuita	135
2.2.2 Anti-vzorec: rétorika mírového a společenského filmu	153
2.2.3 Zločin je jinde aneb zapřená kriminální fikce	166
2.2.4 Produkční cyklus o mladistvých delikventech (1956–1960)	181
2.2.5 Shrnutí	195
2.3 Kriminální fikce a ekonomičtí aktéři	199
2.3.1 Neúspěch: detektivka ve výročních kalkulacích	199
2.3.2 Distribuční výkony a životní cykly kriminální fikce	213
2.3.3 Jeden nadčasový argument pro detektivku	226
2.3.4 Nerozvinutý produkční cyklus předúnorových detektivek (1950–1956)	238
2.3.5 Shrnutí	249
3/ APENDIX: Aktéři přerušených tradic (1962–1965)	253
ZÁVĚR	263
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK:	268
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:	271
SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY:	291

Úvod

„Chcete se vzdělat? Toužíte po ušlechtilé četbě?
Potrpíte si na to, aby i líčení jara bylo prodchnuto tendencí toho či onoho světového názoru?
Aby i z milostných výstupů čpěla politická agitka? Je vám protivný drsný vtip?
Tedy ruce pryč od této knížky!
Nevzdělává, nepoučuje, nezušlechťuje, nefilosofuje, nepolitisuje.
Dělá jen jedno: Bavi! Bavi od začátku až do konce.
Má tempo, tempo, tempo.“
MA – FA¹

Slovo *tratoliště* spadá mezi lexikální jednotky s velmi omezenou kolokabilitou. Což jinými a srozumitelnějšími slovy znamená, že se pojem užívá prakticky výhradně ve spojení *tratoliště krve*, přestože lexikální význam – *tratoliště* jakožto básnicky nebo archaicky vyjádřená kaluž – umožňuje o poznání širší jazykové uplatnění.² Zvolil jsem název disertační práce právě s ohledem na dvojí významový rozměr slova *tratoliště*: jednak evokativní, jednak doslovný. Jakkoli hlavní titul zní jednoduše *V tratolišti*, spoléhám na kulturní evokaci: že si příjemce bezmála automaticky dosadí slovo *krev* a rozpozná nepřímou souvislost s detektivkami. Zároveň však nenaplněnou kolokabilitou čtenáře nabádám k opatrnosti před prostým vytvářením souvislostí, neboť příznakovost a ustálený význam určitých obrátů může být při pečlivém rozkrytí značně matoucí. Zdvojené i vícenásobné čtení bude v následujícím textu úzce souviset rovněž s dalšími slovy, například se zdánlivě zabezpečeným pojmem *detektivka*. Kulturně spíše konzervativní evokaci termínu reprezentoval uvozující citát českého, žel nepodepsaného překladatele britského detektivního románu z roku 1947. Zkusím vysvětlit, že o pomyslně doslovný význam se svádělo mnohaleté a vyčerpávající klání, do něhož vstupovalo množství více či méně autoritativních osobností. Jejich rozmanité postoje – mnohdy beznadějně protikladné – poskytly bohatý materiál pro předloženou práci.

¹ Citováno podle MA – FA: Výstraha místo předmluvy. In: Peter Cheney: *Slečnám to nevadí: Detektivní román*, Praha: Gustav Voleský ml. 1947, s. 5.

² Kolokabilitou se míní „formální a sémantické spojitelnosti prvku s jinými“. Citováno podle Ivana Bozděchová: Nad *tratolištěm krve*. *Naše řeč* 87, 2004, č. 2, s. 107. Srov. Václav Machek: *Tratoliště*. *Naše řeč* 29, 1945, č. 1, s. 10–12.

Východiskem předložené práce je tázání po předpokladech hrané, dlouhometrážní detektivky v prostředí zestátněné československé kinematografie. Výzkum zamýšlí hloubkově pokrýt období rámcově mezi lety 1945 až 1960, tedy od okamžiku květnového osvobození a srpnového zestátnění do fáze dílčího utlumení produkčního cyklu, který českou filmovou detektivku soustavněji ustavil i prosadil. Závěrečný Apendix poté vyhodnocuje žánrově zdánlivě nehybnou etapu do roku 1965. Od poloviny šedesátých let se detektivky etablovaly a po dobu několika desetiletí úspěšně přecházely četné kolize produkční i celospolečenské. Klíčovým úkolem práce je objasnit, co především stálo za právě tímto žánrovým vývojem.

Kladu si dvě výzkumné otázky. Zaprvé, jak a proč došlo k poválečnému rozmachu české filmové detektivky, ač měla během zkoumaného období oficiálně přinejmenším pejorativní pověst? Zadruhé, jaké aspekty hrály roli při jejím prvotním pokvětnovém postupu, bezprostředně poúnorové transformaci a nápadném rozkvětu od šedesátých let?

Odpovědi by měly vyplynout z podnětů metodologického zázemí: tím je *žánrová teorie*, konkrétně pak výzkum *produkčních cyklů*, adaptovaný na tuzemské prostředí. Výchozí definici produkčního cyklu – tematický vzorec v produkčním uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let – inspiročně přebírám z dosavadních vymezení badatelů, jež výzkum proponovali (Rick Altman, Steve Neale), a zejména pak těch, kteří podněty rozvinuli v argumentačně komplexních monografiích (Richard Nowell, Peter Stanfield).³ Pro lokalizovaný výzkum je zásadní aktuální adaptace výzkumných pozic na tuzemské prostředí (Petr Szczepanik).⁴ Dílčí inspirace nacházím u autorů (Leger Grindon, Amanda Ann Klein), jejichž myšlení o cyklech méně akcentuje ústřední produkční rovinu, především při formulování souvisejících otázek.⁵ Vycházím z premisy, že produkční cyklus je prostor pro trojí analytické tázání – tematické, produkční,

³ Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000. 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. Peter Stanfield: *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2018.

⁴ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016.

⁵ Leger Grindon: *Cycles 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. Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011.

časové –, přičemž každé slibuje specifický přínos. Teprve případové studie rozebírají konkrétní cykly, předchozí výkladové části uplatňují teorii a její pojmosloví v základním argumentačním rozhraní: perspektiva totiž oproti klasicky založené žánrové analýze umožňuje důsledně a pramenně lokalizovat leckdy klikatou žánrovou praxi.⁶

Vstupní nástrahy obnáší zdánlivě neškodný pojem *detektivka*. Jakkoli je kolektivně a intuitivně znám, parametrům výzkumu se v mnohém vzpouzel. Zkoumat předpoklady děl znamená naslouchat hlasům různých zúčastněných aktérů. Když se badatel ponoří do hlubin této komunikace, nahlédne cosi typického: nepřesné vyjadřování i účelové ohýbání pojmů. Nechat zaznít dobové promluvy nesmí přerůst v pasivní přetlumočení individuálních postojů, nýbrž má předložit vyargumentovanou interpretaci. Termín *detektivka* ve sledovaném období nevynikal jednoznačností; někdy plnil funkci přídavného jména, místy jej zúčastněné hlasy patrně záměrně vypouštěly. Mimoto detektivka evokovala pouze jednu z mnoha variant toho, co za ni může být pokládáno zpětně. Abych se vyhnul zmatkům a nemístně nepodléhal dobové rétorice, užívám pro výzkumný vzorek širší pojem *kriminální fikce*.⁷ Pod horizont kriminální fikce spadá množství žánrových označení, jejichž úběžníkem zůstává zločin, pakliže je tematicky rozvíjen soustavnou a vzájemnou interakcí těch, na něž dopadá.

Prozatím nespecifikované osobnosti a hlasy pojmenovávám v celém textu *aktéři*. Účelem je zpřehlednit dění a naznačit vliv jednotlivců, kteří přišli do kontaktu s předpoklady vzniku děl, spadajících pod různé varianty kriminální fikce. Za aktéra jde označit toho, kdo na základě pozice nebo vlivu dílčím způsobem spolurozhodoval o ne/realizaci konkrétního filmu. Aktéry dělím do třech přehledných skupin: kulturněpolitických, tvůrčích, ekonomických. Jsem si vědom určité propustnosti jednotlivých kategorií a vnímám, že konkrétní aktéři plnili více rolí současně. Rozdělení má orientační funkci, rozkrývá dynamiku vztahů a motivací ve zkoumaném prostředí. Předloženou práci pokládám argumentačně za aktérskou v tom smyslu, že jádro odpovědi na ústřední otázky nacházím v proměnlivé interakci všech tří skupin aktérů.

⁶ Napříč textem příležitostně užívám rovněž významově odlišný pojem *distribuční cyklus*. Jestliže produkční cyklus označuje zamýšlenou nebo realizovanou skupinu děl, distribučním cyklem se míní rozdílná temporalita uvádění realizovaného filmu v tuzemském oběhu. Srov. Lucie Česálková: Nesmrtelné filmy. Protektorátní premiéry, reprízy a temporalita uvádění filmů v brněnských kinech na přelomu 30. a 40. let 20. století. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 201–216.

⁷ Jde o střechu slovního spojení s akademickým zázemím. Srov. Michal Sýkora: K teorii detektivního žánru. In: Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 7–24. Thomas Leitch: *Crime Films*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2004. Srov. Radomír D. Kokeš: Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce. *Illuminace* 28, 2016, č. 4, s. 97–124.

Můj přístup k historickému kontextu volně navazuje na badatelskou pozici Michala Bauera a jeho literárněvědných výstupů. Bauer pokládá primární prameny za stopy paměti, přičemž s tím slovem nakládá obezřetně a věnuje převážnou pozornost nacházení vztahů mezi archivními dokumenty. Jeho postup historické práce nekončí výkladem oficiálních usnesení, spíše hledá adekvátní, aktérskou cestu k nim: „Dokumenty ukazují postup, který k veřejně formulovaným stanoviskům vedl. Proces jejich krystalizace jsem se pokoušel odkrývat“.⁸ Jakkoli nemám v úmyslu marginalizovat znění veřejně prohlašovaných kulturněpolitických i jiných projevů, pokládám je až za finální slovo dlouhého řetězu předchozího rozmýšlení. Domnívám se, že historikovo poznání by mělo usilovat právě o přiblížení velmi postupné krystalizace finálních slov, neboť ta jsou výsledkem zásahů konkrétních aktérů. Aby badatel proces přesvědčivě vyložil, přistupuje k interpretaci a ptá se „proč bylo v těchto jednáních vysloveno právě to, co je zde zaznamenáno (...) proč tam jiné věci řečeny nebyly“.⁹

Z hlediska oborových standardů se obracím na revizionistické podněty filmové historiografie, která od konce sedmdesátých let minulého století hledí s otazníkem na některé domněle nezadatelné principy historikova řemesla. Proponenti revize poukazují na příběhový rozměr převažujícího bádání, zpochybňují praxi lineárních a teleologicky orientovaných výkladových rámců. Oproti nim staví ideu dějin coby diskontinuitních pohybů a nevyzpytatelného střetu představ mnoha zřetelných i málo viditelných zájmů.¹⁰ Současné výzkumné perspektivy umožňují učinit v odmítnutí linearit další krok: zvažovat alternativní dějiny potlačených, zanedbaných a zapomenutých variant vývoje. Dějiny jsou předivem otevřených možností, z nichž některé převládly, jiné zůstaly dočasně neaktivní, další coby relikty slepých vývojových větví. Lze si klást jak tradičnější otázku, proč je něco převládající, tak hledět na neaktivní s tím, že co nenastalo, to vypovídá mnohé o nakonec proběhlém.

⁸ Citováno podle Michal Bauer: *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let*, Jinočany: H & H 2003, s. 6. Srov. Michal Bauer: *Souvislosti labyrintu: Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*, Praha: Akropolis 2009.

⁹ Citováno podle Michal Bauer: *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let*, Jinočany: H & H 2003, s. 6.

¹⁰ K těmto širším badatelským pohybům např. Petr Szczepanik: Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–41. Lucie Česálková – Pavel Skopal: Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 7–10.

Revizionistické hledisko práce sleduje s přihlédnutím k *nerealizovaným produkčním cyklům*: tematickému vzorci v produkčním uplatnění, který je soustavně *nerealizován* po dobu několika let. Vycházím z myšlenky, že postupné krystalizace i zapomenuté varianty vývoje lze tvořivě přiblížit, když do debaty vtáhneme více neproběhlých a vzájemně souvisejících děl současně: řetěz událostí přestane ohraničovat jednotlivý tvůrčí záměr a rozšíří se na úroveň plynulejšího kreativního úsilí. Nerealizovaný produkční cyklus nabízí badatelsky zesílené obrácení dovnitř produkčních ekosystémů, kde vedle natáčení několika financovaných i kreativně zaštitěných děl probíhá lýtý boj o prosazení desítek záměrů. Většina neuspěje, někdy se však o nich dochovají materiální stopy; nikoli nepodobné zašlým nákresům i neuplatněným prototypům. Jeden izolovaný záměr nevypovídá o potlačení jakékoli významnější vývojové větve. Pakliže jich lze jmenovat pět, vstupuje do výkladu úvaha o specifickém cyklení.¹¹

Jednotlivé nerealizované tituly práce probere s odvoláním na podněty *genetické kritiky* v její aplikaci na výzkum vývoje scénářů. Zastánci geneticky zaměřeného výzkumu nabádají neopomíjet ani nepatrné materiální stopy, které se k dílům dochovaly v různě dlouhém směřování k ne/realizaci: včetně autorských poznámek, posudků a jakýchkoli dílčích korekcí. Jádrem genetické kritiky spočívá v argumentačním napojení hmatatelných dokumentů na vývoj a schvalování scénaristických formátů. Genetická perspektiva tedy nehledá ideální text ve finálním tvaru, nýbrž pokládá dochované stopy za postupně krystalizované provizorní promluvy a „usiluje na základě dostupných důkazů rekonstruovat řetěz událostí v procesu psaní“.¹² Záměr se obrací k předpokladům vzniku děl, což zůstává u nerealizovaných titulů zvláště případné; u nich žádný finální tvar ani nenastal, byť řetěz událostí mnohdy ano. Analytické třídění nerealizovaného materiálu pokládám za jeden z ústředních přínosů práce.

Problematika tuzemské filmové detektivky není nepokrytá. Období sedmdesátých let opakovaně uchopily studentské formáty a badatelské výstupy.¹³ Existuje přehled praxe

¹¹ Když hovořím o ne/realizovaném *cyklení*, míním tím vývoj a schvalování jednotlivých scénaristických formátů, které posléze tvoří či netvoří produkční cyklus. Oproti produkčním cyklům nejde o akademicky zavedený pojem, jehož převod do angličtiny by patrně činil nežádoucí obtíže. Nicméně cyklení názorně evokuje klíčový aspekt řetězení a postupnou krystalizaci skupin děl, proto v práci zaslouží rétorické místo.

¹² Citováno podle Steven Price: Script Development and Academic Research. *Journal of Screenwriting* 8, 2017, č. 3, s. 331.

¹³ Petr A. Bílek: Reprezentace příslušníků SNB v českých filmech a televizních seriálech normalizační éry. In: Petr Kopál (ed.): *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 273–290. Tomáš Marek: *Proměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014. Tereza Čápková: *Žánrové proměny v českém kriminálním filmu mezi léty 1970 až 1980*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2015. Lucie

v meziválečném období i zpracování protektorátní pozice žánrového označení.¹⁴ Především byl pak realizován výzkum, jenž osvětlil aktérský kontext druhé poloviny čtyřicátých a první poloviny padesátých let. Autorka v něm dala zaznít četným hlasům kulturněpolitických aktérů a doložila bohatost i matoucí rozměr debaty o variantách žánrových pojmenování.¹⁵ Práce na dosavadní úsilí navazuje, poznatky rozvíjí, další provazuje z nezhodnocených perspektiv.

Podstatná část první, metodologicky zaměřené kapitoly vnáší do textu teoretické pojmy a pomyslně zalidňuje výklad. Postupuje od geneze produkčních cyklů v akademické debatě, přes otázky, jež si výzkumná perspektiva klade, k adaptaci myšlení na kontext československé zestátněné kinematografie. Práce se argumentačně napájí na existující ideu státně-socialistických produkčních cyklů a má ambici pokládat rozšiřující otázky, respektive vést debatu o nedořečených i mezních bodech schématu.¹⁶ S tím souvisí opatrně provedené rozvržení pojmů *žánr* a *kriminální fikce* pro zvolený materiál. Závěrečná část úvodní kapitoly pojmenovává klíčové aktéry s jejich umístěním v konkrétním historickém kontextu.

Druhá, analyticky orientovaná kapitola se dělí na tři části podle počtu skupin aktérů. Postupuje od kulturněpolitických, jejichž požadavky argumentačně usměrňuje praxi tvůrčích, načež i tyto postoje zpřesňuje hlediskem aktérů ekonomických. Argumentem je proměnlivá interakce všech skupin: kulturněpolitictí aktéři stanovovali tematický či estetický program, teprve tvůrčí jej však překládali do reálné praxe realizace filmů a ekonomictí korigovali zájmy předchozích dvou skupin s poukazem na udržitelnost zestátněného průmyslu. V různých letech měli pomyslnou převahu odlišní aktéři v závislosti na širších posunech, zároveň se jedna skupina nemohla obejít bez ostatních. Vzájemné působení podněcovalo spory a

Šimůnková: *Případ Exner: Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015.

¹⁴ Zdeněk Zaoral: Vzory a osobitost: Český kriminální film – II. část. *Film a doba* 24, 1978, č. 5, s. 250–251. Pavel Skopal: Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 5–22. Přínos mají i stručné podněty v odlišných pojednáních. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 308–310. Radomír D. Kokeš: Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce. *Illuminace* 28, 2016, č. 4, s. 99–101.

¹⁵ V závěru autorka nabídla hrst doporučení pro zpracování pozdějších období, jak je pokrývá předložená práce. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 77–80.

¹⁶ Petrem Szczepanikem navržená logika produkčních cyklů ve státně-socialistickém systému – kombinace normativních představ kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce – přibližuje setrvalé napětí mezi aktéry. Výsledný stav je nevyhnutelně kombinací faktorů a nuancí každého případu. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 354–356. Srov. Petr Szczepanik: Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964). In: Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, London – New York: I. B. Tauris 2017, s. 104.

nepochopení, kompromisy i hledání méně prošlapaných cest. Interakce aktérů vedla k rozvoji tuzemské kriminální fikce, byla hlavním předpokladem vzniku jednotlivých děl i souvislejších produkčních cyklů. Výchozí vzorec kriminální fikce mimoto nabízel mnoho rozpoznatelných i značně rozdílných variant, přičemž jednotliví aktéři z různých skupin podněcovali toto pátrání. Co bylo podstatné, ústup jedné možnosti nevedl k celkovému odklonu od kriminální fikce, nýbrž vybízel k dalšímu, udržitelnějšímu promýšlení dalšího žánrového uplatnění.

Provokovala zejména setrvalá neurčitost, až nepředvídatelnost toho, co v takovém systému šlo realizovat. Když podle Ivana Klimeše sestoupíme „z modelové roviny systému do roviny dramaturgické každodennosti, otevře se před námi pohled na nepřeborné množství drobných dílčích zápasů, jimiž filmaři vlastně neustále sondovali, kde právě leží hranice možného, a zda ji nelze zase trochu posunout“.¹⁷ Hranice možného nebyly neměnné, a proto ani žánrová označení mnohdy nečekalo jednoznačné přijetí nebo kompletní odmítnutí. Sondování vedlo ke kompromisnímu sjednání zdánlivě nepropustného v závislosti na posunech obecnější situace. Zestátněná žánrová označení byly tvárné systémy, jež vůle různých aktérů někdy umožňovala, jindy odmítala. Z perspektivy této poddajnosti v sobě výzkum tuzemské kriminální fikce ukrýval mnoho rozporů, neslučitelností, alternativ, kompromisů, aspirací, frustrací. I zdánlivě paradoxních situací, jež zhodnotily tři případové studie. První vysvětlila, proč zůstal nerealizován produkční cyklus druhého centra, i když měl dobrozdání kulturněpolitických aktérů. Druhá na produkčním cyklu mladistvých delikventů doložila, že tematický podnět za určitých okolností takticky prosadili tvůrčí aktéři, i když jim v tom oficiální normy nepřáli. Třetí s odvoláním na nerozvinutý produkční cyklus předúnorových detektivek naznačila, jak do plánů těch i oněch vstupovaly souběžné kalkulace a ekonomické zájmy. Objasnění zdánlivých protikladů lze označit za další přínos textu.

Badatelský výsledek reviduje intuitivní i vyslovené závěry o zestátněné detektivce. Třebaže jsou zpracovány fáze žánrových dějin a produkční historie konkrétních děl, méně se učinilo k jejich vzájemnému provázání s širším kontextem. V cizojazyčných přehledech československé kinematografie – zhruba pokrývajících období předložené práce – tato díla zpravidla nefigurují, snad s výjimkou *Únosu* (1952).¹⁸ Kriminální fikce nedostává prostor ani

¹⁷ Citováno podle Ivan Klimeš: Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 136.

¹⁸ Např. František Goldscheider: *70 Jahre tschechoslowakische Kinematographie*, Berlin: Haus der tschechoslowakischen Kultur 1968. *Únos* bývá uváděn coby příklad socialistického realismu. Steffen Wolf: *Der Tschechoslowakische Film: Eine Dokumentation*, Mannheim: Internationalen Filmwoche 1965, s. 33.

v českých výkladech kinematografie šedesátých let; zůstává ve stínu novovlnné produkce, ač paralelně s ní se rozvinula právě detektivka.¹⁹ Tuzemská kriminální fikce přitom navazovala na tradice, jež nemizely ani během celospolečenských změn. Dosud je například nevysvětlena souvislost výlučného produkčního cyklu první poloviny padesátých let s návratem zavedenějších vzorců ve druhé polovině desetiletí. Návratové snímky – například *Padělek* (1957) – bývají ve výkladech dějin tuzemské kinematografie opomíjeny. Jejich historická role se připisuje až filmu *105 % alibi* (1959), byť ten reprezentoval atypické, ve více ohledech prominentní dílo.²⁰ Předložená práce zamýšlí zesíleně sledovat právě ono typické.

Autor práce bádá ve zpracovaných i nezpracovaných fondech Národního filmového archivu, mnoho materiálů jsem našel i v Národním archivu a Archivu Barrandov Studio, a. s., význam měly dále prameny z Archivu bezpečnostních složek. Obraz dotvořily vybrané fondy Literárního archivu Památníku národního písemnictví a Všeodborového archivu. Specifika dohledaných dokumentů vedla ke koncepčním rozhodnutím. V barrandovském archivu jsem před jeho dlouhodobým uzavřením pro veřejnost na jaře 2018 stačil zpracovat rozsáhlý „fond Historie“, jehož materiály přibližují obecnou praxi zestátněné kinematografie. Unikl mi „fond Scénáře a produkční materiály“, tedy data ke konkrétním filmům, včetně výrobních zpráv a dalších podkladů.²¹ Jelikož ani fondy dalších institucí neumožnily shromáždit celistvý soubor pramenů k jednotlivým titulům, neposkytuje předložená práce kompletní produkční historie vzorku děl. Text usiluje o vyargumentované zprostředkování většího obrazu žánrových předpokladů; případná budoucí bádání mohou při detailním zaměření na konkrétní snímky závěry korigovat. Práce dále neprovádí rozbor narativních postupů a stylotvorných prvků, jelikož by se takový důraz mýl s výchozím tázáním a metodologickým zadáním. Text si neklade za cíl ani sestavení přehledu synchronní kritické debaty o filmech. Neprovádím

Srov. Alicja Helman: *Filmy kryminalne*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1972, která těmto tuzemským titulům věnovala o poznání výraznější prostor.

¹⁹ Jakkoli autoři přiznane nezohledňují méně ambiciózní soudobou žánrovou produkci, ve výkladech se stručně zastavují u viditelnějších děl druhé poloviny padesátých let. Ani mezi ně detektivky vesměs neřadí. Jan Žalman: *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 10–11. Srov. Peter Hames: *Československá nová vlna*, Praha: Levné knihy 2008, s. 47–98.

²⁰ Např. Jan Lukeš: *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha: Slovart 2013. Petr Bilík: *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*, Olomouc: Rubico 2000, s. 119. Filmu *105 % alibi* a dvěma pokračováními se věnuje podrobná magisterská práce. Veronika Zýková: *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi (1959), Kde alibi nestačí (1961), Alibi na vodě (1965)*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2011.

²¹ Na druhou stranu u některých filmů fond obsahoval pouze scénářistické formáty bez produkčních materiálů, takže zůstalo nezodpovězenou otázkou, jak moc by soubor těchto dat přispěl k argumentační propracovanosti výzkumu. Například snímek *Případ ještě nekončí* (1957), pro žánrovou dynamiku významný a velmi kuse zaznamenaný, obsahoval v uvedeném fondu pouze soubor scénářů. Za sdílení těchto informací bych rád poděkoval badatelkám Tereze Czesany Dvořákové a Miroslavě Papežové.

recepční studii, dílčím způsobem tyto hlasy připomínám, když hovořím o fázích, jež poskytly kulturněpoliticky rozmanitější publicistické projevy. Opírám se o ně částečně i při reflexi žánrově souvisejících zahraničních děl v tuzemské distribuci (předpoklady vzniku nešlo vztáhnout k Československu, teprve jejich uvedení vyvolávalo příležitostné místní debaty).

Z jedné strany jsem měl mezerovité prameny o jednotlivých dílech, z té druhé naopak získal mimořádně rozsáhlý soubor dokumentů o tom, co je obklopovalo. Velké množství relativně snadno dostupných, leckdy neutříděných pramenů staví historika před riziko *digitálního pozitivismu*, „tendence veškerá nasbíraná data maximálně vytěžit, zaměňovat fakta za argumenty a psát texty založené nikoli na problému, ale na historickém příběhu, jak se udál od A do Z“.²² Autor práce si toho byl vědom. Jakkoli se text může zdát dlouhý, vytěžen zůstal zlomek pramenů. O každém jednotlivém rozhodovala celková struktura práce.

Výzkum probíhal několik let. Vedle neustálého znovupromýšlení obnášel průběžné kompromisní řešení zdánlivě vedlejších souvislostí. Snažil jsem se individualizovat jednotlivé aktéry i v případech, kdy pouze reprodukovali znění oficiální rétoriky. Závěrečný seznam literatury doplnil v textu vypsané zkratky a pseudonymy o občanské jméno v hranaté závorce. Jestliže není uvedeno, nepodařilo se autora identifikovat z žádného dostupného zdroje.²³ Autorství u archivních pramenů práce připisuje pouze čitelným materiálům, slovo *nedatováno* autor automaticky připájí ke zdrojům bez uvedeného data v hlavičce, i když z kontextu lze obvykle dovodit přibližné rozmezí jeho vzniku. Vynechával jsem ročníkování u *Filmové kartotéky*, kde nešlo spolehlivě zjistit; v případě *Filmu a doby* mezi lety 1952 až 1954 pak ročník odpovídal zápisu v periodiku. Abych jej odlišil od pozdějšího časopisu téhož jména s novým vročením, psal jsem u staršího delší podtitul. Otázka jazykových úprav u citací: ponechávám původní pojmosloví a dobový úzus (téma i thema), zásahy provádím jedině u očividných překlepů, potažmo nesprávného užití interpunkce. Naproti tomu případné jazykové prohřešky v názvech pramenů ponechávám výhradně v původní podobě.

²² Citováno podle Lucie Česálkové: Kolekce digitálně restaurovaných filmů z hlediska politiky, estetiky, žánrů a technik. In: Lucie Česálková (ed.): *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 7.

²³ Podstatnou část jmen rekonstruuje sborník *Český hraný film III: 1945–1960*, Praha: Národní filmový archiv 2001. Národní filmový archiv dále sestavuje a průběžně aktualizuje zevrubnou databázi šifer. Soňa Weigertová – Ivan Klimeš – Pavla Janásková a kol.: Databáze zkratk, pseudonymů a šifer autorů písňích o filmech. *Národní filmový archiv*. Dostupný na WWW: <<https://sifry.nfa.cz/>> [citováno 28. 9. 2021]. Existují i specializované, málo známé soupisy. Jaroslav Kunc: *Vlastním jménem... Slovníček pseudonymů novodobých českých spisovatelů*, Praha: Národní knihovna 1958. Marie Procházková: *Autorské šify v českých časopisech 1959–1964*, Praha: Státní knihovna ČSSR – Národní knihovna 1965. Tyto dobové publikace spadaly pod pravidelně vycházející *Bibliografický katalog ČSR* (později ČSSR), časopisecký i knižní.

Doposud jsem na různé akademické úrovni publikoval dílčí části předložené práce. V *Illuminaci*, tuzemském recenzovaném časopise pro vědeckou reflexi kinematografie, vyšel badatelský záměr v rubrice Projekty.²⁴ Revue *Filmový přehled* vydalo úvodní soubor argumentů o sporech kulturněpolitických aktérů v dlouhém roce 1949.²⁵ Vedle povinného přednesení záměru na Doktorandské konferenci v Brně (květen 2019) jsem tentýž rok absolvoval popularizační přednášku na půdě kina Ponrepo. Popularizační podobu pro širší veřejnost měl i článek – zkrácená verze závěrečného Apendixu – v poloodborném časopise *Cinepur*. Teze z *Filmového přehledu* jsem rozpracoval do příspěvku na chystané konferenci kontinuálního projektu *Film a dějiny*, která proběhne po odevzdání práce, v prosinci 2021.

²⁴ Martin Mišúr: Případ, který se neměl uzavřít: Vzestup detektivky, varianty státně-produkčních cyklů a logika státně-produkčních klastrů zestátněné československé kinematografie (1945–1962). *Illuminace* 30, 2018, č. 1, s. 110–113.

²⁵ Martin Mišúr: Pátání, ohledávání, ústup: Poznámky k pozici české filmové detektivky v bezprostředně poúnorovém období. *Filmový přehled*. Dostupný na WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/patrani-ohledavani-ustup>> [vyšlo 9. 4. 2019, citováno 28. 9. 2021].

1/ Teoretická východiska a metodologie

„Necht' se tedy shovívavý čtenář nediví tomu, že pisatel těchto řádků místo aby ve svém volném čase přemýšlel o vědeckých problémech anebo vůbec o něčem užitečném, což by souviselo s jeho povoláním, propadl zhoubné vášni, sedl a napsal detektivní povídku.
(...)

Snad se najdou právě v odborných kruzích hlasy, které mi budou míti za zlé, že se pouštím do věcí, jež nejsou mým oborem. Nebudu tyto hlasy bráti vážně...
(...)

Poznal jsem přitom velikou radost, kterou člověk má, když něco píše, radost daleko větší, než kterou jsem míval v mládí, když jsem psával školní komposice, sešněrované pravidly gymnasiálního řádu. Radost daleko větší než při psaní vědeckých prací, kdy je člověk vždy šířán červem pochybnosti.“
Jiří Štefl²⁶

Úvodní kapitola si klade za cíl rozvrhnout metodologické zázemí práce. Představí současné badatelské standardy žánrové teorie, především pak bádání o *produkčních cyklech*. Trojí výzkumný režim filmového cyklu (tematický, produkční, časový) je následně adaptován na podmínky československé zestátněné kinematografie. Zatímco produkční úroveň lze napojit na již zavedený koncept *státně-socialistického modu*, tematická a časová dimenze pojmu do výkladu vnáší některé spíše okrajově zhodnocené fenomény, krom jiného otázku nerozvinutého i nerealizovaného produkčního cyklu. Kapitola dále předloží přehled existujících výstupů ke zvolené výzkumné oblasti, jakož i objasní, jakým způsobem – právě s ohledem na požadavky žánrové teorie – definuje stmelující pojem *kriminální fikce*. V historicky orientované závěrečné části pak kapitola představí množství aktérů, jejich vliv, pole působnosti i vzájemné protínání. Mnozí aktéři totiž budou v analytické kapitole přecházet při vzájemné interakci mezi kulturněpolitickým, tvůrčím i ekonomickým zřetelem výkladu.

²⁶ Citováno podle Jiří Štefl: *Případ profesora Rocha*, Brno: Brněnská tiskárna 1944, s. 5–6. Jiří Štefl byl profesorem farmakologie na brněnské lékařské fakultě. Srov. Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 152–157.

1.1 Od ahistorických žánrů k historicky lokalizovaným cyklům

Začteme-li se do současných akademických definic filmového žánru, snadno získáme dojem, že zavedený pojem vystavují příliš širokému rozpětí významů. Například Steve Neale označuje žánr za „všudypřítomný multidimenzionální fenomén“, zatímco Jason Mittell hovoří o „kategorizujících klastrech diskurzivních procesů, jež protínají texty skrze jejich kulturní interakce s průmysly, publiky a širšími kontexty“.²⁷ Situace je přitom opačná: právě uvedení badatelé významně přispěli k empiricky soustředěnějšímu a lokalizovanějšímu výzkumu žánru, jednotlivých žánrových označení a cyklů. Tímto směrem se ubírá i předložená práce.

Klasické výzkumy a kanonické texty žánrové teorie se zpravidla soustředily na strukturní rozbor či interpretaci určitého vzorku děl. Jakkoli dospěly v pozorováních k četným i vlivným podnětům, činilo jim mnohdy obtíže vztáhnout poznatky o izolovaných filmech na úroveň nad nimi stojícího žánrového označení v jeho různých existujících formacích.²⁸ Již v sedmdesátých letech formuloval Andrew Tudor *empiricko dilema*: podle něj bývá skupina filmů předem zvolena pro druhovou analýzu sdílených prvků, byť právě ty lze identifikovat teprve po samotné analýze.²⁹ Nepřímo tak varoval, že nedostatečně reflektovaná kritéria výběru vedla k badatelské předpojatosti, pokládání kuriózní odchylky za žánrově typickou a posilování nepřesné či neúplné pověsti, jež při vyslovení žánrového označení kolektivně naskakuje. Příčina těchto i dalších omezení klasických prací o žánrech spočívala v centralizaci textuálních prvků, tedy zaměření analytické práce takřka výhradně na hotové filmové dílo.³⁰

Neale a Mittell spolu s dalšími badateli poukazují od konce devadesátých let minulého století na limity dosavadních standardů žánrové teorie. Jejich revize posouvá důraz od realizovaného filmu směrem k výzkumu předpokladů jeho vzniku. Například Rick Altman prosazuje sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru, jehož první dvě složky odpovídají tradičnější představě textuálně vedené žánrové analýzy, kdežto aspekt pragmatický

²⁷ Citováno podle Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 28. Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York – London: Routledge 2004, s. 19.

²⁸ Kritický přehled klasické žánrové teorie přináší Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 207–230.

²⁹ Andrew Tudor: *Genre*. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 4–5.

³⁰ Srov. Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York – London: Routledge 2004, s. 11, 16–19.

zkoumá aktérský rozměr žánrových označení. Podle Altmana jsou žánrová pojmenování uplatněna množstvím rozličných uživatelů: badateli, producenty, distributory, publicisty, cenzory i fanoušky. Zájmy i žánrová osvojení různých skupin se přitom mohou podstatně lišit.³¹ Pragmatický přístup připomíná, že neexistuje jednotná a univerzálně sdílená definice konkrétních žánrových označení, spíše soubor promluv, jež se někdy dokážou shodnout na klíčových východiscích, jindy však připomínají obtížně slučitelnou kakofonii hlasů.

Klasická žánrová teorie tlumočila zájmy a představy konkrétních uživatelů, zejména představitelů publicistické či akademické reflexe. Z jejich závěrů nicméně nešlo odvodit předpoklady realizace filmů, texty publikovali teprve po uvedení analyzovaných děl. Steve Neale připomněl, že například obchodní tisk ve Spojených státech – informující o chystaných titulech ještě před dokončením jejich výroby – mnohdy užíval jiných žánrových označení, než rozpoznávali tito badatelé nebo běžní recipienti v kinech. Hlasy produkčních či distribučních aktérů mohly interně uplatňovat pojmy neznámé pro kohokoli mimo jejich okruh. Neale proto nabádá ke sledování dynamiky uvnitř filmového průmyslu, jakož i uplatnění žánrových označení v této komunitě.³² Dochází k závěru, že aktéři vně hollywoodské produkce se nevyznačovali ani tak plánováním na úrovni žánrů a tradičních pojmenování. Mnohem více činili rozhodnutí s ohledem na krátkodobé a lokalizované fenomény: filmové cykly, jež Neale definuje coby „skupinu filmů vyrobených v konkrétním a omezeném časovém rozpětí“.³³

Definice vyžaduje upřesnění. V nekomentované podobě by zahrnovala i zpětná publicistická či akademická spojení určitých děl způsobem, jenž aktéři doby vzniku nerozpoznali. Což dává vzniknout *teoretickým žánrům*: kupříkladu fenoménu *film noir*, příležitostně označovaném za cyklus.³⁴ Referenční texty o filmových cyklech pomyslnou teoretickou variantu vesměs nesledují, nikoli každý badatel ovšem analyzuje *produkční* cykly. Orientačně lze vymezit pomyslné dvě úrovně bádání o cyklech: první vysvětluje jejich průběh s důsledným odvoláním na parametry příslušného produkčního a/nebo distribučního systému (Richard Nowell, Peter Stanfield), druhá vedle těchto podmínek výrazněji poukazuje na

³¹ Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 207–215.

³² Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 151–204, 231–257.

³³ Citováno podle tamtéž, s. 9.

³⁴ Pojem *teoretický žánr* zavedl Tzvetan Todorov v opozici k *historickým žánrům*, jež odpovídají soudobé praxi a jejím aktérským hlasům. Tzvetan Todorov: *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum 2010, s. 17–18. U *filmu noir* se občas jedná o neamerické odvozeniny původního fenoménu. Např. Laurence Miller: Evidence for a British Film Noir Cycle. *Film Criticism* 16, 1991–92, č. 1–2, s. 42–51. Frank Krutnik považuje americký *film noir* za sérii cyklů. Frank Krutnik: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991, s. 23.

soudobé společenské pohyby (Leger Grindon, Amanda Ann Klein).³⁵ Předložená studie více souzní s první, produkčněji založenou větví, byť připouští, že vnější dění, zvláště politické, mnohdy představuje mocenský katalyzátor rozhodování. Jakkoli badatel produkčních cyklů vnímá a sleduje účast dalších aktérů, opatrně nakládá při nadřazování vnějších okolností nad vnitřní chod průmyslu. Přílišný důraz na společenské souvislosti, byť sebezávažnější, totiž může vést k reflekcionismu a odvádět pozornost od toho, co je pro zkoumání produkčních cyklů klíčové: výzkum předpokladů, jež stály za ustavením, rozvinutím i utlumením cyklu.³⁶

Adrian Martin cykly dokonce označuje za „žánry ve zrychleném režimu (...) které se rychle obměňují a vyčerpávají“.³⁷ Zdůrazňuje tak, že produkční cykly nelze pokládat za konstanty, nýbrž nestabilní fenomény, pevně zatavené do kontextu příslušného produkčního uplatnění. Právě rozpoznané časové rozpětí je činí lokalizované a badatelsky zpracovatelné, dokonce i při nutnosti stopovat každoměsíční posun aktérské situace. Rozpětí maximálně několika let by mělo zamezit obecně přehledové povaze analytické práce. Neexistuje dosud pevná shoda ohledně přijatelné délky fenoménu, aby jej už/ještě šlo označovat za cyklus. Například Amanda Ann Klein a další autoři připouštějí skupiny filmů vznikajících více než patnáct let, byť jejich přístup představuje menšinovou pozici.³⁸ Pro fenomény trvající deset a více let se zároveň v omezené míře zavádí pojem *produkční trend*. Podle Petera Stanfielda jde o nadřazenou kategorii, jež se může skládat z několika volně provázaných produkčních cyklů, zatímco jiní badatelé užívají tohoto označení v odlišném významu.³⁹

³⁵ První, produkční větev výzkumu reprezentuje 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. Amanda Ann Klein, zástupkyně druhé větve, kupříkladu stopuje výskyt cyklu *ghetto action* první poloviny devadesátých let při silném argumentačním navázání na dobovou mediální reprezentaci sociálního vyloučení a subkultur. Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 155–174. Srov. Leger Grindon: *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson: University Press of Mississippi 2011.

³⁶ Pojem *reflekcionismus* popularizoval David Bordwell: podle něj reflekcionistická kritika děl staví na volném a intuitivním spojení mezi filmem a společností, aniž by autoři nabídli konkrétnější vysvětlení těchto vztahů. Bordwell především kritizuje zdráhavost podobných textů objasnit, jak ty široce sdílené (převážně politické) postoje a úzkosti části veřejnosti nachází cestu do jednotlivých uměleckých děl. David Bordwell: *Poetics of Cinema*, New York – London: Routledge 2008, s. 30–32.

³⁷ Citováno podle Adrian Martin: *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2018, s. 267.

³⁸ Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 192, 195–196. Srov. Nick Heffernan: *Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre*. *Film History* 29, 2017, č. 2, s. 32–65.

³⁹ Peter Stanfield: *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2015, s. 7–8. Původní užití pojmu *produkční trend* proponoval Tino Balio: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1993, s. 179–312. Alternativní význam pojmu přináší Richard Nowell:

Neméně otevřená zůstává otázka opačná, neboť některé studie zpracovávají i dvouleté cykly.⁴⁰ Pro nerozvinuté či předčasně utlumené cykly se objevilo úsilí prosadit pojem *filmový klastr*. Například Leger Grindon pod něj řadí též ojedinělé ozvěny cyklu ve fázi útlumu.⁴¹ U produkčních cyklů totiž nelze hovořit o prvotním vzniku a kompletním zániku, nýbrž o fázi vzestupu a postupného útlumu, kdy se výskyt děl o určitém tématu vrací na výchozí úroveň nesoustavné výroby. Jakkoli uvedená rovina cyklení vyžaduje pozornost, lze ji postihnout i bez terminologických změn. Předložená práce hovoří u zkrácených skupin děl o *nerozvinutém produkčním cyklu* a táže se, jaké aspekty stály dalšímu rozvinutí v cestě. Časové rozpětí lze pak dále zkracovat až k nule a zvažovat badatelský potenciál *nerealizovaných produkčních cyklů*. Při parafrázi Adriana Martina by je šlo označit za vzorce v natolik zrychleném režimu, že k obměně došlo ještě před jejich samotnou výrobou. Představují dosud nezhodnocenou badatelskou výzvu. Specifická pramenná situace však umožňuje začlenit do předložené práce rovněž nerealizovaný produkční cyklus a vnést podněty k jejich dalšímu bádání.

Aktérský přístup k časově ohraničeným produkčním cyklům vyžaduje objasnění, jak nakládat s textuální rovinou pojmu, kritizovanou u klasických žánrových statí. Idea filmových cyklů krom jiného komplikuje takzvaný *žánrový esencialismus*, podle něhož lze vyabstrahovat pomyslné a kolektivně osvojené jádro žánrových označení.⁴² Nejenže při mnohosti odlišně motivovaných promluv zaniká možnost uvažovat o nezpochybnitelné esenci či podstatě jednotlivých pojmenování. Zejména však cyklení probíhá kolem produkčního vyzkoušení specifické artikulace existujících tematických konvencí. Například produkční cyklus filmů o zpívajících kovbojích z třicátých let nabídl větší či menší inovaci a posouvání toho, jak je chápáno osvojené žánrové pojmenování.⁴³ Filmové cykly zvýrazňují hybridnost

Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie. *New Review of Film and Television Studies* 11, 2013, č. 1, s. 73–91. Uvedenou debatu nelze pokládat za uzavřenou.

⁴⁰ Např. Steven Doles: Black Film Writing: The 1949–1950 'Race Problem' Cycle and the African American Press. In: Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press 2016, s. 80–95.

⁴¹ Obecnější vymezení filmových klastrů nabízí Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 46. Srov. Leger Grindon: *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 287–289. Leger Grindon: *Cycles 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. Ani tuto debatu nelze pokládat za uzavřenou.

⁴² Deborah Madsen napsala na konto literární žánrové teorie, že potřebuje nastoupit cestu k post-esencialistické variantě: „To je možné pouze tehdy, pokud se žánr nenachází v textu ani v abstraktní definici, nýbrž v diskurzu, jenž vztahuje text k teorii“. Citováno podle Deborah Madsen: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, New York: St. Martin's Press 1994, s. 18.

⁴³ Tuto žánrovou variantu zkoumal Peter Stanfield: *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*, Urbana: University of Illinois Press 2002.

žánrové produkce, tudíž přítomnost prvků různých žánrových označení v konkrétním snímku. Jak doložila Janet Staiger, záměrná hybridní aktivita se prováděla již v Hollywoodu klasického období, leckdy za účelem paralelního oslovení různých diváckých skupin.⁴⁴

Bez výchozího textuálního vymezení by však výzkum postrádal korekci hned ve dvou ohledech. Zaprvé, uživatelský základ produkčních cyklů obchází empirikovo dilema sledováním aktérů v pozadí výroby jakožto těch, jež mohou objasnit předpoklad vzniku díla. Jenže i tyto hlasy mají zájmy, leckdy analogické s akademickou či publicistikou předpojatostí. Neužívají důsledně interních žánrových označení, což může značit nahodilé opomenutí i souviset s tím, že konkrétní kontexty nemusely připouštět určité pojmy, tedy je aktéři záměrně obcházeli. Kdyby badatel přejímal žánrová označení promluv bez jakékoli výchozí textuální definice, mohl by pasivně přijmout zvoleným pojmem cokoli takto pojmenované, i kdyby se ojedinělý hlas kompletně rozcházel s převažujícím kolektivním porozuměním. Zadruhé, v některých případech produkční uplatnění ani nestačilo zavést jednotné žánrové označení rozpoznatého cyklu. Například Richard Nowell prezentoval výzkum cyklu *teen slasherů*; pojem v soudobé produkční ani kritické praxi důsledně nefiguroval, ačkoli aktéři znali tyto filmy, pouze k jejich pojmenování užívali různé popisy.⁴⁵ Výzkum by měl zahrnout veškeré tituly odpovídající alespoň částečně přidružené textuální definici cyklu, byť nemusí spadat pod zastřešující pojem, jelikož důvody k obcházení mohou stát za historikovu pozornost.

Jason Mittell pokládá texty za „sítě diskurzivní praxe, v nichž mohou být aplikovány žánrové kategorie“.⁴⁶ Doporučuje textuální složku neopomenout, jakkoli teprve po zevrubném výzkumu aktérů a jejich promluv, neboť bez nich by textům žánrová označení nebyla přisouzena. Rozbor textuálních sítí nemusí značit prostý výklad obsahu díla. Richard Nowell testuje pojem výstřelek (*fad*) pro textuální prvek, který je v omezeném časovém rozpětí rozptýlen napříč zápletky mnoha žánrových označení.⁴⁷ Jestliže je cizorodě umístěn, stojí za zvážení, nakolik aktéři uvedený jev rozpoznali a s jakým hodnocením k němu přistupovali. Mittell soudí, že výstřední hybridy staví do popředí vnímané konvence žánrového označení

⁴⁴ Janet Staiger: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 185–199. Srov. Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 123–143.

⁴⁵ Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 19.

⁴⁶ Citováno podle Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York – London: Routledge 2004, s. 15.

⁴⁷ Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 44–45.

silněji než typičtí zástupci, „jelikož nestabilní druhové předpoklady vystoupí na povrch prostřednictvím textuálních juxtapozic, produkčních rozhodnutí a kontroverzí při recepci“.⁴⁸

Textuální rovina produkčních cyklů – domněle stereotypních produktů populární kultury – bývá marginalizována: když Amanda Ann Klein hodnotí vlastní výzkumný vzorek, připomíná, že zvolené filmy „nejsou významné ani tak tím, čím jsou, nýbrž proto, proč byly vyrobeny“.⁴⁹ Přesto se ona i mnozí další nadále vyrovnávají s napětím mezi opakováním a drobnou inovací, přítomnou i v mimořádně stereotypních zástupcích textuálního vzorce. Jak zmiňuje Peter Stanfield, textuální konvence nemohou nikdy zůstat zcela fixní a při setrvalé proměnlivosti nelze druhový ideál nikdy realizovat, pouze si jej představovat.⁵⁰ Výslednicí je mnohorozměrný tok: na úrovni textuálních posunů, plánovaného produkčního uplatnění, dalších dodatečných užití a neustálé potřeby z různých stran inovovat. Žánr je tedy skutečně multidimenzionální fenomén i soubor diskurzivních procesů. Udržet onen tok v ústrojně skladbě a klást si při tom zodpověditelné otázky umožňuje právě výzkum produkčních cyklů.

1.2 Adaptační podmínky: státně-socialistický modus produkce

Jednotlivé aspekty cyklu – produkční, časová a textuální dimenze pojmu – samy o sobě neobjasní, proč se některé fenomény rozvinou a po jistém období zase utlumí. Výzkum produkčních cyklů má předložit empiricky podložené vysvětlení těchto procesů. Otázkou pak zůstává, do jaké míry lze dosavadní závěry zobecňovat: zatímco Peter Stanfield se staví skepticky k široce aplikovatelným modelům vývoje produkčního cyklu, Richard Nowell předkládá několikastupňové schéma, určené k budoucímu badatelskému prověření.⁵¹

Při nalézání schématu vývoje produkčního cyklu v zestátněné československé kinematografii částečně pomohou citovaní autoři. Obě pozice lze sloučit, a testovat tak schéma v základních parametrech obecné, zároveň během let proměnlivé. Jimi vymezenou

⁴⁸ Citováno podle Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York – London: Routledge 2004, s. xiii.

⁴⁹ Citováno podle Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 20. Srov. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer: Introduction. In: Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press 2016, s. 1–20.

⁵⁰ Peter Stanfield: *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2015, s. 12.

⁵¹ Tamtéž, s. 19. Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 41–56.

produkční rovinu však nelze plně přenést do místního prostředí, barrandovská zestátněná praxe a hollywoodský filmový průmysl totiž deklarovaly odlišné cíle s jinými aktéry. Nowell staví historický výzkum *teen slasherů* kolem úsilí nezávislých producentů oslovit svými filmy distributory z řad členů *Motion Picture Association of America* (MPAA), přičemž jejich vliv a zájmy postrádají analogii v zestátněné kinematografii. Převážná část badatelů předpokládá, že na cyklech participují racionálně jednající aktéři, jež vyhodnocují dostupné tematické varianty a rozhodují se za účelem generování zisku. Jakkoli komerční zřetel při formování cyklu hraje roli i v podmínkách mimo hollywoodská studia, liší se míra významu, kterou mu lze připsat. Což neznamená opuštění ekonomické úrovně tázání v prostředí filmového monopolu, pouze opatrné přizpůsobení výkladu těmto podmínkám i navázání roviny na existující adaptaci.

Podle té stojí za produkčním cyklem v zestátněném kontextu kombinace normativních představ oficiální kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce, zejména při zohlednění takzvaných *jednotek tvůrčí praxe*.⁵² Teze úzce souvisí s konceptem státně-socialistického modu produkce: výrobními parametry zestátněné kinematografie na příkladu poválečného Československa.⁵³ Státně-socialistický systém se stal alternativou a rétorickým protipólem hollywoodského modu produkce, jakkoli na něj oklikami v lecčems navazoval. Mezi definiční znaky státně-socialistické varianty patřilo státní vlastnictví výrobních prostředků, politický dozor i stálé pracovní poměry na mnoha úrovních profesní hierarchie. Dohled formálně prováděl centrální strategický management: zástupci státu a Komunistické strany Československa (KSČ), převádějící do praxe principy kulturní a hospodářské politiky: „Ve státně-socialistických produkčních systémech tedy roli producenta zastával de iure stát, jehož aparát ve větší či menší míře plnil úkoly vládnoucí politické strany“. ⁵⁴

Hmatatelnější produkční práci vykonávali teprve aktéři na střední úrovni řízení, představitelné ústředních orgánů zestátněné kinematografie, kteří měli intenzivnější kontakt s výrobními procesy. Na zástupce tohoto středního managementu delegovala centrální politická moc výkonnou pravomoc a dohled nad zástupci komunity filmařů. Ti pak měli shora schválené představy a programové cíle kulturní politiky převést do kreativní práce, zejména

⁵² Petr Szczepanik: *Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody*, and *Lemonade Joe* (1964). In: Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, London – New York: I. B. Tauris 2017, s. 104.

⁵³ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 31–61.

⁵⁴ Citováno podle tamtéž, s. 34. Srov. Jiří Knapík: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004. Jiří Knapík: *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006, jenž vnáší obecnější, na pramenech založený pohled na kulturněpolitické mezníky centrálního managementu.

na úseku přípravy některého z formátů scénáře.⁵⁵ Nečinili tak izolovaně, sdružovali se do jednotek tvůrčí praxe, poloautonomních skupin filmařů a jim blízkých osob, jež na obecné úrovni utvářely „rozhraní mezi podnikovým, politickým a státním vedením kinematografie na jedné straně, a každodenní filmovou praxí ve štábech na straně druhé“.⁵⁶ Konkrétněji a více neformálně pak tyto jednotky zajišťovaly udržení určité sítě lidských kontaktů v rámci světa filmařů na bázi sdíleného vkusu, a tím měly přispět k úspěchu realizovaného projektu.

K aktérům lze řadit každou ze složek managementu a tvůrčí praxe, přičemž jejich přímý vklad do finálního díla se podstatně lišil, potažmo i posouval v závislosti na proměnách státně-socialistického systému. Zástupci centrálního strategického managementu – v práci označovaní jakožto *resortní kulturněpolitictí aktéři*, vstupující do interních debat z úrovně stranicko-politického vedení – nastavovali rámcové, někdy i detailnější kulturněpolitické mantinely, na celou realizační fázi ovšem zpravidla nedohlíželi.⁵⁷ Mnohem typičtěji plnili aktérskou roli představitelé středního managementu, kteří zůstali blíže komunitě filmařů, tedy *podnikoví kulturněpolitictí aktéři*. Jejich zájmy se nemusely omezovat na funkci prosté převodové páky kulturněpolitických normativů, každý z čelních představitelů zestátněného filmu dílem vystupoval coby jednatel a v tom či onom celospolečenském aranžmá.⁵⁸

Filmaři i členové jednotek tvůrčí praxe samozřejmě patřili k aktérům, představy však museli v každém období vyjednávat a aktivně prosazovat. Zásadními osobnostmi uvnitř jednotek tvůrčí praxe nemuseli nutně být tito všeobecně známí *tvůrčí aktéři*, nýbrž i méně viditelní a aktivně vystupující dramaturgové. Funkci dramaturgie vysvětluje Petr Szczepanik ve dvou významech: *kulturněpolitickém* ve smyslu plnění shora vytyčeného estetického ideálu

⁵⁵ K těmto rozličným formátům a jejich genezi Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 213–251. Srov. Jan Trnka: *Dobry scenarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018, s. 235–254. Jan Černík: *Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)*. *Iluminace* 26, 2014, č. 4, s. 77–93.

⁵⁶ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 51.

⁵⁷ Lukáš Skupa ovšem doložil, že v určitých případech mohli zástupci státu a KSČ uplatňovat vůči jednotlivým scénám konkrétních titulů své nároky, obvykle během jedné z fází mnohastupňového schvalování. Jeho výzkum pokrýval praxi decentralizovaných šedesátých let. Lukáš Skupa: *Vadí – nevdá: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016. Srov. Jan Černík: *Scenaristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu*. *Iluminace* 29, 2017, č. 1, s. 29–49. Milan Bárta: *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. In: *Securitas Imperii 10: Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*, Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR 2003, s. 5–57.

⁵⁸ Restriktivnější i liberálnější smýšlející osobnosti středního managementu přibližuje Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 83–85, 266–275. Jiří Knapík: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002, s. 159.

a cílevědomé politické agendy; *koordinačním a mediačním*, což obnášelo zvládnutí každodenní tvůrčí práce, včetně zprostředkování kontaktů a hledání kompromisů při jednání s politickou mocí. Úžeji pak dramaturgie reprezentovala genetický vývoj od prvotního námětu, přes připomínkování a revidování až k okamžiku schválení formátu scénáře.⁵⁹ Dramaturgové coby prominentní aktéři měli koordinovat plnění těchto úkolů. Pojem se členil i hierarchicky do tří úrovní: „ministrsky a stranicky kontrolovaná byrokratická dramaturgie, ústřední podniková dramaturgie a praktická dramaturgie výrobních skupin“.⁶⁰ Konkrétní dramaturg proto mohl odvozovat vliv na filmový průmysl od vazeb na centrální řídicí složky a znepríjemňovat filmařům práci, zatímco jiný vstupoval z kulturního prostředí do jednotky tvůrčí praxe a požíval tam vážnosti na základě nevynuceného respektu tvůrčích aktérů.

Mnohočetnost pojmu *dramaturgie* zakládala na její ambivalentní pověsti: mohla reprezentovat jak kulturněpolitický dozor ve vyhrocené a pro filmaře traumatizující podobě, tak hodnotově otevřenou debatu nad později realizovaným titulem. Rozrůzněnost umožňuje naznačit, jak výraznými proměnami procházela zestátněná kinematografie v průběhu více než čtyř desetiletí svého trvání. Poloautonomní rozměr různých jednotek tvůrčí praxe šlo zesílit i záměrně oslabit. V pokvětnovém období do poloviny roku 1948 fungovaly *výrobní skupiny* s polonezávislým rozhodováním, praxí vnitřní praktické dramaturgie a analogické menším produkčním společnostem. Poté, do roku 1951, převzaly jejich úkoly *tvůrčí kolektivy*: ocitly se v prostředí sílící centralizace, byly izolovány od produkčního procesu a doléhala na ně byrokratická podoba dramaturgie. Následující tři roky doznívala vrcholná centralizace a jednotky tvůrčí praxe v této variantě absentovaly. Pozvolný obrat k decentralizaci naznačilo ustavení *tvůrčích skupin* v roce 1954, jež „postupně posilovaly autonomii a rozšiřovaly pole působnosti (...) dohlížely na celý tvůrčí proces“.⁶¹ S jejich zformováním a sílící autoritou se umenšil význam zbylých dvou složek dramaturgie: ústřední podnikové a stranické.

Státně-socialistický systém měl zajišťovat stabilitu, plynoucí z průmyslově modernizovaného prostředí průmyslu, navázaných sítí (festivalových, laboratorních, školních,

⁵⁹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 58. Srov. Ivan Klimeš: *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 88–89.

⁶⁰ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 57.

⁶¹ Citováno podle tamtéž, s. 54.

distribučních) i ekonomické soběstačnosti.⁶² Tu měli zabezpečovat i četní *ekonomičtí aktéři* jak na úrovni zabezpečení technickoorganizační každodennosti, tak při jednání a spolupráci s tvůrčími aktéry. Mnozí nicméně stálou pozici postrádali, a to právě na základě mocenských i organizačních proměn. Reprezentanti centrální politické moci se obměňovali při posunech politické situace, kulturněpolitické posuny doléhaly na zástupce podnikového vedení. Komunita tvůrčích aktérů byla součástí komplexních vztahů a mocenských her, zůstala však do jisté míry rezistentní vůči aktivitám resortních představitelů kulturní politiky. Spoléhala totiž na vlastní mikropolitiku výrobního prostředí, takřkajíc žitou realitu světa filmařů s jejich interními zvyklostmi a nepsanými zákonitostmi, což dokázalo přečkat tlak cizorodých aktérů i nápor reorganizací ústředních orgánů filmového monopolu nebo jednotek tvůrčí praxe.⁶³

Kulturněpolitické výkyvy a zájmy filmařů se opakovaně dostávaly do kolize. Tudiž definice produkčního cyklu ve státně-socialistickém systému – kombinace normativních představ kulturní politiky a sociální logiky pole produkce – nezakládala harmonické vztahy, nýbrž taktizování, vynucování i obcházení. Praxi dále komplikovalo, že do jednání vstupovaly více či méně argumenty ekonomických aktérů; zejména setrvalé nabádání k hospodárnosti při realizaci. Systém naplánované zestátněné kinematografie se místy paradoxně vyznačoval nepředvídatelností výsledku. Což lze vysvětlit jak zásahy konkrétních aktérů, tak i kreativním nakládáním s dobovým jazykem, zmatením osvojených žánrových označení a účelovým zaváděním nových pojmů. Komunikace probíhala takticky a její bezmála šifrovanou podobu je nutné číst opatrně. Analýza produkčních cyklů zestátněné kinematografie proto vyžaduje podchycení textuální složky, pokud se nemá nechat nadměrně vést soudobou rétorikou. Potřebuje sloučit filmový text a neupadnout do esencialismu, jakož i vnímat mocenský nápor státní moci na barrandovské filmaře a neskončit u reflekcionismu. Řešením bude adaptovaná a touto prací rozvinutá definice produkčního cyklu ve státně-socialistickém systému.

⁶² Tamtéž, s. 415. Srov. Ivan Klimeš: *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 87.

⁶³ Uvedené argumenty Petra Szczepanika jsou navázány na několik jím uplatněných klíčových termínů: (a) *produkční kulturu*, jíž John Caldwell chápe coby „žitou skutečnost“ členů profesní komunity na různých stupních její vnitřní hierarchie: jejich sdílené normy, hodnoty, jazyk a rituály“, (b) *sociologii pole* Pierra Bourdieuua při sledování míry „prosazení vnitřních norem a sankcí pole, v tomto případě pole filmové produkce za státního socialismu, ve vztahu k vnější, heteronomní moci“, přičemž ona rezistence dílem odpovídala vnitřní mocenské dynamice pole, tedy specifické mikropolitice profesní komunity, (c) *dlouhé trvání* Michèle Lagny jakožto analogie „poukazující na skutečnost, že kolektivní mentality filmových pracovníků se mění v pomalejším čase než překotné politické události, jež kinematografii ovlivňují z vnějšku“. Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 19, 156. Srov. Petr Szczepanik: *Konzervy se slovy: Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno: Host 2009, s. 14, 278–279.

1.3 Odžánrovat. Žánrová debata a praxe zestátněné kinematografie

Novotvar *odžánrovat* použil Jiří Weiss v lednu 1951 na schůzi předsednictva Filmové rady, tehdy obávaného orgánu ministerské dramaturgie, aby povzbudil přítomné ke schválení nerealizovaného projektu *Hory jsou naše*. Ještě razantněji vystoupil o osm měsíců později Antonín Martin Brousil, když v souvislosti s filmem *Plavecký mariáš* (1952) stejné grémium upozornil na „velké nebezpečí žánru“. Objevily se však i odlišně smýšlející hlasy. Sedm týdnů před Weissem prohlásil Jiří Hendrych na schůzi dramaturgického orgánu: „Chceme filmy dobré a různé (...) i tento druh filmu – žánr potřebujeme“. Podobně se vyjádřil Čestmír Potůček při projednávání literárního scénáře snímku *Racek má zpoždění* (1950), když uvedl, že „zamítnutí scénáře by byla chyba. Je to legrace – filmový žánr“.⁶⁴

Jednotliví mluvčí jednali v rozporu s očekáváním, jež o nich šlo očekávat na základě jiných vyslovených postojů. Tvůrčí aktér Weiss patřil k předním zástupcům filmové komunity, vedl tehdy tvůrčí kolektiv a prosazoval tam i látky, spadající pod tradiční žánrová označení.⁶⁵ Ani rektor Akademie múzických umění (AMU) Brousil nepatřil k dogmatickým dramaturgům. Oba s žánrovými pojmenováními opakovaně pracovali a patřili za jiných okolností k jejich zastáncům. Naproti tomu Hendrych, vlivný funkcionář KSČ a předseda Filmové rady, vzbuzoval u filmařů spíše obavy. Člen sboru Potůček, v té době vedoucí Kulturního a propagačního oddělení závodu Křižík, svůj takřikajíc prožánrový názor vyslovil v říjnu 1949, měsíc před první reorganizací Filmové rady.⁶⁶ Jak si vysvětlit jejich aktérská stanoviska a co vypovídají o soudobém, státně-socialistickém chápání pojmu *žánr*?

Standardní, badateli vypožorovaný aktérský rozměr žánrových označení narážel ve státně-socialistickém modu na jeden problematický aspekt, který debatu zamlžoval a činil argumentačně rozpornou. Jednotlivá žánrová pojmenování totiž leckdy neplynula ze souvislé interakce různých aktérů, jak s tím počítala žánrová teorie, nýbrž byla shora nadiktována a

⁶⁴ Citováno (v chronologickém pořadí) podle Národní filmový archiv (dále NFA), f. Filmová rada (1948) 1949–1955 (dále FR), ref. ozn. 2/1/58//2, 15. schůze předsednictva Filmové rady..., 30. leden 1951, s. 4. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/76//2, 33. schůze předsednictva Filmové rady..., 6. srpen 1951, s. 12. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/54//2, 11. schůze předsednictva Filmové rady..., 5. prosinec 1950, s. 20. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/33//4, 32. schůze Filmové rady..., 26. říjen 1949, s. 11. Hendrych hovořil konkrétně o filmu *Divotvorný klobouk* (1952), jeho úvaha však směřovala všeobecně.

⁶⁵ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 80–81.

⁶⁶ Reorganizace, pozice a osobnosti Filmové rady představuje Petr Hasan: *Filmová rada (1948) 1949–1955. Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 166–169.

kulturněpoliticky usměrňována. Jakkoli všemožné žánrové opisy mohou kolovat interně v produkční komunitě nebo mezi stoupenci určitých filmů, širokou veřejností osvojené žánrové označení – kupříkladu komedie – by mělo prostupovat mezi odlišnými aktéry současně, aby plnilo funkci referenčního bodu pro výrobce, kritiky i publika.⁶⁷ Pouze tak může sloužit základní orientaci a činí debatu rámcově přehlednou. Poúnorová politická moc jednak uvalila prostřednictvím kulturněpolitických aktérů na filmaře požadavek naplňovat parametry i dosud neužívaných označení, jednak tyto pojmy v novotvarech přenášela do publicistických textů, tedy předpokládala jejich rozpoznání diváckou obcí.

Jednalo se z hlediska žánrové interakce o pomyslně jednosměrnou komunikaci, někdy s odvoláním na praxi zejména padesátých let označovanou slovním spojením *administrativní žánry*. Reprezentovaly centrálně podnícené produkční cykly i déle trvající žánrové fenomény, v převážné míře odvozené od normativních představ kulturní politiky. Pro tuto komunikaci zůstalo typické náhlé rozptýlení nových označení mezi různými aktéry: kulturněpolitické, tvůrčí, soudobou publicistiku nebo propagaci. Dále pak nepřehledné mísení zaváděných pojmenování s tradičnějšími termíny a nedostatečné uhlídání jejich důsledného, jakož i stabilnějšího užití. Patřily k nim kupříkladu budovatelská veselohra a historicko-životopisný film, tedy nakupení intuitivně rozpoznávaných textuálních prvků, pouze účelově poskládaných do jedné variace, označené za závazný vzor.⁶⁸ Administrativně prosazovaná žánrová označení se v oficiálních textech stavěla hierarchicky a vypovídala o prioritách státně-socialistického plánování, krom jiného o nadřazování obsahu nad další hodnotící kritéria.

Idea administrativních žánrů plasticky objasňuje rozpory zestátněné žánrové praxe, v kontextu metodologických důrazů předložené práce však s sebou nese jistá úskalí. Zaprvé, administrativní zavádění žánrových označení argumentačně vyzdvihuje jednosměrnost komunikace. Christina Stoianova přibližuje veskrze pasivní tvůrčí aktéry a hovoří o *totalitních žánrech a totalitárním žánrovém paradigmatu*.⁶⁹ Jakkoli v prvotním okamžiku byly

⁶⁷ Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 163–165. Srov. Marc Jancovich: 'A Real Shocker': Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 14, 2000, č. 1, s. 23–35.

⁶⁸ Administrativní žánry akademicky proponovala Christina Stoianova: *The Eastern European Crisis of Self-Knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film – A Genre Approach*, Montreal: Concordia University – Humanities Program 1999, s. 230–280, 369–388. Pojem diskutuje Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 302–306.

⁶⁹ Christina Stoianova: *The Eastern European Crisis of Self-Knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film – A Genre Approach*, Montreal: Concordia University – Humanities Program 1999, s. 241–244, 262–266.

tyto pojmy cizorodé a vnucené, individuální filmaři k nim mohli posléze nacházet spontánní i pragmatickou cestu. Šlo je totiž, jak autorka uvádí, mísit s prvky tradičnějších žánrových označení, byť tvůrčí aktéři zpravidla nepřipouštěli, na jaké všechny tradice jejich látka navazovala. Argument jednosměrnosti staví problém do mocenských protikladů, což zkouší práce aktérsky narušit.⁷⁰ Zadrugé, administrativní označení odpovídala různým úrovním žánrových pojmenování, nejen pojmu *žánr*. Některé reprezentovaly periodicky se navracající produkční cykly (historicko-životopisný film), jiné déle trvající fenomény (válečný film).⁷¹ Spojení *administrativní žánr* je proto dále uváděno coby *administrativní žánrová označení*, aby práce v tomto bodě nezesilovala empirikovo dilema. Zatřetí, administrativní praxe se autoritativním způsobem prosazovala především během bezprostředně poúnorové vrcholné centralizace, což v perspektivě sledovaných dvaceti let značilo atypickou etapu. Ostatní fáze zkoumaného období se reziduálně potýkaly s mísením slábnoucích administrativních žánrových označení a emancipací zavedenějších pojmenování. Tudíž i z hlediska historické relevance by měl administrativní pojem zůstat pomůckou, nikoli určujícím argumentem.

S procesem žánrové emancipace od administrativního ke klasičtějšímu pojmosloví je však nezbytné nakládat opatrně, sestávala z několika fází a žádná neznačila ukončený proces. Předběžný posun nastal již počátkem padesátých let, když byl ještě pojem *žánr* stigmatizován a evokoval politicky nežádoucí, z kin vylučovanou západní populární kulturu. Třebaže by šlo shromáždit i hlasy odpůrců bez jakýchkoli kompromisů, kulturněpoliticky relevantnější se ukázali dramaturgové a další aktéři, jež nabádali k reformě vybraných žánrových označení. Vycházely překlady sovětských žánrových statí a publicisté pravidelně psali o jednotlivých filmech, jež měly dokládat adaptovatelnost žánrových označení na nové společenské podmínky. Dokonce i na úrovni přípravy tematických plánů zaznívalo slovo *žánr* a jednotlivá – nejen administrativní – žánrová označení.⁷² V tomto světle nezněly hlasy Jiřího Hendrycha a Čestmíra Potůčka překvapivě. Oba ovšem vyžadovali, aby povědomé žánrové hodnoty

⁷⁰ Mnohosemnost testoval na jiném dobovém materiálu Vít Schmarc: *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha: Academia 2017.

⁷¹ U válečného filmu však šlo o mnoho různých místních variant i tematických vzorců, jak její práce připomíná. Christina Stoianova: *The Eastern European Crisis of Self-Knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film – A Genre Approach*, Montreal: Concordia University – Humanities Program 1999, s. 270–274. Srov. Petr Slinták – Hana Rottová: *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů 2013. Terezie Hlaváčková: *"Kult klasiků" v československém filmu v období 1948–1989*, České Budějovice: Jihočeská univerzita – Filozofická fakulta 2018.

⁷² Např. I. Vajsfeld: *Epické žánry ve filmu*, Praha: Československý státní film 1951. ves: Mladá léta. *Filmový přehled* 4, 1953, č. 7, s. 6. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 46.

nasákly programovými zásadami nastupujícího režimu, normami kulturní politiky. Například u komedie se tím mínilo utlumení čistého smíchu ve prospěch toho služebného, historicko-životopisná dramata měla pro změnu akademicky líčit vizionářské myšlení velikánů a naznačovat kontinuitu jejich zápolení s nástupem socialistického zřízení.⁷³ Pakliže snímek parametry naplňoval, mohl se pokládat za reformovaný žánr; pokud je nicméně přesahoval, hrozila kritika žánru či žánrovitosti.⁷⁴ Weiss odžánrováním mínil právě zbavení díla jeho přesahujících konvencí, což jakožto žánrový tvůrce chápal doslovně. Administrativní žánrová pojmenování pak sloužila coby rétorický předěl mezi starým a jeho reformou.

Od poloviny padesátých let začala žánrová emancipace postupovat do viditelnější fáze sebestijestím návratem tradičnějších označení i s náznakem některých jejich předúnorových konvencí, což mělo za úkol povzbudit klesající návštěvnost kin. Na konci desetiletí se pouze částečně reformovaná žánrová linka oceňovala i u politicky preferovaných látek, aby nakonec šedesátá léta emancipovala žánrová označení do té míry, že nemusela demonstrativně plnit služebnou funkci.⁷⁵ V tomto období mohly produkční cykly vznikat více i iniciativou tvůrčích aktérů a poloautonomních tvůrčích skupin, jakkoli nadále zůstávaly na výchozí úrovni sjednané normami kulturní politiky. Napětí tak neskončilo: pozdější čistý smích komedií šedesátých let nebo méně uvolněnější postupy science fiction měly podvrtný potenciál, který mohl více či méně útočit na legitimitu režimu.⁷⁶ Proto pokračovalo taktizování s politickou mocí, testování hranic přípustného i odsouvání žánrově netradičnějších látek na pozdější dobu vrcholné decentralizace konce šedesátých let. Nemluvě o žánrových označeních či látkách, jež ani v uvolněnějších podmínkách kulturní politiky neměly přílišnou naději na větší prosazení.⁷⁷

⁷³ K ideálu historicko-životopisného dramatu např. I. Vajsfeld: *Epické žánry ve filmu*, Praha: Československý státní film 1951, s. 11–14. Výklad vzestupu služebného smíchu předkládá Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 312–323.

⁷⁴ „Je v tom určitá žánrovitost, není to postava nového člověka naší vesnice“ tvrdil Jiří Pelikán, člen Filmové rady, o filmu *Plavecký mariáš*, a odkazoval tím na ono textuálně domněle nereformované. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/72//2, 29. schůze předsednictva Filmové rady..., 18. červen 1951, s. 9.

⁷⁵ Jindřiška Bláhová: Pár správných esenbáků, pár správných filmařů: produkce Krále Šumavy (1957–1959) a hledání ideálního modelu socialistického filmu. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 166–167.

⁷⁶ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 337. Argument o různé uvolňovaných či utahovaných požadavcích právě s ohledem na možnou žánrovou subverzi při přípravě science fiction *Ikarie XB 1* (1963) přináší Jakub Jiříš: Optimisté a skeptici – Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu *Ikarie XB 1*. In: Lucie Česálková (ed.): *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 167–199.

⁷⁷ Rovinu národního vyjednávání s politickou mocí v tomto období staví Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 119–151. Méně preferovaná označení – horor nebo western – ovšem mohla úspěšně obstát v hávu parodie. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 338–354.

Bylo by nespravedlivé podceňovat žánrovou kompetenci soudobých aktérů. Přestože tvůrčí aktéři nedisponovali znalostmi současné žánrové teorie ani instrumentářem odborných pojmů, rozuměli žánrové praxi zestátněné kinematografie, logice tamních produkčních cyklů, předpokladům jejich rozvinutí i ústupu. Vybaveni znalostmi a zkušenostmi zkoušeli s větším či menším úspěchem taktizovat, uplatňovat při schvalování střídavě administrativní i zavedenější žánrová označení dle aktuální kulturněpolitické situace. Totéž platilo pro zástupce politického dohledu a dramaturgického posuzování, kde lze nacházet ozvěny sebereflexe bezděčně. Usnesení Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ) ze srpna 1957 kritizovalo dopady předchozí dramaturgické koncepce a realizaci „umělecky nepravdivých schemat“, přičemž poslední slovo kdosi připsal dodatečně namísto škrtnutých „themat“. Identicky podnikoví kulturněpolitictí aktéři opravili překlep a ocenili, že *Milujeme* (1951) „nevychází již z obměny základního ‘karhanovského’ schématu“ (předtím „tématu“).⁷⁸ Učinili tak v září 1950, uprostřed prosazování tematických plánů tedy rozkryli jejich limity.

Slovní spojení *filmový cyklus* v alespoň přibližně předkládaném významu šlo na úrovni tehdejší debaty nacházet sporadicky, ač občas zaznívalo. Především v překladech textů z jazyků, kde již pojem stačil zapustit pravidelnější publicistické užití.⁷⁹ Jeho rozsáhlejšímu uplatnění bránila skutečnost, že v soudobém Československu termín interně označoval skupinu tematicky spřízněných a krátkometrážních nonfikčních děl, jejich celkovou realizační fázi, seskupení hraných titulů pro jednorázové festivalové uvedení, případně pojmenování jedné části povídkového hraného filmu.⁸⁰ Terminologické nedorozumění nehraje zásadní roli, neboť zkoumaný materiál se nepodřizuje metodologii, nýbrž naopak. Adaptace produkčních cyklů na zestátněný kontext státně-socialistického modu mívá i nejasnosti kolem pojmu *žánr*.

⁷⁸ Citováno podle NFA, f. Československý státní film (dále ČSF), k. R14/AI/1P/5K, K usnesení ÚV KSČ o současných otázkách ideologické práce., 26. srpen 1957, s. 1. NFA, f. Ústřední ředitelství Československého státního filmu (dále ÚŘ ČSF), k. R14/BII/1P/7K, František Dvořák – Jiří Hájek – Václav Wassermann – Jaroslav Zrotal: Usnesení Kolektivního vedení ÚD o literárním scénáři V. Březovského a J. Stana: Zítřka se nefárá /Milujeme/ – 5. TK., 26. září 1950, s. 1.

⁷⁹ Jednalo se angličtinu, ruštinu nebo polštinu. David Platt: Hollywood ve službách kapitalismu. *Nový film* 1, 1950, č. 3, s. 292. Grigorij Alexandrov: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5. Władysław Jewsiewicki: *Dějiny polského filmu: Úvod do dějin polské kinematografie 1894–1939*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 168. Srov. Richard Griffith: Cycles and Genres. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 111–118. Jedná se o koncentrovanější americkou esej z roku 1949.

⁸⁰ Příklady těchto jevů v chronologickém pořadí. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/3P/9K, Zápis z mimořádného tvůrčího kolektivu..., 10. září 1952, s. 1. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/3P/5K, Bohumil Brejcha: Uzavřený výrobní cyklus Vědecko. pop. filmem, 19. únor 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Cykly pro výchovu filmového diváka: /Cyklus němému světového filmu/, nedatováno. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 8. porady členů Umělecké rady..., 11. březen 1959, s. 1. Srov. Lucie Česálková: *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Praha: Národní filmový archiv 2014, s. 191.

1.4 Zestátněná kriminální fikce: adaptovaná definice detektivky

Definice *detektivky* ve státně-socialistických podmínkách rovněž obnáší některá úskalí. Zaprvé, v bezprostředně poúnorovém období patřilo toto a jemu blízká pojmenování k podezřavě nahlíženým; staly se adeptem k zavedení nového, administrativního žánrového označení. Postupně detektivka pojmově prošla několika fázemi emancipace, což komplikuje ustavení jednotné definice.⁸¹ Zadruhé, dodnes existuje široce sdílená nejistota uvnitř žánrové teorie kolem základních charakteristik těchto výchozích žánrových pojmenování. Zatřetí, historická žánrová analýza vyžaduje zasazení zahraničního kontextu a pojmosloví do lokálních žánrových tradic, byť samotné hledání textuální formulace pojmu může evokovat esencialismus, jemuž se práce zamýšlí vyhnout. Každý bod proto zakládá okruh do debaty.

Když Steve Neale přibližoval stav esejistického i akademického myšlení o žánrech, jediné označení členil do několika dalších kategorií: detektivka je v jeho pojetí – společně s gangsterkou a thrillery – podmnožinou kriminální fikce. Odlišení pojmů spočívá podle autora v dominující perspektivě, kterou snímek následuje: detektivka předkládá hledisko vyšetřovatele, gangsterka pachatele zločinu a thriller zesiluje pohled jeho oběti.⁸² Hranice zůstávají v mnoha případech nutně neostře, a právě kriminální fikce nabízí četné příklady žánrových hybridů. Kupříkladu existuje polemika, kam v této typologii zařadit filmy s Jamesem Bondem, neboť agent 007 nepatří k typickým vyšetřovatelům, i když je součástí britské rozvědky. Spory vzbudilo též nakládání s konkrétními množinami filmových děl: klasický gangsterský cyklus počátku třicátých let slouží pro badatele produkčních cyklů coby referenční příklad nedostatečné sebereflexe empirikova dilematu u klasické žánrové teorie, jakož i zaměňování odchylky za typické.⁸³ Navzdory polemikám o konkrétní případy a určité

⁸¹ Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 308–312.

⁸² Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 71–85. Nutno dodat, že autor užívá pojem *contemporary crime*, míní jím ovšem v zásadě tentýž sukus filmů, jež označuje zavedenější slovní spojení *kriminální fikce*, osvojené i v českém prostředí. Srov. Michal Sýkora: K teorii detektivního žánru. In: Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 7. Radomír D. Kokeš: Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 97–124.

⁸³ Timo Müller: Detective James Bond: From British Gentleman to Hard-Boiled American. In: Cecile Sandten – Gunter Süß – Melanie Graichen (eds.): *Detective Fiction and Popular Visual Culture*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, s. 181–196. O revizionistický pohled na gangsterský cyklus usiluje Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 25–59. Srov. Jonathan Munby: *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1999, s. 10.

rozprostraněnosti *kriminální fikce* lze pojem pokládat za adekvátní vstupní nástroj k dalšímu členění, jelikož zvládá postihnout a spojit několik souvisejících tradic.

Úběžníkem kriminální fikce bývá zločin, avšak i tato výchozí myšlenka vzbuzuje pochybnosti u Thomase Leitcha. Upozorňuje, že by šlo jmenovat nesčetné množství filmů, které mají v centru dění umístěn zločin – někdy i s dílčím vyšetřováním, kupříkladu jím zmíněný *Anglický pacient* (1996) –, přesto je málokdo zařadí pod kriminální fikci.⁸⁴ Východisko zločinu, tedy *de iure* narušení společenského řádu a jeho norem, lze při jisté míře analytické volnosti aplikovat na téměř libovolný snímek, tím pojem zbavit jeho pevnosti a schopnosti vypovídat o určité skupině děl. Leitch navrhuje hovořit o kriminální fikci za předpokladu ústřední pozornosti díla na některou z trojice základních postav (vyšetřovatel, pachatel, oběť), potažmo sledování jejich systematictější vzájemné interakce. Je si vědom propustnosti výzkumné pozice ve smyslu možného zahrnutí i křiklavě nesouvisejícího titulu.⁸⁵ Badatelská integrita proto spočívá ve schopnosti vyargumentovat i kontroverznější spoje.

Přenesení východisek přeshraniční kriminální fikce do tuzemského prostoru probíhalo zdánlivě bez nepatřícností. Michal Jareš a Pavel Mandys připomínají, že se dějiny českého kriminálního románu příliš nelišily od vývoje v dalších srovnatelných zemích.⁸⁶ Zdeněk Zaoral dokonce již koncem sedmdesátých let dvacátého století předznamenal argumentaci Thomase Leitcha: „Kriminální film není totéž, co filmová detektivka. *Filmová detektivka* je subspecie *kriminálního filmu*. Proto chápeme pojmy *kriminální film*, *kriminální příběh* či *kriminální drama* jako označení druhu s tím, že žánr lze dále specifikovat, a jednou z možností této specifikace je *filmová detektivka*“.⁸⁷ Zaoral rozpoznal přítomnost prvků zločinu v odlišných žánrových označeních i zhodnotil nepravděpodobnost výskytu některých variant na úrovni zestátněné kinematografie: „v socialistických společenských podmínkách se nemůže vyskytnout žádný filmový syžet, který by bylo možno klasifikovat jako gangsterský

⁸⁴ Thomas Leitch: *Crime Films*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2004, s. 12. Srov. Kirsten Moana Thompson: *Crime Film: Investigating the Scene*, London – New York: Wallflower 2007, s. 3, podle níž je v jádru kriminální fikce otázka, zda je onen zločin společenským a politickým jednáním.

⁸⁵ Thomas Leitch: *Crime Films*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2004, s. 14–17. Srov. Charles Rzepka: Introduction: What is Crime Fiction? In: Charles Rzepka – Lee Horsley (eds.): *A Companion to Crime Fiction*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2010, s. 1–9.

⁸⁶ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 15.

⁸⁷ Citováno podle Zdeněk Zaoral: Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba* 24, 1978, č. 3, s. 150.

příběh“.⁸⁸ Jeho úvahy naznačují, že vybraní předlistopadoví aktéři rozuměli detailům žánrové debaty i parametrům cyklení výrazněji, než by polistopadový čtenář mohl očekávat.⁸⁹

Malý filmový slovník z konce čtyřicátých let dokonce do značné míry kopíroval žánrové závěry současných amerických badatelů: detektivka v něm byla označena za podmnožinu filmu kriminálního, k němuž šlo dále řadit gangsterky, špionážní snímky a psychologické kriminální filmy, přičemž poslední dvě kategorie částečně naplnila kritéria thrilleru, fixovaného na hledisko oběti.⁹⁰ Nicméně definiční problém nastal záhy: s pouťorovým obratem kulturní politiky, vyloučením tradičních žánrových označení a dočasným zavedením těch administrativních. Jakkoli se část žánrových pojmenování po jednotlivých fázích emancipace navracela, nebylo tomu tak vždy a přehlednosti bránila již předúnorová nedůslednost při rozlišování slov *detektivní* a *kriminální*.⁹¹ Stopovat výskyt těchto žánrových označení v soudobé produkční nebo kritické debatě neslibuje komplexní badatelský přínos, jelikož se pojmy překrývaly a leckdy ani nezaznívaly; nahrazovaly je rétoricky odlišné administrativní varianty, což dále zamlžovalo situaci.

Usnadnit výzkumnou pozici lze sledováním rétorických strategií jednotlivých aktérů. Jít za žánrové označení i jeho proklamované užití směrem k dobově kolektivně rozpoznávaným textuálním prvkům a poměřovat jejich výskyt s produkčním i dalším pojmenováním. Aktéři dílčím způsobem testovali možnosti *resignifikace* či *přeznačení*, což by v uvedeném kontextu označovalo postup vyjmout slova a textuální prvky – spojované se soudobými označeními kriminální fikce – z dosavadních rámců a posunout jejich význam odlišným směrem. Ondřej Slačálek předpokládá u politologické aplikace dvě možné změny významu: (a) resignifikace nezávislá na dosavadních souborech hodnot, (b) resignifikace znamenající pouze „změnu

⁸⁸ Citováno podle tamtéž, s. 154.

⁸⁹ Zdeněk Zaoral v jiném textu dokonce hovořil o *námětových cyklech*, byť v posunutém významu oproti předložené práci: „Námětový cyklus je zavedený a opakující se námět nebo téma, které velmi pregnančně a celistvě odráží specifikum žánru a většinou patří do základní vrstvy žánru“. Citováno podle Zdeněk Zaoral: *Filmové žánry II.: Metodologie rozboru. Film a doba* 24, 1978, č. 2, s. 105.

⁹⁰ Členění knihy představila Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 13–14.

⁹¹ Dva příklady k ilustraci: schvalovací orgán ministerstva informací a osvěty označil v březnu 1948 britský snímek *Byl jsem nevinný* (1945) za „kriminální“, zatímco následný propagační materiál užil označení „detektivní drama“. Citováno podle Národní archiv (dále NA), f. Ministerstvo informací (dále MI), k. 121, sign. 1948, 161–185, Ministerstvo informací – filmová cenzura v Praze..., 1. březen 1948. Nástin plánu z listopadu 1948 uváděl shrnující spojení „Filmy kriminalistické, detektivky“ bez rozlišení. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 26. listopad 1948, s. 3.

znamének“, tudíž přejímající koncepty a měřítka dosavadních souborů hodnot.⁹² První případ zastupoval zájmy kulturněpolitických aktérů a jejich hledání administrativně reformované varianty, případně zanesení zločinu napříč tematicky nesouvisejícími snímky. Naproti tomu změna znamének byla zprvu typická pro tvůrčí aktéry: úsilí oklikou uplatnit kulturněpoliticky vylučované postupy a zajistit nevyslovenou kontinuitu konkrétní žánrové tradice.

Resignifikace slova *detektivka* a jemu blízkých označení umožňuje postihnout jeden místní aspekt, který kombinuje obě změny významu. Přeznačení se aplikuje na emancipační přisvojení konkrétních slov určitými – mnohdy společensky neprivilegovanými – skupinami. Pavel Barša připomíná černošské osvojení slova *negr* coby „hodnotové přeznačení“, jež podnítilo návrat slova „již bez pejorativních konotací“ i do oficiální francouzštiny.⁹³ Dlouhý rétorický a emancipační zápas probíhal rovněž o detektivku. Vedla se polemika o tom, čím byl pomyslný originál a ideál přítomného žánrového označení: kulturněpoliticky obtížně akceptovatelná varianta měla zůstat jen zbloudilou nebo dekadentní variací, zatímco takzvaná nová či socialistická detektivka oficiálně žádoucí verzí. Jestliže tvůrčí aktéři v bezprostředně poúnorovém období vesměs spoléhali na prostou změnu znamének, od poloviny padesátých let více usilovali o dílčí hodnotovou resignifikaci žánrového označení, což kompromisně umožňovalo uchovat tyto prvky v produkci natrvalo, alespoň tedy v přeznačených mantinelech. Šlo o jeden z projevů interakce skupin aktérů, jak je sleduje analytická kapitola.

Propojit ideu resignifikace, místní žánrové tradice i různé emancipační fáze nelze účinně bez připuštění textuální složky do produkčně založeného bádání. Děje se tak rovněž u srovnatelných výstupů. Zuzana Szczepaniková, autorka tematicky spřízněného výzkumu, vychází z historických produkčních studií: zkoumá mikropolitiku filmařů, kulturněpolitické i tvůrčí aktéry. Současně vymezuje takzvanou operativní definici žánru, neboť „ne každý film, který byl v procesu vývoje a schvalování označen jako detektivka, byl stejně prezentován i v rámci distribuce a v kritickém diskurzu“.⁹⁴ Zjištění autorky dokládají křehkost uplatněných pojmenování ze strany jednotlivých aktérů a nutnost testovat jejich rétoriku kontrolní definicí. Podobně postupuje Anna Batistová; ač pro výzkum zestátněné science fiction aplikuje teze

⁹² Citováno podle Ondřej Slačálek: Jsme tu již od Kaina! Resignifikace zločinu a její limity v českém anarchismu. In: Lucie Peisertová – Václav Petrbok – Jan Randák (eds.): *Zločin a trest v české kultuře 19. století: Sborník příspěvků z 30. ročníku sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 25. – 27. února 2010*, Praha: Academia 2011, s. 94.

⁹³ Citováno podle Pavel Barša: *Cesty k emancipaci*, Praha: Academia 2015, s. 36.

⁹⁴ Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 11.

Jasona Mittella – kritizujícího převahu textuálních předpokladů v klasické žánrové teorii –, předkládá i pomyslnou operativní definici.⁹⁵ Ani autorky řádně akcentující produkční rovinu žánrových označení tudíž zcela neopouští text: anti-esencialismus by nebyl pro historika udržitelný, tím méně v kontextu složitých mocenských vztahů státně-socialistického modu.

Definiční kritéria je nutné odstupňovat a pokaždé poměřovat aktérskými promluvami. Výchozí definiční úroveň představuje pomyslná trojčlenka kriminální fikce, tedy přítomnost a alespoň rámcová interakce tří typů postav (vyšetřovatel, pachatel, oběť). Kdyby badatel zamýšlel tyto postavy hledat atypicky – například ve snímku *Jan Hus* (1954) –, měl by kuriózní poznatek doložit hlasem některého ze soudobě promlouvajících aktérů. V opačném případě by šlo o svévolnou interpretaci, odvádějící pozornost od cílů produkčně založeného výzkumu. Lze uvážit vzácnou možnost výskytu filmu, který tři typy postav uvádí do dění a inzerován je pod jiným žánrovým označením, jemuž většina aktérů věnovala pozornost a stopové prvky kriminální fikce opomíjela: například snímek *V proudech* (1957). Rovněž uvedený příklad vyžaduje oporu. Přinejmenším ojedinělého aktéra, co takto uvažoval, potažmo argumentaci, proč žádný z nich na tuto rovinu neupozornil.

Pod úrovní kriminální fikce jsou jednotlivé vzorce, spojené s konkrétnější textuální náplní jednotlivého žánrového označení a/nebo produkčního cyklu. Je přiblíží operativní definice. Zuzana Szczepaniková využívá dobovou slovníkovou definici variant kriminální fikce i soudobou monografii, která shromáždila poznatky o literární detektivce a její kulturněpoliticky žádoucí interpretaci. Dále uplatňuje diachronně zavedenou typologii, jež tři postavy a jejich funkce rozšiřuje o další relevantní osoby, pouze méně frekventované (soudce, svědek zločinu, dozorce); kromě toho je výčtem zasazuje do konvenčních narativních struktur nebo prostředí, kde se pravidelně odehrávají zápletky.⁹⁶ Autorka zkoumá produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, jehož operativní definice stanovuje podmínky: (a) pozice vyšetřovatele se převedla ve vzájemný kolektivní dohled kladných postav, přičemž v dění přestala figurovat tradiční role detektiva, (b) pachatel byl automaticky spojen s odpůrci poúnorového režimu doma či v zahraničí a jeho činnost měla vesměs špionážní rozměr, (c) kolektivní vyšetřování vytvářelo narativní mezery mezi věděním bdělých laiků a profesionálních bezpečnostních

⁹⁵ Badatelskou prioritu ovšem vyjadřuje Batistová zřetelně, když hovoří „o nutnosti zkoumat nejprve diskurz a teprve potom texty, kterým (právě diskurz) přisuzuje žánrové označení“. Citováno podle Anna Batistová: *Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický? „Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let. Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 54.

⁹⁶ Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 11–14.

složek, (d) zápletky se odehrávaly v soudobě konvenčních prostředích a jednotlivé prvky produkčního cyklu vstupovaly coby výstřelek i do odlišně označovaných děl.

Výzkumný vzorek autorka sestavila na základě analýzy tematických nebo dramaturgických plánů a dalších produkčních materiálů, korekce byla provedena četbou příslušných částí shrnující publikace *Český hraný film*. Soudobé hlasy zastupovaly vedle zavedených periodik zejména *Filmová kartotéka* a *Filmový přehled*, jež informovaly o filmech uváděných v distribuci. Jakýkoli badatel tedy zprvu přistupuje k primárním pramenům a aktérům. Dobové hlasy a přítomná žánrová označení skládá do výzkumného vzorku a konfrontuje jej s diachronními synopsemi a pojmenováními. Předběžné závěry konfrontuje s operativní definicí, jíž by měl vzorek v základních parametrech odpovídat. Může v něm něco přebývat (nebo spíše absentovat), což zakládá na badatelský problém a potřebu zdůvodnění. Autorka v publikaci *Český hraný film* „hledala jakýkoli náznak, který by směřoval k postavě vyšetřovatele, příp. zločince“.⁹⁷ Kdyby operativní definici postrádala, mohla se nechat vést aktéry a přehlédnout jejich nevyčtené kalkulace. A pakliže by sestavení vzorku esencialisticky postrádalo naslouchání primárním pramenům, nenásledovalo by výzkumný impuls produkčních cyklů. Teprve rozfázované a opatrné propojení produkčních a textuálních nástrojů vede k účinnému vymezení vzorku filmových děl.

Na základě uvedeného postupu byly vyčleněny následující snímky coby rozpoznané varianty tuzemské kriminální fikce ve zkoumaném období. Uvedené jsou vzestupně podle premiéry v kinech: *13. revír* (1946), *Lavina* (1946), *Mrtvý mezi živými* (1946), *Čapkovy povídky* (1947), *Znamení kotvy* (1947), *Až se vrátíš...* (1947), *Ves v pohraničí* (1948), *Na dobré stopě* (1948), *Svědomy* (1948), *Případ Z-8* (1948), *Zelená knížka* (1948), *Křížová trojka* (1948), *Dnes o půl jedenácté* (1949), *Veliká příležitost* (1949), *V trestném území* (1950), *Past* (1950), *Přiznání* (1950), *DS-70 nevyjíždí* (1949), *Akce B* (1951), *Milujeme, Únos* (1952), *Konec strašidel* (1952), *Dvaasedmdesátka* (1948), *Kavárna na hlavní třídě* (1953), *Expres z Norimberka* (1953), *Severní přístav* (1954), *Přicházejí z tmy* (1953), *Dnes večer všechno skončí* (1954), *Na konci města* (1954), *Návštěva z oblak* (1955), *Větrná hora* (1955), *Ztracená stopa* (1955), *Zlatý pavouk* (1956), *Vina Vladimíra Olmera* (1956), *Případ ještě nekončí* (1957), *Snadný život* (1957), *Padělek* (1957), *V proudech* (1957), *Kasaři* (1958), *Zde jsou lvi* (1958), *Smrt v sedle* (1958), *Cesta zpátky* (1958), *Křížovatky* (1959), *105 % alibi* (1959), *Král*

⁹⁷ Citováno podle tamtéž, s. 16. Srov. Anna Batistová: Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický? „Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let. *Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 56–58.

Šumavy (1959), *Zpívající pudřenka* (1959), *Probuzení* (1959), *Konec cesty* (1959), *Smyk* (1960), *Černá sobota* (1960), *Páté oddělení* (1960), *Případ Lupínek* (1960), *Bílá spona* (1960), *Kde alibi nestačí* (1961), *Tereza* (1961), *Kohout plaší smrt* (1961).

Na základě podmínek šlo vymezit rozdílná cyklení analytické části: (a) nerealizovaný produkční cyklus druhého centra (*Ve jménu života*, *Věrný syn*, *Do samého srdce*, *Rušné dny*), (b) produkční cyklus o mladistvých delikventech (*Vina Vladimíra Olmera*, *Snadný život*, *Cesta zpátky*, *Křižovatky*, *Probuzení*), (c) nerozvinutý produkční cyklus předúnorových detektivek (*V trestném území*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Na konci města*, *Zlatý pavouk*).

1.5 Aktéři: kulturněpolitická, tvůrčí a ekonomická dimenze tématu

Dosavadní koncepty potřebují pomyslně zalidnit. Práce rozebírá roli a vliv tří rámcově vymezených skupin aktérů; žánrových uživatelů, kteří tím či oním způsobem vstupovali do širší debaty kolem tuzemské i zahraniční kriminální fikce ještě před uvedením konkrétního filmu, respektive měli autoritu spolurozhodovat o předpokladech vzniku žánrových děl.⁹⁸

První skupinu představují *kulturněpolitičtí aktéři*. Někteří zasedali ve schvalovacích orgánech a dramaturgických sborech, jiní náleželi k vysoce postaveným představitelům zestátněné kinematografie, další zastávali vlivné politické posty. Obecně zastupovali taktický (stranická či ministerská dramaturgie, resortní dohled nad kinematografií) i střední management (představitelé ústředních složek zestátněné kinematografie): tedy *resortní kulturněpolitičtí aktéři* na straně jedné a *podnikoví kulturněpolitičtí aktéři* na straně druhé. Kulturněpolitickou funkci plnili i někteří členové jednotek tvůrčí praxe. Ti se obvykle nepodíleli na detailních tvůrčích volbách a jejich role plynula z nastavení zodpovědnosti uvnitř státně-socialistického systému. Kulturněpolitičtí aktéři netočili, kontrolovali však shora vytyčené mantinely toho, co točit. Vymezení resortních a podnikových kulturněpolitických aktérů má orientační podobu, lze si totiž představit aktéra, rozkročeného mezi podnik a resort. Rozlišování mezi nimi však umožňuje poukázat na jejich vzájemné spory a proměnlivou dynamiku vztahů: před veřejností poloskrytou, interně citlivě vnímanou. Jakkoli tito aktéři působili ve vymezených normách kulturní politiky, opakovaně stáli i před rozhodováním o přiměřenosti mezního případu, který nestačilo zachytit a přesně nakázat závazné usnesení.

⁹⁸ Shrnutí aktérů je volně inspirováno organizací výkladu Lukáše Skupy v monografii o filmové cenзуře. Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 45–81.

Druhou skupinu tvoří *tvůrčí aktéři* na kreativních pozicích (režiséři, scenáristé i méně viditelné profese). Pojem *tvůrčí aktéři* je v zásadě synonymum pro *filmaře*, potažmo *tvůrčí pracovníky*, jak znělo jejich dobové označení. Tito aktéři měli zpracovat shora vytyčené instrukce, zpravidla tematické. Konkrétní režisér mohl získat značné renomé a být kulturněpolitickými aktéry respektován do té míry, že zastával vlivnou podnikovou funkci. Nicméně i tak zůstával pro ostatní aktéry především kompetentní profesionál v realizační oblasti. Na mnoha filmech se zároveň podíleli – především v oblasti scenáristické přípravy – i tvůrčí aktéři mimopodnikovní, takřkajíc *vnější*, kteří naopak mohli postrádat dostatečnou mezilidskou oporu. V žádném ze zkoumaných období však nebyli tvůrčí aktéři jen pasivními vykonavateli rozkazů. Měli určité příležitosti, jak alespoň tlumit zadání, případně je překládat do vlastních kreativních vizí, místy poměrně odlišných od oficiálních představ. Jakkoli je za těmito aktérskými vztahy mnoho pohnutých osudů, křivd a projevů zneužívání moci, nemělo by se k zájmům tvůrčích aktérů pokaždé přistupovat protikladně vůči těm kulturněpolitickým. Nešlo nevyhnutelně o nepřátelské soužití: obě skupiny se mohly tolerovat, příležitostně nacházet v komunikaci oboustranný prospěch a skrytě taktizovat.

Poslední skupinu reprezentují *ekonomičtí aktéři* coby představitelé kinematografie, zodpovědní za hospodaření filmového monopolu. Jejich argumenty mnohdy nezohledňovaly představy tvůrčích aktérů, zároveň se tito vyznačovali silnější vyjednávací pozicí vůči kulturněpolitickým aktérům a zvládali jejich postoje mírnit (předložením účetních knih). Ekonomičtí aktéři ekonomicky posuzovali distribuční politiku nebo propagační akce, jejich cílům pomáhali i někteří členové Výběrové komise a organizační vedoucí jednotek tvůrčí praxe. Jejich činnost se nemohla hodnotově odchylovat od parametrů a norem kulturněpolitických aktérů. Vlivem však poskytovali větší či menší korekci zájmů prosazované kulturní politiky a představ jednotlivých filmařů, úspěšně například vstupovali do patových jednání. Pozici ekonomických aktérů lze stopovat i nepřímo prostřednictvím sílícího prosakování jejich rétoriky do vyjádření a stanovisek dvou předchozích skupin.

Z hlediska historického rámování lze vymezit pět časových etap: (a) 1945–1950, (b) 1950–1954, (c) 1955–1958, (d) 1959–1961, (e) 1962–1965. Každá z nich zásadně ovlivnila předpoklady vzniku a distribučního oběhu kriminální fikce. Následující výklad popíše obecný

organizační a politický rámec jednotlivé etapy, poté načrtne klíčové aktéry. Text tím přiblíží z orientačního nadhledu orgány a osobnosti, které analytická část sleduje v detailním záběru.⁹⁹

První období čilé debaty o možnostech kriminální fikce začalo osvobozením území v květnu 1945 a definitivně skončilo v dubnu 1950 usnesením předsednictva ÚV KSČ, které se z pozic pozdního stalinismu věnovalo „ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu“.¹⁰⁰ V těchto necelých pěti letech procházel nově vzniklý filmový monopol množstvím organizačních proměn. Původních osm zplnomocněnců pro jednotlivé sektory kinematografie, jmenovaných komunistickým ministrem informací Václavem Kopeckým v květnu 1945, postupně nahradil v březnu 1946 prozatímní správní výbor Československá filmová společnost (ČEFIS).¹⁰¹ Ten měl v čele s předválečným členem KSČ Lubomírem Linhartem představovat spojkou mezi ministrem Kopeckým a podřízenými plnomocníky, jakož i řešit četné problémy. Linhart patřil k jedné ze stran interních mocenských sporů; na jeho straně stáli lidé kolem sekretariátu ÚV KSČ, proti němu pak vystupovala frakce okolo básníka Vítězslava Nezvala coby přednosty vlivného V. filmového odboru ministerstva informací. Linhart zůstal vedoucím ČEFIS i po nástupu nové, poúnorové vlády Klementa Gottwalda v roce 1948, záhy poté vznikl vládním usnesením státní podnik Československý státní film (ČSF). Linharta nahradil v červenci 1948 na pozici generálního ředitele Oldřich Macháček.¹⁰²

Idea pokvětnové kulturní politiky a pozice kulturněpolitických aktérů v příslušných sborech vznikala poměrně záhy po osvobození, především s sebou nesla silnou personální a organizační kontinuitu se strukturami konce třicátých let, jakož i protektorátního období.¹⁰³

⁹⁹ Jakkoli by šlo i analytickou část poskládat na základě historických etap a jejich představení v této pasáži, druhá kapitola bude pro účely výkladu následovat praxi a důrazy třech skupin aktérů. Ze tří důvodů: (a) činnost těch či oněch aktérů pokaždé přesně nekopírovala časově vymezené fáze, (b) jednotlivé skupiny nejsou ve všech fázích rovnoměrně zastoupeny, (c) nepřerušným, soustředěným sledováním postupného vývoje každé ze skupin aktérů lze zdůraznit momenty nenápadných kontinuit nebo diskontinuit.

¹⁰⁰ Citováno podle Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu: Usnesení předsednictva ÚV KSČ (duben 1950). In: Zdeněk Štábla – Pavel Taussig (eds.): *KSČ a československá kinematografie: (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 67.

¹⁰¹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 64–67. Srov. Věra Adina Šefraná: *Přehled vybraných filmových korporací v českých zemích: 1945–1970*, Praha: Národní archiv 2015, s. 26–30, která ve zhuštěné podobě představuje tyto i další podoby zastřešujícího podniku (na základě shromážděných údajů autora výročních zpráv Jiřího Havelky).

¹⁰² Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 68–69, 76–77. Srov. Marika Kupková: Bohémská invaze do byrokratických kádřů: čtyřletá existence filmového odboru ministerstva informací. In: Jan Wiendl – Ivan Klimeš (eds.): *Kultura a totalita III: Revoluce*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 320–340.

¹⁰³ Počátkem roku 1941 vzniká na základě nařízení říšského protektora veřejnoprávní korporace Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) s množstvím výkonných pravomocí. ČMFÚ z jedné strany značilo vyústění mnohaletého meziválečného úsilí domácích organizací a svazových struktur, z té druhé předznamenalo poválečné parametry zestátnění i praxi kulturní politiky. Již tehdy vznikl i činný dramaturgický orgán:

Dramaturgické orgány představovaly již v roce 1946 komplikovaný, vícestupňový aparát. Státní dramaturgii resortně reprezentoval V. odbor při ministerstvu informací, tu ústřední podnikovou Filmový umělecký sbor (FIUS), který vznikl na podzim 1946 a převzal výraznou část činnosti V. odboru. V čele FIUSu stál spisovatel Jiří Mařánek, k viditelným členům sboru patřili někteří jeho kreativní, levicově orientovaní kolegové (Konstantin Biebl, Karel Konrád, Marie Pujmanová). V polovině roku 1947 byl FIUS kulturněpoliticky posílen o vlivné zástupce Kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ (Jiří Hendrych, Bohdan Rossa).¹⁰⁴ Bezprostředně po květnu 1945 plnili roli kulturněpolitických aktérů i členové Filmového censurního sboru (FICES) v rámci filmového odboru při ministerstvu informací.¹⁰⁵ Jednalo se o zástupce jednotlivých resortů, kteří schvalovali dřívější rozhodnutí Filmové dovozní komise coby předchůdce Výběrové komise. Opakovaně si stěžovali na nevhodnou volbu titulů ze strany Filmového aprobačního sboru, pracujícího patrně ve značně provizorním režimu.¹⁰⁶

Nástup nové, poúnorové vlády Klementa Gottwalda v roce 1948 situaci mocensky vychýlil na stranu resortněji smýšlejících členů sboru. FIUS nadále posuzoval uměleckou i ideovou úroveň námětů, stále silněji však inklinoval k preferovaným látkám nového režimu. Navzdory tomu přestal postupně svým složením vyhovovat nastupující dogmatické podobě kulturní politiky, proto byl zrušen a nahrazen koncem roku 1948, respektive počátkem roku 1949, Ústřední dramaturgií (ÚD) a ministerskou Filmovou radou.¹⁰⁷ Zatímco část někdejších členů-spisovatelů (Konstantin Biebl, Marie Pujmanová) přešla do ÚD, Filmová rada sestávala téměř výhradně z osobností mimo uměleckou sféru. Jakožto předseda sboru působil Bohdan Rossa, dále tam zasedal Ladislav Štoll či zástupce šéfredaktora *Rudého práva* Vladimír

Filmový poradní sbor. Personálně bylo ČMFÚ obsazeno rovněž aktéry, jež výrazně působili i více let po roce 1945 (Artuš Černík, Karel Feix, Karel Smrž). Výklad veškerých uvedených pohybů nabízí Tereza Czesany Dvořáková: *Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2011.

¹⁰⁴ Marika Kupková: Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let. *Iluminace* 26, 2014, č. 2, s. 61–67. Srov. Alexej Kusák: *Kultura a politika v Československu: 1945–1956*, Praha: Torst 1998, s. 173–175. Šimon Eisman: *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 1999, s. 103–104.

¹⁰⁵ Jiří Knapík: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002, s. 22.

¹⁰⁶ Například v září 1946 zástupce za ministerstvo vnitra prozatím doporučil Filmovému aprobačnímu sboru po promítnutí britského snímku *Našel svou hvězdu* (1941), aby vybíral pečlivěji, přičemž o devět měsíců později jeho kolega z ministerstva školství v souvislosti s americkým muzikálem *Přehlídka rytmu* (1942) upozornil, že výběr by měl být jiný. NA, f. MI, k. 93, sign. 1946, 1216–1250, Zápis o jednání censurního sboru..., 3. září 1946, s. 1. NA, f. MI, k. 105, sign. 1947, 401–420, Zápis o jednání censurního sboru..., 24. červen 1947, s. 1.

¹⁰⁷ Ivan Klimeš: Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici). *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–139. Šimon Eisman: *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 1999, s. 128–132. Srov. Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 65–71.

Koucký, jakož i další osoby spjaté s novou politickou mocí: tajemník poslaneckého klubu KSČ (Oldřich Mand'ák) nebo vrchní odborný rada ministerstva vnitra (Bedřich Pokorný). Jakkoli na zasedání zpočátku docházel i Vítězslav Nezval, umlčování debat o kreativních záměrech jej záhy odradilo. Filmová rada se dočkala první reorganizace již v listopadu 1949, dokonce i na tehdejší poměry vyznívalo její působení dogmaticky a kontraproduktivně.¹⁰⁸

Tvůrčí aktéři museli záhy po osvobození počítat s nutností většího či menšího dohledu politické moci, po únoru 1948 pak explicitně stranické moci v podobě KSČ. Mnozí výrazní filmaři (Martin Frič, Otakar Vávra) měli vazby na komunistické orgány již v předúnorovém období, kdy kreativní práce ještě probíhala v poloautonomních výrobních skupinách.¹⁰⁹ Nástupnické tvůrčí kolektivy (TK) po roce 1948 měly značně omezenou samostatnost rozhodování, přesto koncem čtyřicátých let někteří filmaři uplatňovali rozsáhlý vliv: jak neformální autoritou, tak účastí na zasedáních Ústřední dramaturgie (Otokar Vávra, Jiří Weiss). Pro kriminální fikci hovořila skutečnost, že u některých tvůrčích aktérů (Martin Frič, Miroslav Cikán) existovala žánrová kontinuita s jejich předešlou tvorbou, jiní (Václav Gajer, Josef Pícek, Jiří Weiss) zase projeвили aktivní zájem o kreativní či organizační podíl na takto zaměřené tvorbě. O realizaci detektivky usilovali se střídavými úspěchy i spisovatelé.¹¹⁰

Mezi ekonomické aktéry spadali ve všech fázích četní, mnohdy v pramenech adresně nepojmenovaní zaměstnanci, kteří měli za úkol přispět k plynulému technickoorganizačnímu chodu velkého státního podniku a dbát na dodržování zásad hospodárnosti. Stopy jejich práce nesly různé účetní záznamy. K méně anonymizovaným ekonomickým aktérům patřili produkční šéfové v poloautonomních výrobních skupinách (Karel Feix, Zdeněk Reimann), kteří hospodařili s prostředky těchto jednotek tvůrčí praxe a jednali (nejen) o ekonomických otázkách. Jejich pozice byla oslabena již na sklonku pokvětnového období, s nástupem TK a oddělením dramaturgické práce od realizační fáze pak na několik let zůstali v ústraní. Záhy po únorových událostech museli skončit též někteří dosavadní vedoucí výroby, jež měli dohlížet na realizační fázi v kontextu adekvátního hospodaření, dále například ředitel pro hospodářství

¹⁰⁸ Petr Hasan: Filmová rada (1948) 1949–1955. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 166–169. Širší kontext reorganizace přibližuje Jiří Knapík: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004, s. 236–245.

¹⁰⁹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 74–75.

¹¹⁰ Neúspěšně například Jiří Štefl nebo K. M. Walló. Jiří Štefl: *Vražedný polibek*, Praha: Karel Jelínek 1948. K. M. Walló: *Tajná vysílačka: Detektivní hra pro mládež i pro dospělé o čtyřech dějstvích*, Praha: A. Neubert 1948. Naproti tomu úspěšně Miloslav Drtílek v tandemu s Lubomírem Možným filmem *Dnes o půl jedenácté* (1949). Miloslav Drtílek – Lubomír Možný: *Severní ulice č. 26*, Praha: Práce 1948.

a správu výroby Ladislav Hamr.¹¹¹ Nově nastupující generální ředitel ČSF Oldřich Macháček byl dosavadním náměstkem ústředního ředitele ČEFIS pro hospodářské a finanční věci.

Ekonomické aktérství zůstalo nepominutelné pro složky distribuce nebo propagace. Jelikož zestátněná kinematografie byla v prvních letech hospodářsky neživotaschopná, argumentovali více či méně ekonomicky i aktéři kulturněpolitictví: například Lubomír Linhart nebo Václav Kopecký. První z nich kupříkladu obhajoval domněle racionálnější nasazení sovětských filmů za účelem zvýšení tržeb, nikoli pouze dobově obligátním připomenutím vzdělávací funkce při jejich uvádění.¹¹² Po únorových událostech a vzniku ČSF se objevovala ekonomická rétorika ze strany nového ústředního ředitele úseku distribuce Jaroslava Mála. Dubnové usnesení předsednictva ÚV KSČ tlumilo hospodářské hlasy, přestože za zavřenými dveřmi nadále probíhaly debaty o rozpočtech festivalových akcí nebo programování filmů.¹¹³

Druhé období znemožňovalo soustavnou debatu o zavedených označeních kriminální fikce, aktéři však usilovali o jejich nahrazení novou, kulturněpoliticky přípustnou žánrovou variantou. Počátek lze spatřovat v dubnu 1950 se zmíněným usnesením, konec pak určil „vývojový zlom“ státně-socialistického modu v roce 1954, kdy se objevují zárodky „postupné decentralizace a přenášení rozhodovacích pravomocí na nižší úrovně jednotlivých úseků“.¹¹⁴ ČSF šlo v této fázi vrcholné centralizace označit za jednotnou, centralistickou organizaci s ústředním řídicím orgánem, jehož název se vícekrát změnil. Pojmová nestálost vypovídala o překotných, permanentních reorganizacích a přesunech monopolu ve vztahu k orgánům státní moci. Od roku 1951 působil ČSF coby zařízení státní správy ministerstva informací a osvěty pod vedením Václava Kopeckého, se zrušením ministerstva o dva roky později dočasně přestala na několik měsíců fungovat dosavadní struktura, než bylo zřízeno ministerstvo

¹¹¹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 75–76, 278.

¹¹² Pavel Skopal: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 644–648. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 67, 135–137.

¹¹³ Např. Luděk Havel: Film, umění nejmasovější (Filmový festival pracujících 1948–1959). In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 464–465.

¹¹⁴ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 90.

kultury v čele s Ladislavem Štollem, pod jehož správu se kinematografie začlenila. Post ústředního ředitele uhájil Oldřich Macháček až do července 1954 a nastupujících změn.¹¹⁵

Mezi lety 1950 až 1954 poklesla filmová výroba na nevídané minimum a zpětná hodnocení tuto fázi vykreslovala značně nelichotivě. Kulturněpolitictí aktéři tehdy spadali do několika zájmově a mocensky vymezených skupin, přičemž jejich střety nesly „pečeť“ vzrůstajícího soupeření ve vrcholných strukturách.¹¹⁶ Václav Kopecký inicioval na podzim 1951 reorganizaci, jež posílila vliv ministerstva a na straně druhé omezila manévrovací prostor osob blízkých sekretariátu ÚV KSČ (Gustav Bareš, Jiří Hájek, Miroslav Galuška). Zákulisní vnitrostranické boje doprovázela agresivní rétorika, včetně obvinění z vlivu takzvaného druhého centra ve vedení KSČ, v souvislosti se zatčením Rudolfa Slánského, na činnost zestátněné kinematografie. Po roce 1954 se hledělo tyto hlasy mírnit.¹¹⁷

Jedna z mocenských reorganizací zasahovala do složení Filmové rady, odkud byl v roce 1951 odvolán předseda Jiří Hendrych, od roku 1946 člen ÚV KSČ. Orgán ministerské dramaturgie měl s postupující dobou stále diferencovanější obsazení: z jedné strany tam zasedali konzervativně smýšlející kulturněpolitictí aktéři bez vazeb na uměleckou sféru (Anna Jungwirthová, František Nečásek), z té druhé smířlivější levicově orientovaní literáti, filmaři a pragmatičtější uvažující členové (Antonín Martin Brousil, Marie Pujmanová, Otakar Vávra, Jiří Weiss).¹¹⁸ Specificky pak vystupovali resortní členové zúčastněných ministerstev: někteří měli aktivní podíl na námětech kriminální fikce (Kamil Pixa, Gríša Spurný).¹¹⁹ Původní ÚD se počátkem roku 1950 přetvořila v Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (KV ÚD) a rok poté v Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF) coby dramaturgický orgán vrcholné centralizace.¹²⁰ Obsazení KV ÚD v mnohém kopírovalo dvojí režim Filmové rady,

¹¹⁵ Macháček byl dokonce posléze vyloučen z KSČ. Jiří Knapík: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002, s. 159. K ministerským přesunům Ivan Klimeš: *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 89.

¹¹⁶ Citováno podle Jiří Knapík: *V zajištění moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006, s. 116.

¹¹⁷ Ke genezi a aktérech těchto sporů Jiří Knapík: *Filmová aféra L. P. 1949. Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119. Srov. Petr Szczepanik: „Aby režiséři nenosili nos nahoru“: Barrandovští komunisté a každodennost českého filmaře v padesátých letech. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita IV: Každodennost*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016, s. 237–244.

¹¹⁸ Jiří Knapík: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002, s. 38, 98.

¹¹⁹ Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 70–76. Srov. Milan Cyroň: *Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu*. In: Martin Kaňuch (ed.): *Vlak zvaný film*, Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav 2016, s. 169–177.

¹²⁰ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 85–90.

dokonce včetně týchž členů (Marie Pujmanová, Otakar Vávra, Jiří Weiss). Funkci někdejší Filmové dovozní komise i FICES vykonávala od konce čtyřicátých let Výběrová komise coby orgán, který se opakovaně reorganizoval, v některých obdobích dále větvil a střídavě spadal pod různé části průmyslu. Zpočátku silně kulturněpoliticky orientovaná Výběrová komise připomínala Filmovou radu, sbor politicky i jinak angažovaných osobností.¹²¹

S ustavením KV SUF přestaly existovat omezeně autonomní tvůrčí kolektivy, jakož i jakékoli jednotky tvůrčí praxe (v pětičlenné KV SUF zasedal Otakar Vávra). Scenáristický odbor (Karel Konrád, Marie Pujmanová) nahradil ÚD. Tvůrčí aktéři se omezený prostor pokusili vyplnit ustavením vlastní Umělecké rady v roce 1952, která měla jakožto orgán KV SUF posuzovat odborné otázky z hlediska realizačních standardů.¹²² Z pramenů plyne, že výraznými tvůrčími aktéry obsazená Umělecká rada – za předsednictví Otakara Vávry – dokázala místy předběhnout ministerskou, postupně v ústraní působící Filmovou radu.¹²³ Z tvůrčích aktérů se do práce na námětech kriminální fikce zapojovali zkušení žánroví filmaři (Martin Frič, Václav Gajer, Jiří Weiss) i jejich méně vyprofilovaní kolegové (Jiří Brdečka, Miroslav Hubáček), příležitostně též literáti spojení s žánrovým označením (Eduard Fiker).¹²⁴

Ekonomické aktéry lze i v tomto období nacházet na úseku filmové distribuce. Zásadně se posouvala kompetence programovat kina podle vlastních, vesměs hospodářských potřeb. Vrcholná centralizace se vyznačovala centrálně a direktivně řízeným programováním preferovaných děl, zásadním omezením distribuční nabídky, což kumulativně vedlo k poklesu návštěvnosti kin a následně ohrožovalo ekonomickou udržitelnost filmového monopolu.¹²⁵ Vrcholně centralizovaná praxe rozdělování filmů podle takzvaných okruhů byla opuštěna již v roce 1951, za vedení Jaroslava Málka proběhlo oživení distribuční nabídky a drobná decentralizační opatření na úrovni programování kin, byť krajská ředitelství měla omezený

¹²¹ K větvení a dalším aspektům Výběrové komise např. Jan Tománek: *Filmforum: Brněnský filmový veletrh 1963–1973*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2010, s. 22–23. Problematika dosud postrádá komplexní zpracování.

¹²² Ideovou stránku oproti Filmové radě ani neuvádí. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Zápis z 2. schůze Umělecké rady..., 13. září 1952, s. 1–2. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Bohumil Šmída: Dle dosavadních zkušeností s vývojem a prací Umělecké rady..., 20. duben 1954, s. 1–2.

¹²³ Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/44//2, Zápis 53. schůze plna Filmové rady..., 12. únor 1953, s. 9. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//2, Zápis z 66. schůze plna Filmové rady..., 18. červen 1953, s. 24.

¹²⁴ Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 67–68.

¹²⁵ Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 87–92.

manévrovací prostor.¹²⁶ Pozdější praxe částečně uvolňovala politický dohled a poskytovala programovací kompetenci distribučním mezičlánkům. V této politice pokračoval Málkův nástupce František Šolc, který od roku 1954 vedl úsek a otevřeně doporučoval zohledňovat divácké preference i u filmů ze sovětské sféry vlivu.¹²⁷ Rovinu kulturní diplomacie museli aktéři vnímat při schvalování filmů na karlovarský festival, kde úlohu ekonomického aktéra převzal A. M. Brousil. Na sklonku mandátu vystupoval nepokrytě ekonomicky i generální ředitel Macháček, když kritizoval vynaložené prostředky na konkrétní filmy.¹²⁸

Třetí období lze vymezit překlopením padesátých let do druhé poloviny a ohraničit jej koncem roku 1958. Vyznačovalo se všeobecnou nejistotou a vyčkáváním, jak zapojit různé varianty kriminální fikce do výroby. Dosavadní poúnorové pokusy byly v očích mnoha aktérů kulturněpoliticky zdiskreditované, nicméně předúnorové tradice zůstaly nadále zapovězené, případně velmi pozvolna oživované. Do fungování struktur ČSF vstupovala decentralizační opatření a měnil se ekonomický rámec podniku: od ledna 1955 nešlo o rozpočtovou, nýbrž hospodářskou organizaci s několika účetními jednotkami („měly v čele svá vlastní ředitelství s rozšířenou pravomocí a odpovědností“). Jedna z těchto složek – Studio uměleckého filmu (SUF), později Studio hraných filmů (SHF) – se v roce 1957 organizačně i ekonomicky osamostatnila jakožto „samostatná hospodářská organizace Filmové studio Barrandov (FSB) s vlastní právní subjektivitou a organizační strukturou“.¹²⁹ Vedení FSB tedy rozhodovalo o kulturněpolitických, ekonomických a částečně též tvůrčích otázkách. V čele všech účetních jednotek stál ČSF, respektive Hlavní správa ČSF (HS ČSF, od ledna 1957) a Ústřední správa ČSF (od ledna 1958). ÚS ČSF koordinovala činnost podřízených podniků a plnila funkci mezičlánku mezi účetními jednotkami a ministerstvem školství a kultury.¹³⁰

Přímý kontrolní dohled ministerstva a ústředí KSČ se částečně mírnil, respektive proměňoval. Za výrazné kulturněpolitické aktéry šlo pokládat ředitele jednotlivých podniků a

¹²⁶ Pavel Skopal: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 652–655. Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 105–107.

¹²⁷ Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/54//4, Zápis 54. porady Filmové rady..., 30. srpen 1954, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/55//4, Zápis 55. porady Filmové rady..., 2. září 1954, s. 5–6.

¹²⁸ Macháček kupříkladu ostře, až osobně reagoval na finanční požadavky Karla Steklého při přípravách *Strakonického dudáka* (1955): „Co jsme viděli snad není míněno vážně?“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/27//4, Zápis 27. porady Filmové rady..., 8. duben 1954, s. 6.

¹²⁹ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 91, 92.

¹³⁰ Srov. Věra Adina Šefraná: *Přehled vybraných filmových korporací v českých zemích: 1945–1970*, Praha: Národní archiv 2015, s. 37–39.

jím nadřazené organizace: po odvolání Macháčka stanul v čele ČSF, HS ČSF i ÚS ČSF spisovatel a scenárista Jiří Marek, ředitelem FSB byl filmař Eduard Hofman. Ani jeden z nich nepostupoval kulturněpoliticky dogmaticky, oba podporovali i podněcovali decentralizační opatření.¹³¹ Novou úroveň politického dohledu nicméně představovala příslušná pobočka Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD) při ministerstvu vnitra. Pracovníci HSTD měli možnost vznášet cenzurní podněty bezprostředně a posuzovali různé fáze realizace od scenáristických formátů až po kontrolu hotové kopie s výrobním listem, včetně zdvojení funkce posouzení zahraničních titulů, již plnila Výběrová komise.¹³² Jakkoli decentralizace a větší soběstačnost filmových podniků mírnila ministerský dohled, vstup plnomocníků HSTD mohl být pro filmaře tíživější než schvalovací praxe někdejšího Filmového cenzurního sboru.

Nová situace druhé poloviny padesátých let zasáhla ministerskou Filmovou radu. V decentralizované praxi přestala mít prominentní pozici, částečně patřila k zdiskreditovaným symbolům a po nástupu plnomocníků HSTD působila její role kulturněpolitické kontroly nadbytečně. Stále méně relevantní a více izolovaný orgán přestal existovat v dubnu 1956 a již předtím při výpadech schůzek zastával neformálně jeho funkci ředitel ČSF Jiří Marek.¹³³ Ten prosadil náhradní sbor v podobě organizačně pozměněné dosavadní Umělecké rady, která se stala „poradním orgánem za předsednictví ředitele Studia“ s výraznou schvalovací pravomocí; byla zařazena pod ředitele FSB Eduarda Hofmana, nikoli pod ministerstvo.¹³⁴ Šlo o taktický přesun a do sboru přešla část zavedených členů zaniklého orgánu (Adolf Hoffmeister, Marie Pujmanová). Umělecká rada inzerovala primárně hodnocení umělecké úrovně projednávaných

¹³¹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 266–275.

¹³² Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 63–75. Srov. Jan Černík: Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu. *Illuminace* 29, 2017, č. 1, s. 29–49. Výběrová komise spadala pod distribuční orgány podniku. Organizační řád z února 1955, vydaný na základě směrnice ústředního ředitele ČSF, uváděl, že se jedná o „poradní orgán ředitele Filmové distribuce pro schvalování filmů určených pro distribuci (...) zhlédnouti dovážené filmy i domácí filmy starší výroby, pokud přicházejí v úvahu pro distribuci a posuzovat je z hlediska kulturně politického i uměleckého se zvláštním zřetelem k distribučním a dovozním potřebám a z hlediska přístupu mládeže“. Citováno podle Jiří Havelka – Jiří Síla a kol.: *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1955*, Praha: Tisk a propagace Ústřední půjčovny filmů 1959, s. 153–154.

¹³³ Konec Filmové rady a nástup Umělecké rady dokumentuje NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Vážený soudruhu! Sděluji Vám, že ministr kultury..., 7. květen 1956.

¹³⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Vážený soudruhu ministře! Vyhovuji usnesení..., 23. duben 1956, s. 1. Dubnové rozhodnutí znamenalo již třetí reorganizaci Umělecké rady. Přísně vzato se totiž nejednalo o orgán pod vedením Otakara Vávry, ustavený v roce 1952, ani sbor zřízený spolu s tvůrčími skupinami v únoru 1955. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 92.

látek, pomyslně dominantním živlem tam zůstali tvůrčí aktéři. Zástupci resortů nebyli přítomni, byť mezi členy Umělecké rady nadále figurovali politicky dosazené osobnosti.¹³⁵

Decentralizace podpořila kreativní činnost tvůrčích aktérů. Z podnětu Jiřího Marka vznikly čtyři tvůrčí skupiny, v dalších letech stále více autonomní jednotky tvůrčí praxe, jež měly umožnit „těsnější spolupráci režiséra na raných fázích literární přípravy“.¹³⁶ Možnosti ovšem v tomto vyčkávacím období nevedly k nárůstu realizovaných látek, spadajících pod rámec kriminální fikce. Dokonce ani žánroví specialisté se během čtyř let takto neprofilovali a detektivky zpracovávali vesměs režiséři bez předchozí žánrové zkušeností. Odlišná situace se rodila na úseku vývoje scénářů, kde jednak působili zkušení žánroví profesionálové (Eduard Fiker), jednak začínající zájemci o tuto specializaci (Miloš Velínský). Pro perspektivy kriminální fikce nešlo pominout, že k ní zaujímal kladné stanovisko ředitel Jiří Marek.

Ekonomické aktérství probíhalo jak na úrovni technickoorganizační každodennosti, tak se dotýkalo složení a praxe tvůrčích skupin. Decentralizace pozměnila distribuční provoz: proběhla komunalizace kin s politickým záměrem upevnit postavení národních výborů. Kina přešla pod správu městských a místních národních výborů, zajišťujících jejich provoz. Středním článkem státní správy mezi výbory a centrálními orgány zestátněné kinematografie se staly krajské filmové podniky. Ač nevymizely kulturněpolitické požadavky – programovat omezené procento snímků vzniklých mimo sovětskou sféru vlivu –, místní pobočky hledaly způsob, jak je obcházet. Tržby z představení tvořily důležitou součást rozpočtů národních výborů, což zakládalo na konflikty s těmi aktéry, které zajímala primárně kulturní politika.¹³⁷ Uvedený krok značně rozptýlil množství místních ekonomických aktérů; ti našli podporu u Výběrové komise, jež propouštěla do distribuce stále více západních zahraničních titulů.¹³⁸ Účetní jednotku Filmová distribuce vedl nadále František Šolc, jeho hospodářským vedoucím byl Albert Nesveda. Ten pravidelně přispíval do čtvrtletníku *Filmová ekonomika*, který od

¹³⁵ NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 1. schůze Umělecké rady..., 19. červen 1956. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Návrh členů pro Uměleckou radu Studia hraných filmů, nedatováno.

¹³⁶ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 91.

¹³⁷ Pavel Skopal: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 655–662. Srov. Jaromír Blažejovský – Pavel Skopal – Petr Szczepanik: Brněnská kina v souvislostech distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989). In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 36, 39.

¹³⁸ Jiří Havelka (ed.): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1957*, Praha: Ústřední půjčovna filmů 1962, s. 265–276. Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 108, 126.

roku 1958 přinášel články o zahraničních zkušenostech i analýzy tuzemské praxe.¹³⁹ FSB coby samostatná hospodářská organizace měla v osobě ředitele pravomoc schvalovat rozpočty a podnik nabádal k hospodárnosti, což přispělo k ústupu od realizace mnoha nákladnějších titulů. Postupovalo se podle zásad chozrasčotního hospodaření a ekonomická otázka přešla do popředí rozhodování, v konkrétních materiálech zatlačovala kulturní politiku.¹⁴⁰

Čtvrté období zahájila viditelná událost: kritika československé hrané tvorby na I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici počátkem února 1959 a následné utlumení decentralizačních snah. Konec lze datovat počátkem jara 1962, kdy zestátněná kinematografie získala vůči politické moci větší samostatnost. Kriminální fikce v této fázi usilovala o emancipaci, čemuž nahrávalo kladné dobrozdání literární konference v Sovětském svazu i postupné osvojení těchto postupů v tuzemském (nejen) literárním prostředí.¹⁴¹ Počátkem února 1962 dosavadní ÚS ČSF nahradilo Ústřední ředitelství ČSF (ÚŘ ČSF), které vládním nařízením stavělo podnik „na úroveň celostátního ústředního orgánu podobného ministerstvu“.¹⁴² Ústřední ředitel mohl jednat s ústředními orgány o různých koncepčních nebo ekonomických otázkách, dokonce zřizoval, měnil či rušil pod sebou podřízené podniky. Ředitelem nicméně nebyl Jiří Marek, v čele FSB už tehdy nestál ani Eduard Hofman.

Oba patřili ke kulturněpolitickým aktérům, kteří nepřečkali dopady banskobystričské konference. Na té vystoupil ministr školství a kultury František Kahuda s nezvykle kritickým projevem směřem ke komunitě filmařů, čímž podnítil represivní opatření: tedy i odvolání Marka a Hofmana, respektive jejich nahrazení za politicky spolehlivější aktéry, Aloise Poledňáka (ÚŘ ČSF) a Josefa Veselého (FSB). Kahudův výstup souvisel s obecnějším kulturněpolitickým pohybem, sahajícím až k XI. sjezdu KSČ v červnu 1958. Tlak na kinematografické struktury měl zvrátit domněle nepříznivý vývoj ve filmové tvorbě, včetně příklonu k intimnějším postavám a kritičtějšímu náhledu na nedávnou minulost. Vytipované filmy obdržely pověst problémových titulů a některé jejich aktéry čekala vynucená tvůrčí pauza (plnomocníci HSTD měli napříště přihlížet i k politickému profilu autora posuzované látky).

¹³⁹ Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1956–1960*, Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 21, 184. Např. Albert Nesveda: Vstupné v kinech. *Filmová ekonomika* 1, 1958, č. 2, s. 10–19.

¹⁴⁰ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 93–95.

¹⁴¹ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 171.

¹⁴² Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 96.

Nové uspořádání ÚŘ ČSF mimoto podřizovalo kinematografii v kulturněpolitických otázkách přímo ÚV KSČ, včetně zásad distribuce či otázek dovozní a vývozní politiky.¹⁴³

Nepříliš příznivý kulturněpolitický vývoj dopadl i na dramaturgickou praxi. Na jaře 1959 proběhla reorganizace Umělecké rady a její přejmenování na Ideově uměleckou radu.¹⁴⁴ Sbor zůstal poradním orgánem ředitele FSB, proměnila se ovšem jeho role i tón zápisů: jestliže Umělecká rada přistupovala k mnoha látkám bez nadměrné politizace, Ideově umělecká rada znamenala návrat k dogmatickému posuzování Filmové rady, jak si jej tvůrčí aktéři pamatovali z počátku desetiletí. Reorganizace zasáhla i skladbu sboru, neboť „odvolané umělce nahradili převážně straničtí funkcionáři“: patřili k nim Poledňák, Veselý, dále Jaroslav Kladiva nebo Jiří Purš.¹⁴⁵ Jakkoli v Ideově umělecké radě setrvalo několik literátů či filmařů (Jan Otčenášek, Otakar Vávra), otevřenost inovacím a kritickým pohledům se omezila.

Ustavení Ideově umělecké rady vedlo ze strany tvůrčích aktérů k autocenzuře, taktickému testování dogmaticky smýšlejících členů i pasivní rezistenci. Filmaři získali větší prostor až se zrušením sboru na úrovni centrálního poradního orgánu ředitele FSB a vzniku Ideově uměleckých rad při jednotlivých tvůrčích skupinách v březnu 1962.¹⁴⁶ Právě v tomto komplikovaném období se rozvíjely různé varianty kriminální fikce, jejichž tvůrčí aktéři spoléhali na renomé při realizaci předchozích detektivek (Miroslav Cikán, Vladimír Čech, Martin Frič). Žánrovou specializaci si záhy osvojili i mladší scenáristé (Karel Cop). Tvůrčím ambicím dále nahrávalo, že výrazně narůstal publikační profil literárních detektivek.

Existoval rozdíl mezi pozdně stalinistickou Filmovou radou a Ideově uměleckou radou konce padesátých let: druhý orgán přiznával ekonomické aktérství, dokonce ve statutu přímo uváděl, že závěry „činí se zřetelem na nejvyšší hospodárnost“.¹⁴⁷ V tomto období totiž nešlo ekonomickou rovinu obejít a vstupovala silně i do kulturněpolitických jednání. Byly interně

¹⁴³ Komplexní shrnutí bansko-bystrické situace přináší Ivan Klimeš: Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–137. Srov. Jan Lukeš: *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha: Sloart 2013, s. 75–88.

¹⁴⁴ Návrh na nové složení Ideově umělecké rady (17. 3. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 186–188.

¹⁴⁵ Citováno podle Ivan Klimeš: Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 133.

¹⁴⁶ Ivan Klimeš: Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 384. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 96, 98.

¹⁴⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Návrh statutu Ideově umělecké rady Filmového studia Barrandov, 1. červen 1960.

publikovány statistické ukazatele, jež podrobně porovnávaly realizační výkony jednotlivých děl coby argumentační podklad pro rozhodování o budoucích projektech.¹⁴⁸ Někteří členové Ideově umělecké rady uplatňovali ekonomickou rétoriku v negativním vymezení ve smyslu odmítání látek coby neúnosně nákladných. Výběrová komise při rozhodováních zase přihlížela k předpokládaným přáním publika. Tvůrčí aktéři v předložených materiálech pro dramaturgické orgány opakovaně poukazovali na hospodářskou výhodnost látky.

Páté období probíhalo od května 1962 do prosince 1965, tedy po uvedení filmu *Kohout plaší smrt* a před distribucí snímku *5 milionů svědků* (1965). Mezi nimi zdánlivě téměř vymizel zájem o realizaci tuzemské kriminální fikce, a proto ani nelze patřičně přiblížit žánrové aktéry té fáze. Specifickou aktérskou situaci rámcově přibližuje závěrečný Apendix.

Výchozí rozlišení mezi kulturněpolitickými, tvůrčími a ekonomickými aktéry má přiznaně orientační povahu. Lze namítnout, že konkrétní kulturněpolitický aktér respektoval a/nebo se vyjadřoval k hospodářským principům státně-socialistického systému, zatímco tvůrčí aktér mohl vedle kreativních dovedností suverénně ovládat kulturněpolitickou rétoriku a realizovat umělecké dílo s patřičným zřetelem k ekonomickému fungování průmyslu. Předložená práce podporuje tezi, že vývoj kriminální fikce v různých etapách zkoumaného období umožnila až proměňující se interakce všech tří skupin aktérů, tedy včetně těch, kteří během let přecházeli mezi pozicemi s odlišně vnímaným aktérstvím. Většinu zmiňovaných osob však šlo na základě klíčové funkce či profesně identifikovat primárně s jednou kategorií. Jakkoli orientační a v reálné praxi se protínající, dělení aktérů má zejména poukázat na napětí mezi různými pocíťovanými zájmy coby ústřednímu předpokladu vzniku zkoumaných děl.

1.6 Shrnutí

Klíčem k metodologické kapitole bylo několik definic. Za *filmový cyklus* lze označit tematický vzorec ve specifickém uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let. *Vzorcem* se míní opakování na úrovni zápletky či tematických prvků, přičemž badatel hledí tuto podobnost funkčně vysvětlit. Pakliže hovoří o *produkčních cyklech*, jde o tematický vzorec v produkčním uplatnění. Pod *uplatněním* se skrývá cílevědomá činnost

¹⁴⁸ Např. Archiv Barrandov Studio, a. s. (dále ArBS), f. Barrandov – historie (dále BH), sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno.

konkrétních *aktérů*, jež tak či onak spolurozhodují o realizaci snímků, tedy i samotného cyklu. Výzkum tedy zkoumá předpoklady vzniku děl a praxi *cyklení* ve smyslu vývoje a schvalování jednotlivých scénaristických formátů, které posléze tvoří či netvoří produkční cyklus.

Převážná část badatelských výstupů o produkčních cyklech počítala s aplikací na hollywoodský modus produkce. Jestliže však měla výzkumná perspektiva přibližovat *cyklení* zestátněné československé kinematografie, potřebovala nabídnout alternativní objasnění v podobě státně-socialistického modu: produkční cyklus tam byl výsledkem kombinace normativních představ oficiální kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce, korigované o ekonomicky podmíněné argumenty, jež souvisely s hospodářskou udržitelností filmového monopolu. V tomto systému působily tři skupiny aktérů (kulturněpolitici, tvůrčí, ekonomičtí). Rozhodovala jejich vzájemná interakce, konfliktní i kompromisní.

Produkční přístup k cyklům oslabil notorické metodologické nesnáze žánrové teorie, zejména zaměňování odchylky za typické při nadřazování kanonických titulů, problematické sestavování výzkumného vzorku i nepřiliš přesvědčivé objasnění toho, proč některá žánrová označení zažívala trvalejší rozmach, zatímco jiná ustupovala. Jakkoli produkční cykly sestávaly i z filmů řazených mezi tradičnější žánrová pojmenování, měly vlastní krátkodobou historickou trajektorii a představovaly lokalizovatelné fenomény. Uvedený pohled poskytl prostor méně věhlasným filmům, jež leckdy problematizovaly zavedené definice žánrových označení. Jak uvedla Elżbieta Durys, bádání o cyklech „umožňuje vnímat diskontinuity, trhliny a nekonzistence v dějinách žánru a vzít v úvahu rovněž díla, která jsou důležitá, i když na první pohled periferní“.¹⁴⁹ A poté vysvětlit, co stálo za jejich realizací.

Proponenti revize žánrové teorie pokládali pojem *žánr* za mnohohrstevnatý fenomén; nikoli neměnnou a sdíleně chápanou konstantu určitých děl, nýbrž za dobové a proměnlivé konstrukty, kterým šlo rozumět různě. Proto se zdálo přiměřenější zkoumat aktérsky pochopená *žánrová označení*, což ostatně odpovídalo debatě v Československu bezprostředně poúnorového období, kde se na úkor tradičnějších pojmenování prosazovala i administrativní, shora nadiktovaná označení. Částečně je přejímala komunita filmařů, kulturněpolitické zájmy pak v různé míře tlumočila debata v tisku. Teprve ve druhé polovině padesátých let docházelo k částečnému návratu původního stavu. Petr Szczepanik připomíná, že hlasy žánrové debaty

¹⁴⁹ Citováno podle Elżbieta Durys: Kino gatunków a cykle filmowe. *Kwartalnik Filmowy* 25, 2017, č. 97–98, s. 13.

vyžadují „pečlivé rozlišování mezi různými rovinami relevance, ve smyslu jejich vztahu (blízkosti) k reálnému kreativnímu rozhodování: od kulturněpolitických směrnic a jejich žurnalistických variací přes dramaturgické plánování výroby až po posuzování a schvalování konkrétních projektů. Když téma žánrů mizí na jedné z těchto úrovní, může reálně přezívat, či naopak být simulováno na úrovni druhé“.¹⁵⁰ Jelikož výzkum nechtěl podlehnout rétorice aktérů, konfrontoval jimi uplatněná označení – základ výzkumného vzorku – s operativní definicí kriminální fikce, která hledala sdílené prvky v hrané tvorbě obecně.

Jakkoli mnohé z hlasů měly blízko realizaci, i tito aktéři užívali žánrová označení účelově, případně zakrývali populární prvky za dobová pojmenování. Kulturněpolitictí aktéři nedokázali pokaždé uhlídat pro ně nežádoucí zásahy tvůrčích aktérů, ani jedna ze dvou skupin nebyla pokaždé imunní vůči požadavkům ekonomických aktérů. Když se k vnitřní dynamice připojily četné reorganizace podniku i celospolečenské posuny, nebylo rozvinutí produkčního cyklu vůbec přímočaré. Aby konkrétní žánrové označení obstálo dlouhodobě, muselo zůstat tematicky a/nebo hodnotově tvárné, respektive poddajné různým zájmům i postupným změnám priorit. Kriminální fikce tuto podmínku náležitě splňovala, jak ukáže druhá kapitola.

¹⁵⁰ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 302. Srov. Pavel Skopal: Filmová kritika a diváci – za hranice diskurzivní směny. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 58–59.

2/ Analytická část a případové studie

*„V Londýně a všude jsem navštěvoval kinema k vůli
válečným filmům; předváděli v nich válku od samých
příprav v továrnách a loděnicích až do zákopů
(...)“*

*Pozoruje tyto filmy uvědomil jsem si, že v anglické literatuře (novější)
ve všech románech je notná dávka kinematografismu, u Hardyho,
Mereditha atd. – záliba v hádankovitých a detektivních zápletkách;
Němec a podobně my, poučení a pokažení Rusy, analyzujeme duši a
okopáváme, kde v ní co tajuplného a chorobného; Angličan a
Američan je stále naivnější, zajímá ho rebus více mechanický.
Ale dovede se také důkladně pokazit moderními teoriemi a
problémy a nadproblémy a po případě i směšnou psychologií Freudovou
(...)“*

Ostatně již v starší francouzské literatuře – Balzac! – je již román detektivní.“
Tomáš Garrigue Masaryk¹⁵¹

Analytická kapitola se rozkládá do třech delších částí: jednak si klade za cíl provázat v komplexním historickém výkladu jednotlivé aktéry (kulturněpolitické, tvůrčí, ekonomické) a jejich podíl na kriminální fikci, jednak zamýšlí na ploše případových studií seznámit se třemi variantami vývoje produkčního cyklu (nerealizovaný, realizovaný, nerozvinutý). Každá případová studie předkládá argumenty odvozené od logiky sledovaných žánrových označení, současně však usiluje o širší aplikovatelnost, proto vstupní přehled postupuje od příkladů mimo kriminální fikci, k níž se dospěje teprve postupně. Postupnost třech částí nemá nahodilý rozměr. Kulturněpolitické zásady lze ve státně-socialistickém systému pokládat za výchozí podněty pro kreativní práci, více či méně normativně vymáhané, každopádně až tvůrčími aktéry převedené do vzniklého díla. Třebaže mnozí filmaři nacházeli cesty, jak dílem mírnit představy kulturní politiky, ekonomický rozměr práce už zpravidla nemohli kompletně obejít. Doléhal i na kulturněpolitické aktéry, byť v každém fázi s odlišnou rétorickou intenzitou.

¹⁵¹ Citováno podle Tomáš Garrigue Masaryk: *Světová revoluce za války a ve válce: 1914–1918*, Praha: Čin – Orbis 1925, s. 141.

2.1 Kriminální fikce a kulturněpolitičtí aktéři

2.1.1 Polemiky: pokvětnové období, dlouhý rok 1949, první a druhá polovina padesátých let

Jakkoli by se mohlo zdát, že tvůrčí aktéři sváděli realizační klání o kriminální fikci teprve po roce 1948, latentní nedůvěra ve vztahu k těmto žánrovým označením byla mnohem starší a politicky rozmanitější. Animosita vůči detektivce předcházela poúnorové vládě i vzniku KSČ na počátku dvacátých let minulého století a existovala též v zemích, kde měly komunistické strany dlouhodobě marginální pozici. Kulturněpolitická část naznačí v prvních odstavcích hodnotový základ této skepse, poté přistoupí k rekonstrukci dlouhých a setrvalých debat o přípustnosti kriminální fikce v poválečné československé kinematografii. Množství kulturněpolitických aktérů práce následně člení na podnikové a resortní, aby naznačila, že existovaly četné konflikty a nespolečné zájmy různých proudů uvnitř jedné vlivové skupiny. Jejich polemiky ovlivňovala nakonec i podoba dovážěných, v distribuci uváděných žánrových titulů, nad nimiž nemohli mít vstupní dramaturgickou kontrolu. Což dohromady mělo v čase proměnlivé dopady na realizační výhledy tuzemské kriminální fikce a možnosti cyklení.

Ještě před vznikem Československa, v březnu 1916, zakázala zemská vláda slezská kinům „uvádět kriminální a detektivní dramata“.¹⁵² Zamýšlela především bránit mravnost dětských a dospívajících návštěvníků, neboť tyto filmy v nich měly údajně vzbudit náchyllost ke kriminalitě. Akcentoval se tím postoj pedagogických sborů nebo církevních časopisů, vystupujících v některých případech proti kinematografii obecně.¹⁵³ Nicméně jejich úsilí mělo krátké trvání a ve dvacátých letech se literární kriminální fikce definitivně etablovala v prvorepublikovém vydavatelském prostoru.¹⁵⁴ V menší míře se natáčely i takto zaměřené hrané filmy – *Bogra* (1919) nebo *Otrávené světlo* (1921) –, jež uplatněnými postupy mnohdy reprezentovaly regionální pojetí mezinárodních norem, a mohly tak působit cizorodým dojmem.¹⁵⁵ Cizorodost byla od počátku století dalším typickým argumentem proti literární kriminální fikci. Vedle množství překladů totiž vycházely práce českých autorů s anglickými

¹⁵² Citováno podle Ivan Klimeš: *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*, Praha: Národní filmový archiv – Casablanca 2013, s. 160.

¹⁵³ Ivan Klimeš: *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016, s. 75–79.

¹⁵⁴ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 67–89.

¹⁵⁵ Srov. Radomír D. Kokeš: Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce. *Iluminace* 32, 2020, č. 1, s. 5–40.

pseudonymy, zasazené zpravidla do exotických končin. Ve chvílích zesílených národnostních nálad představovaly přirozený terč a předmět nařčení z nežádoucího kosmopolitismu.¹⁵⁶

Nepůvodnost tuzemské kriminální fikce vadila i jejím stoupencům, třebaže k tomu měli odlišné důvody. František Langer publikoval v roce 1925 esej „Proč se u nás nepíše detektivky?“. Kritizoval jak neochotu seriózních spisovatelů podílet se na tvorbě kriminální fikce a začlenit do ní přesvědčivě místní realie, tak nízkou úroveň českých pokusů anonymních autorů, mnohdy diletantsky kopírujících zahraniční vzory. Kupříkladu úspěšné sešitové detektivky s Léonem Cliftonem se podle mínění autora nacházely „pod podlahou literatury“, čímž narážel na jejich chatrnou logickou konstrukci.¹⁵⁷ Langerova výzva byla vyslyšena dalšími mladými spisovateli a od konce dvacátých let zkoušeli do kriminální fikce poučeně přispět i zavedení autoři (Karel Čapek, Emil Vachek), kteří si kladli za cíl překlenout setrvalé rozpačitý přístup k reflexi českých realit. Vedle toho obohatili dění o zobrazení sociální periferie měst a smířlivý nadhled, až nadsazený přístup k žánrovým konvencím. Zvláště parodické prvky – podvracení autority Velkého detektiva, plebejství antihrdinů na okraji společnosti i nahodilost vyšetřování – postupně inspirovaly i filmaře.¹⁵⁸ Pro etablování filmové kriminální fikce představovala značný impuls výroba *Vraždy v Ostrovní ulici* (1933), adaptace Vachkova románu coby prvního realizovaného snímku v barrandovských ateliérech. Filmová kriminální fikce první poloviny třicátých let se vyznačovala šíří možných cest. Kromě adaptací seriózně pojímaných děl existovaly pokusy o detektivní komedie (*Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* /1932/), špionážní látky (*Sedmá velmoc* /1933/) i přenesení zahraničních vzorců thrilleru a hlediska oběti do tuzemského prostoru (*Šťvaní lidé* /1933/).

Mezinárodní situace konce třicátých let, zánik Československa a nacistická okupace však vedly k útlumu žánrových alternativ. Ve vyhrocené atmosféře mnichovských událostí zaznívala zesílená mravnostní teze o škodlivosti kriminální fikce, tentokrát v souvislosti s intenzivně pocíťovanou potřebou bránit vysokou národní kulturu. Kriminální fikce tam nepatřila. Mimoto jí přitížila pověst zábavy, vhodné pro šíření laciných a cizorodými prvky zatížených rodokapsových sešitů. Takzvaná protibraková kampaň vyústila ve státní cenzurní

¹⁵⁶ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 37–48, 58–63. Srov. Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 55–59.

¹⁵⁷ Citováno podle Markéty Řadové Holanové: *Cesta k žánru. K rané historii detektivky v české literární kultuře (do roku 1928)*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2018, s. 116.

¹⁵⁸ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 67–77, 90–99, 114–120. Zdeněk Zaoral: Vzory a osobitost: Český kriminální film – II. část. *Film a doba* 24, 1978, č. 5, s. 248–251.

dohled zejména nad distribucí domněle závadných sešitových edic.¹⁵⁹ Ozvěny kampaně se dotkly filmové produkce, konkrétně zamezením realizace nevyhovujících variant kriminální fikce: Filmový poradní sbor například v polovině roku 1941 nedoporučil tehdy nerealizované *Bidýlko* na motivy Emila Vachka s odůvodněním, že jde o „nebezpečnou glorifikaci zlodějství“.¹⁶⁰ Orgány cíleně schvalovaly komediální či parodické podoby žánrových označení (*Těžký život dobrodruha* /1941/, *Čtrnáctý u stolu* /1943/, *Paklič* /1944/), které se v dobovém ovzduší staly normou a klíčovým východiskem, jak k detektivce přistupovat.

Přezíravý postoj vůči kriminální fikci nebyl úzce český ani protektorátní. Zejména mravnostní argument analogicky zazníval i ve Spojených státech, kde kolem roku 1910 policejní oddělení zakazovaly v působnosti jednotlivých států federace domněle závadné filmy, ve kterých bylo zobrazováno násilí nebo zločin. Koncem dvacátých let pak newyorská cenzurní rada běžně žádala vystřížení záběrů, pakliže zbraň mířila na kameru. Tehdy již hollywoodský filmový průmysl směřoval k seberegulaci a od poloviny třicátých let vynucoval dodržování Produkčního kodexu, jenž upravoval i reprezentaci násilí a výslovně uváděl, že by se neměly zobrazovat metody zločinu ve smyslu navádění k nim.¹⁶¹ V letech 1944 a 1945 publikoval Edmund Wilson dvě eseje, které kritizovaly jak detektivky, tak zejména jejich stoupence. Americký kritik pod vlivem psychoanalytického myšlení konstruoval obraz čtenáře, jenž pociťoval při četbě úlevu, že vrahem byl někdo jiný než recipient textu.¹⁶² Oproti Františku Langerovi nepřijímal Wilson kriminální fikci obecně, též pro její předpokládanou stereotypnost při konstrukci zápletek a postav, čímž připomínal skeptické úvahy Karla Čapka, současně autora kriminálních povídek. Wilson, Langer ani Čapek nebyli komunisté, druhý a třetí v meziválečném období přispěli do řetězové série esejů „Proč nejsem komunistou“.¹⁶³

Během publikování Wilsonových esejů již protibraková kampaň v protektorátním prostoru ustoupila. Po nástupu Emanuela Moravce do funkce ministra školství a lidové osvěty

¹⁵⁹ Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 75–83, 112–121.

¹⁶⁰ Citováno podle Pavel Skopal: Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 10.

¹⁶¹ K opatřením desátých a dvacátých let ve Spojených státech i dopadech Produkčního kodexu v tomto směru např. Stephen Prince: *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2003, s. 11–29.

¹⁶² Jeho texty v tuzemském prostředí podrobil analýze Michal Sýkora: K teorii detektivního žánru. In: Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 9–10. Wilsona („Nejzapsáhlejší nepřítel detektivek mezi velkými literárními kritiky“) znali tvůrčí aktéři přinejmenším od šedesátých let. Citováno podle Josef Škvorecký: Umění odhadnout svůj talent. In: Raymond Chandler: *Dáma v jezeře*, Praha: Mladá fronta 1967, s. 207.

¹⁶³ Srov. Jaromír Hořec (ed.): *Proč nejsem komunistou*, Praha: Lidové noviny 1990.

v lednu 1942 se totiž postupně měnila strategie okupační moci. Namísto dosavadního vytlačování populární literatury mizela z vydavatelských plánů pod různými záminkami zavedená jména vysoké české kultury: vrchní představitel německé cenzury například prosazoval nevydání románu Boženy Němcové kvůli nedostatku papíru. Český zástupce v cenzurní hierarchii konzistentně zastával mravnostní argument a navrhoval, aby se surovina ušetřila zákazem morzakorů (sešitové kriminální fikce), jenže u cenzora Augustina von Hoopa neuspěl.¹⁶⁴ Do sešitových edic naopak pronikly i antisemitské romány. Jak uvedl Pavel Janáček, po válce byla cena za dočasné publikační vyhlídky nesmírná: „Do české kulturní paměti, do podvědomí národního společenství se zapsalo na prvním místě samo utlumení protibrakové kampaně (...) že před vyloučením z národní literatury brak uchránili představitelé okupační moci. Nepřítel národa se spojil s nepřítelem národní literatury“.¹⁶⁵

Prvotním zájmem stoupenců filmové kriminální fikce tudíž bylo záhy po osvobození vymazat z kolektivní paměti vazbu na okupační uplatnění žánrového označení. Logicky se tak učinilo okamžitým vyřazením zahraničních kriminálních děl, které zůstaly v protektorátní distribuci až do poslední chvíle. V březnu 1945 do kin vstoupil dříve uvedený německý snímek *Trestanec Volkmann* (1936), za účelem dalšího upoutání přejmenován na *Zločin v přítomí*.¹⁶⁶ Ještě v polovině dubna 1945 se pak objevila informace, že dva kriminální filmy – německý *Výstřel před půlnocí* (1936) a italské *Mlčíci rty* (1942) – čekalo prodloužení premiérového uvedení na třetí týden. O silné pozici kriminální fikce několik dní před osvobozením svědčily soudobé plakáty programů pražských kin: v Akademii kupříkladu inzerovaly na 4. květen 1945 „sensační detektivní drama“ německé produkce pod názvem *Policejní rozhlas hlásí* (1939), Gloria měla ve stejný den uvést německý „poutavý kriminální film“ *Pachatel mezi námi* (1944).¹⁶⁷ Na promítání v důsledku událostí kolem pražského povstání nedošlo a po osvobození uvedení německých děl „nepřichází přirozeně v úvahu“.¹⁶⁸

Distribuční rozpojení protektorátní a pokvětnové kontinuity šlo snadno, větším problémem bylo přerušení probíhající realizace. Ostatně právě film *Pachatel mezi námi* se

¹⁶⁴ Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 122–123.

¹⁶⁵ Citováno podle tamtéž, s. 124.

¹⁶⁶ Zkoušené filmy: Od 16. II. do 1. III. 1945. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 5, 1945, č. 10, s. 53.

¹⁶⁷ Citováno podle NFA, f. Sbírka programů kin, k. 1, Academia..., 4. květen 1945. NFA, f. Sbírka programů kin, k. 2, Gloria..., 4. květen 1945. O prodlouženém uvedení německého a italského filmu informoval –a: *Filmový týden. Pressa* 18, 1945, č. 73 (14. 4.), s. 1.

¹⁶⁸ Citováno podle red.: Proč dosud nehrají česká kina? Problém nových kopií a problém starých titulků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 2, s. 1.

částečně odehrával v Praze, přičemž ještě na jaře 1945 hostily barrandovské ateliéry několik roztočených říšských produkcí. Dvanáct let po skončení války žádaly západoněmecké úřady o zaslání materiálů k filmům natáčeným „v Praze koncem okupačních let“. Zmínily tři tituly, všechny spadaly i podle úřadů pod rámec kriminální fikce, ani jeden však nebyl dokončen.¹⁶⁹ Dotočený snímek *Zářící stíny* (1945) zpracovával námět z cirkusového prostředí a byť byl v květnu 1945 hudebně synchronizován, nikdy se nedočkal premiéry. Dotočený film *Der Fall Molander* (1945), věnovaný krádeži stradivárek, natočil známý rakouský režisér George Wilhelm Pabst, což vedlo k dílčímu zaznamenání projektu filmovými historiky.¹⁷⁰ Snímek zůstal neuveden v hrubém sestřihu, neboť Pabst práci v květnu 1945 přerušil a opustil osvobozené Československo. Poslední snímek *Šiva a šibeniční kvítek* (1945) o penězokazích nestačil jeho režisér Hans Steinhoff ani dotočit. Tvůrce známý realizací nacistického filmu *Chlapec z Hitlerjugend* (1933) na ambiciózním projektu pracoval v náročných podmínkách až do dubna 1945, následně uprchl před sovětskými vojsky do Berlína a na konci měsíce zahynul během leteckého neštěstí při útěku do Španělska. Třebaže ani tento snímek nevstoupil do distribuce, vznikl o něm po padesáti letech dokument *Shiva und die Galgenblume – Der letzte Film des Dritten Reiches* (1993), který uplatnil i dochované fragmenty.¹⁷¹

Zatímco německojazyčné nedokončené projekty nemusela širší česká veřejnost ani zaznamenat, roztočené tuzemské látky představovaly záladnější problém. Bylo jich zapotřebí kvůli nedostatku nových programovatelných filmů po osvobození, jakkoli existovala obava, zda budou alespoň dílem reprezentovat hodnoty pokvětnového režimu. Oproti německé kriminální fikci postupovaly úřady vůči té české smířlivě: umožnily dokončení dvou roztočených kriminálních děl, filmů *13. revír* (1946) a *Lavina* (1946).¹⁷² Mezidobí od léta 1945 do března, respektive července 1946 (uvedení dvou titulů do kin) značilo přechodnou etapu, jež nevyjasnila, zda a/nebo do jaké míry se s kriminální fikcí nadále počítá. Jelikož

¹⁶⁹ NFA, f. ÚŘ ČSF, Referenční označení: R14/BII/6P/8K, Citováno podle V. Louda – V. Karlický: Poptávka na německé filmy točené v Praze za okupace, 24. červenec 1957. Informace o stavu dokončení jsou přebrány z tohoto zdroje, pakliže se nepodařilo dohledat odlišný pramen, který by údaje zpochybnil či vyvrátil.

¹⁷⁰ Např. Hans-Michael Bock: Georg Wilhelm Pabst: Documenting a Life and a Career. In: Eric Rentschler (ed.): *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 1990, s. 232. Thomas Elsaesser – Michael Wedel (eds.): *The BFI Companion to German Cinema*, London: British Film Institute 1999, s. 188.

¹⁷¹ Např. Lukáš Kašpar: *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha: Libri 2007, s. 254–255. Srov. Klaus Kreimeier: *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 339–340, který projekt uvádí více ve vztahu k osudu režiséra Hanse Steinhoffa.

¹⁷² Produkční historie obou projektů přibližuje Jaroslav Lopour: *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii: Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015, s. 90–101.

pokračování realizace obou roztočených děl schválila revoluční ministerská Umělecká rada, šlo by usuzovat, že pokvětnový režim žánrová označení akceptoval. Nicméně podmínky byly nestálé a nevyzpytatelné. Panovala shoda, že brak by měl zmizet z kulturní produkce, načež probíhalo klání o to, co vše pod pojem řadit. Alexandr Albrecht poskytl v červnu 1945 toto vymezení: „běda nám, spatří-li divák na bílém čtverci důstojné protějšky z rodokapsů, strašidel míhajících se večer pod lampou a nevěst bloudících ve hvězdách...“.¹⁷³ Oživená protibraková kampaň v pokvětnovém období odmítala nově vydávané sešitové edice, běžně obsazované kriminální fikcí. Známy mravnostní argument nabádal k potlačení morzakoru, třebaže poválečné edice při překladech tlumily zdrojové texty a snažily se zalíbit oficiálnímu dobovému vkusu akcentováním válečné a partyzánské tematiky.¹⁷⁴

Bylo tedy žádoucí přeznačit pojem *detektivka* a vyjmout z něj kontext sešitových edic, jakož i povznést kriminální fikci na úroveň ceněného kulturního úsilí. Rovněž tyto snahy kontinuálně přecházely z protektorátního období: Plzákovo nakladatelství vydávalo ve čtyřicátých letech edici s příznačným názvem *Přátelé hodnotné detektivky*, odlišně profilovaný Čin souběžně publikoval edici *Dobré detektivky*.¹⁷⁵ I když se mohlo jednat o rétorickou propagaci v zásadě konvenčních žánrových schématach, argument pro hodnotnost či ušlechtilost posílilo žánrové přisvojení renomovaných autorů. Tomáš Garrigue Masaryk spojoval s kriminální fikcí prózu Honoré de Balzaca. Podobně byl v různých obdobích osvojen například *Zločin a trest* Fjodora Michajloviče Dostojevského, povídky Charlese Dickense nebo román *Bídníci* Victora Huga, jejichž protagonista Jean Valjean měl volný předobraz v zakladateli jedné z prvních detektivních agentur v Evropě.¹⁷⁶ Prvky kriminální fikce uplatňoval i Ivan Olbracht v pouťorově ceněném románu *Anna proletárka*, kde v podzápletkě užil klasické „kompoziční schéma: vražda – vyšetřování – soudní přelíčení“.¹⁷⁷

¹⁷³ Citováno podle Alexandr Albrecht: *Převýchova desáté musy české. Filmová práce* 1, 1945, č. 5, s. 1.

¹⁷⁴ Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 229–238.

¹⁷⁵ Pod touto značkou publikovalo Plzákovo nakladatelství krom jiného hned dvakrát práce Mika Waltariho. Srov. Mika Waltari: *Kdo zavraždil paní Krollovou?*, Praha: Plzákovo nakladatelství 1941. Mika Waltari: *Záhada Rygsecků*, Praha: Plzákovo nakladatelství 1946.

¹⁷⁶ O Dostojevském např. Tzvetan Todorov: *Poetika prózy*, Praha: Triáda 2000, s. 240. O Dickensovi např. Peter Haining (ed.): *Hunted Down: The Detective Stories of Charles Dickens*, London – Chicago: Peter Owen 2014. Charles Dickens – Carlo Fruttero – Franco Lucentini: *Pravda o případu D.*, Praha: Knižní klub 1998. O Hugovi např. Heather Worthington: *From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes*. In: Charles Rzepka – Lee Horsley (eds.): *A Companion to Crime Fiction*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2010, s. 18. Richard Bradford: *Crime Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2015, s. 61.

¹⁷⁷ Citováno podle Dagmar Mocná: *Anna proletárka v proměnách adresáta. Česká literatura* 31, 1983, č. 6, s. 524.

Právě *Zločin a trest* připomenuli při zhodnocení *Laviny* jak Oldřich Kautský pro *Filmovou práci*, tak Jan Wenig v magazínu *Kino*.¹⁷⁸ Mínili tím ctižádost režiséra Cikána rozvinout v tuzemském prostředí variantu psychologické detektivky. Tyto hodnoty v periodiku *Tvorba* vzápětí odmítl Jan Kliment: „‘Lavina’ je film škodlivý a nebezpečný, neboť oslavuje doslova spoluvinu a zatajování zločinu, dokonce vraždu“.¹⁷⁹ Protikladné i překvapivé reakce vyvolal *13. revír*. Zatímco dopisovatel pro deník *Naše pravda* označil snímek nepřímou za brak a stoupenec západní kultury Jiří Brdečka za nedobrý film, recenzent *Rudého práva* ocenil dílo bez politizace coby „doklad toho, že jsme s to vyrovnat se běžné evropské úrovni filmů tohoto druhu“.¹⁸⁰ Různost potvrzovala názorovou rozmanitost tehdejší filmové publicistiky, přičemž jediná obecnější shoda spočívala v tezi, že *13. revír* byl ještě pokládán za produkt konce okupační éry, nikoli zestátněné kinematografie. Nevyřešená otázka zněla, zda v té zůstane pro kriminální fikci místo. Situace se zdála otevřená, kdyby o tom ovšem kulturněpoliticky rozhodoval recenzent *Naší pravdy* nebo Jan Kliment coby hlasy předjímající poúnorové období, další podobný snímek by nemusel vůbec vzniknout.

Pokvětnové období se vyznačovalo zárodky snah prosadit ve formě doporučení předchůdce pozdějších tematických plánů, byť v překotných prvních měsících po zestátnění šlo o nesoustavná a zpětně nekontrolovaná prohlášení, což se také stávalo předmětem kritiky. Již v červenci 1945 byl kolektivně publikován návrh dramaturgického programu, ve kterém detektivky spadaly pod poslední, pátý bod: „Různé látky“. Prozatím bez jakéhokoli titulu a oproti ostatním sekcím též bez zahraničních filmů k inspiraci.¹⁸¹ Tvůrčí aktéři zpočátku o oblast patrně nejevili přílišný zájem. Státní filmová dramaturgie ve schematickém plánu pro rok 1946 počítala s jedním detektivním filmem, jenže ještě ve druhé polovině dubna toho roku zůstala kolonka neobsazena.¹⁸² Když v listopadu 1946, tedy čtyři měsíce po uvedení *Laviny*,

¹⁷⁸ O. Kautský: Ve stínu F. M. Dostojevského. *Filmová práce* 2, 1946, č. 28, s. 5. Jan Wenig: *Lavina*. *Kino* 1, 1946, č. 18–19, s. 297.

¹⁷⁹ Citováno podle Jan Kliment: Důrazné varování. Divákovy připomínky na okraj nového českého filmu. *Tvorba* 15, 1946, č. 32, s. 511.

¹⁸⁰ Citováno podle rek: Detektivka, která napne. *Rudé právo* 26, 1946, č. 58 (9. 3.), s. 4. Srov. -znov-: Detektivka? *Naše pravda* 4, 1946, č. 69 (14. 4.), s. 7. J. Brdečka: Filmová neděle: Třináctý revír. *Svobodné noviny* 2, 1946, č. 59 (10. 3.), s. 4.

¹⁸¹ Citováno podle L. E. Berka – O. Mrkvička – B. Štěpánek: Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie: Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2. Srov. Rudolf Patera: K prvnímu výročí zestátnění filmu II. *Kulturní politika* 2, 1946, č. 41, s. 6, jenž poukazuje na neuspokojivé naplnění těchto snah.

¹⁸² Rozmluva o našem filmu. *Lidová kultura* 2, 1946, č. 16, s. 8. Ve stejném měsíci však dokončili tvůrčí aktéři Martin Frič a Jaroslav Žák již druhý scénaristický formát po roce vzniklého filmu *Čapkovy povídky* (1947) coby adaptace meziválečných detektivních povídek. Karel Čapek – M. Frič – J. Žák: *Z jedné kapsy do druhé*, /Praha/: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina: Zdeněk Reimann 1946. Scénář je uložen v Národní knihovně České republiky (NK ČR) pod signaturou 54 D 9187.

předložily výrobní skupiny soupisy látek FIUSu k dramaturgickému projednání, pouze IV. skupina pojmenovala jeden námět – náhradní a nakonec nerealizovaný – žánrovým označením, odkazujícím ke kriminální fikci. Nerealizovaný *Boj o rukopisy* zpracoval Elmar Klos a přesadil v ní problematiku rukopisných sporů z devatenáctého století do tehdejší současnosti. Pokus o seriózní pojetí kriminální fikce stvrzovalo zdůvodnění realizace: „Detektivka je vcelku velmi vzácný útvar v našem filmu. Obyčejně to bývalo zpracování mezinárodních klišé bez správného pochopení pro naše typicky české potřeby“.¹⁸³

Soupis látek na rok 1947 obsahoval několik natočených i nerealizovaných látek (*Dvaasedmdesátka* /1948/, *Kariéra Eduarda Žáka*, *Čapkovy povídky*), které příležitostně bývaly kulturněpolitickými aktéry označeny za varianty kriminální fikce.¹⁸⁴ Především u adaptace povídek Karla Čapka šlo sledovat systematické připisování odlišných žánrových pojmenování, případně abstraktních popisů: „dramatické pásmo veselých i vážných příběhů o relativitě lidské spravedlnosti“.¹⁸⁵ Výsledný výrobní program umístil v lednu 1947 *Čapkovy povídky* bez vysvětlujícího komentáře do kolonky „film speciální“ (*Dvaasedmdesátka* a *Kariéra Eduarda Žáka* spadaly pod „soudobá dramata“).¹⁸⁶ Jak adaptace Čapka, tak *Dvaasedmdesátka* podle divadelní hry Františka Langera svědčily o opatrnosti a úsilí vyvázat kriminální fikci z brakových souvislostí, respektive ji svázat s respektovanými autory.

Únorové události roku 1948 zpočátku neutlumily kriminální fikci. Některé typické poúnorové aspekty filmové tvorby dokonce předcházely ustavení nového režimu. Na filmu *Případ Z-8* (1948) – prvním titulu produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti, otevírajícím tematiku záškodnictví – se pracovalo přinejmenším od listopadu 1947. Podle všeho do látky teprve dodatečně vnikly odkazy na únorové události, jak naznačoval kladný posudek FIUSu z dubna 1948 s požadavkem vypustit v této verzi „aktualisace závěru“.¹⁸⁷ Zástupci sboru v dalších případech naopak toto žádali. V červenci 1948 schválil FIUS realizaci snímku *Dnes o půl jedenácté* (1949), přičemž u „detektivního příběhu“ přítomní ocenili aktuálnost:

¹⁸³ Citováno podle Ladislav Kolda (ed.): *Výrobní plán českých hraných filmů pro rok 1947: Stručné popisy navrhovaných témat s přehledem podle druhů*, Praha: Československá filmová společnost – Výroba filmů 1946, s. 96.

¹⁸⁴ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/3P/6K, Jak jsem Vám slíbil posílám Vám výrobní plán..., 19. říjen 1949, s. 3.

¹⁸⁵ Citováno podle Jiří Mařánek: Dramaturgické záběry: Na rozhraní. *Filmová práce* 2, 1946, č. 51–52, s. 4.

¹⁸⁶ Citováno podle Program výroby českých filmů 1947. *Věstník Československého filmu* 2, 1947, č. 3, s. 7.

¹⁸⁷ Citováno podle NFA, f. Filmový umělecký sbor (dále FIUS), ref. ozn. 2/2/1//54, Jiří Mařánek: 'Případ Z-VIII', 5. duben 1948. K počátkům příprav tohoto filmu NFA, f. Československá filmová společnost II (dále ČEFIS), ref. ozn. 10/1//3/2, Sestavení námětů, scénosledů, povídek a scénářů..., 4. listopad 1947. Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 32.

zasazení dění do prostředí stavby a kontrastní líčení mladého, schopného vyšetřovatele ve sporu s postarším, rutinérky jednajícím, a proto chybným kolegou předúnorové mentality. Sbor autorů doporučil vypustit „poněkud obehnané efekty detektivek /nepravděpodobná honička/“, což značilo první viditelné omezení.¹⁸⁸ Uvedený argumentační postup umožňoval kulturněpoliticky ukrajovat rozpoznané prvky žánrového označení do té míry, že by žádný konvenčně postavený projekt nešlo schválit, i když formálně detektivky zůstaly přípustné.

FIUS hned po únoru 1948 zamítl i náměty, z nichž šla vyčíst sympatie k pachatelům, potažmo následování jejich perspektivy. Sbor v květnu zamítl námět *Černý týden* z prostředí nelegálního obchodu a nerealizován tehdy zůstal *Stín kapradiny* podle Karla Čapka, jakož i „detektivní komorní film“ *Udavač*.¹⁸⁹ Chystané nároky nicméně šlo dočasně obejít: v dubnu FIUS schválil psychologické drama *Svědění* (1948). Kladné vyrozumění podepsal netypicky Konstantin Biebl, řadový člen sboru, nikoli předseda Jiří Mařánek, který dva týdny předtím stvrdil zamítnutí *Dýky v kříži*, úsilí o „romantickou detektivku (...) útvar ve filmu již přežitý“.¹⁹⁰ Ani aktualizace látky a vynechání závadných prvků nemuselo stačit, záleželo na jemných odstínech. V letních měsících neprošel námět *Sherlock Holmes se vrací*, postavený na myšlence přesunu ikonického detektiva do tehdejší současnosti. Holmes měl bezradným vyšetřovatelům humorně ukázat, že moderní metody ve srovnání s jeho intelektem neobstojí, což posuzovatele odrazovalo; hrozilo totiž bezděky zesměšnit i úsilí soudobé československé kriminalistiky. Vadila i neuctivá reprezentace druhé strany, ochota líčit „anglické státníky jako neinteligentní pitomce a britskou tajnou službu jako spolek omezených hasťošů“.¹⁹¹

Když v září 1948 projednávala ÚD takzvanou dramaturgickou skicu coby jeden z prvních pokusů o soustavnější tematické plánování výroby, místo pro detektivky a filmy kriminalistické obsahovala. Pouze zůstalo téměř nenaplněné. K jedinému námětu *Hra na vrahu* přibýly v následném plánu projekty *Soudnička*, *Železniční dobrodružství*, *Balkánský expres zpožděn*.¹⁹² Přestože usilovaly přiblížit kriminální fikci preferovaným motivům –

¹⁸⁸ Citováno podle NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//56, Jiří Mařánek: 'Severní ulice č. 26', 3. červenec 1948.

¹⁸⁹ Citováno podle NFA, f. Frič Martin (1902–1968), sign. IIIc, inv. č. 269, Zápis z porady uměleckých a produkčních šéfů a skupinových dramaturgií..., 14. květen 1948, s. 2. Srov. NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//60, Jiří Mařánek: 'Stín kapradiny', 15. červenec 1948. NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//5, Jiří Mařánek: 'Černý týden', 4. květen 1948.

¹⁹⁰ Citováno podle NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//17, Jiří Mařánek: *Dýka v kříži*, 5. duben 1948. Srov. NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//61, Konstantin Biebl: 'Svědění', 17. duben 1948.

¹⁹¹ Citováno podle NFA, f. Frič Martin (1902–1968), sign. IIb.1, inv. č. 268, III. výrobní skupina Frič – Reimann: Zápis ze schůze skupinové dramaturgie..., 8. červenec 1948, s. 1.

¹⁹² Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 29–30.

v posledních dvou případech problematice pašeráctví –, ani jeden z nich nedospěl do realizace. *Hru na vraha* zamítla Ústřední dramaturgie 16. prosince.¹⁹³ Do dlouhého roku 1949 tedy vstupovala filmová kriminální fikce uprostřed protikladných signálů. Scházela rozpoznaná, respektovaná tradice kriminální fikce v preferovaných kinematografiích sovětské sféry vlivu. Západní žánrové tendence byly přinejmenším v tisku stále více marginalizovány a označovány za přežitek (viz 2.1.3). Přehodnocoval se i postoj ke dvěma domácím žánrovým titulům, jež přešly z protektorátní do pokvětnové realizace. Ovšem v roce 1949 ještě existovaly případy, kdy žánrové konvence nacházely nečekané nastání.

Pro žánrová označení existovala v novém režimu vstupní naděje na uplatnění, minulý vztah ke kriminální fikci totiž měli kulturněpolitici aktéři bližší, než připouštěli. V meziválečné i válečné éře nevystupovali komunisté a jejich soupeřníci při protibrakových kampaních aktivně, během vrcholící kritiky sešitových edic v červnu 1939 dokonce publikoval Stanislav Kostka Neumann fejeton na obranu detektivních románů.¹⁹⁴ Tyto hlasy mířily i dovnitř zestátněné kinematografie. Během vrcholné centralizace počátku padesátých let byl předsedou KV SUF, řídicího orgánu ústřední podnikové dramaturgie, František A. Dvořák; autor kriminálně laděných povídek z roku 1946, o jejichž zfilmování se uvažovalo ještě v polovině února 1948.¹⁹⁵ Václav Kopecký coby tehdejší ministr informací a osvěty podle zápisů z porad oceňoval žánrové hodnoty kriminální fikce. František Nečásek, přednosta kulturního a tiskového odboru Kanceláře prezidenta republiky, zase neveřejně prohlašoval, že o výrobu detektivek stál Klement Gottwald.¹⁹⁶ Ladislav Štoll, vlivný politik a marxistický literární kritik, napsal koncem dvacátých let detektivní román *Otrávený chléb*, jehož dobovou recenzi by po válce zřejmě moc neuváděl: „dojem čehosi ryze cizokrajného (...) autor mnoho ví, mnoho umí, dovede být kosmopoliticky ohebný a rafinovaný“.¹⁹⁷

¹⁹³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 16. prosinec 1948, s. 1.

¹⁹⁴ Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 103.

¹⁹⁵ František Dvořák: *Zlomený peníz a jiné povídky*, Praha: Nová osvěta 1946. NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/4/2/1, Klementa Rektorisová: I. Výrobní skupina Sinnreich – Borský, 14. únor 1948.

¹⁹⁶ Kopeckého pochvala filmu *V trestném území* (1950) NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7/2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 19. Nečáskova prohlášení zmiňuje Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 57, 71. Třebaže se patrně nedochoval materiál, v němž by toto přání vyjádřil sám Gottwald, Nečásek zastával pozici autority, jež promlouvala za prezidenta. Srov. František Nečásek: *O Klementu Gottwaldovi: (náčrt životopisu)*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954.

¹⁹⁷ Citováno podle H.: Kulturní hlídka. *Rozvoj* 36, 1929, č. 19, s. 4. Oficiální výklady Štollova meziválečného působení román opomíjely. Např. Jaromír Dvořák: Ladislav Štoll v kontextu české meziválečné marxistické kritiky. *Česká literatura* 20, 1972, č. 5, s. 386. Naopak jeho oponenti na tuto epizodu rádi poukazovali: „když nastala zvlášť měšťácká móda detektivek, zkusil to (...) i zde, jako dosud všude, týž jednomyslný ortel: naprostý antitalent“. Citováno podle Václav Černý: *Paměti: 1945–1972*, Brno: Atlantis 1992, s. 151.

Tyto méně viditelné okolnosti mohly přispět ke kulturněpolitickým kolizím, které v roce 1949 podněcovala dokončovaná i schvalovaná kriminální fikce. Například *Křížovou trojku* (1948) ocenili členové Kulturní rady ÚV KSČ, kdežto zástupci ministerstva vnitra měli vůči filmu výhrady. Snímek byl uveden do kin v říjnu 1949 za lakonického ohlasu tisku.¹⁹⁸ Jak si vysvětlit nekonzistenci kulturněpolitických aktérů? Odpověď nabízí dobová nejasnost kulturní politiky. Po celý rok 1949 ještě neexistovalo závazné kulturněpolitické stanovisko k poúnorovým perspektivám filmové kriminální fikce, o něž by se aktéři mohli opřít. Funkcionáři pravidelně spoléhali na stranická usnesení či prohlášení vlivných činitelů, aby v návaznosti na ně formulovali chráněný názor. Pojem *detektivka* připomínal hraniční útvar, který nepostihl autoritativní zákaz, nad nímž se však vznášelo množství otazníků. Situaci zvýraznil rozpačitý oficiální postoj k dílu básníka Františka Halase kulminující od jeho náhlé smrti koncem října 1949 a vrcholící na konci ledna 1950, kdy Ladislav Štoll na schůzi Svazu československých spisovatelů v hlavním referátu zkritizoval Halasovo dílo, a tím vytvořil pro kulturněpolitické aktéry závazný argumentační rámec.¹⁹⁹ Pro kinematografii mělo obdobný dopad usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950, přičemž do jeho publikování v *Rudém právu* kulturněpolitictví aktéři u této otázky tápali. Rok 1949 byl dlouhý kvůli neuchopitelnosti kriminální fikce i blížícím se prudkým změnám. Jestliže ještě v lednu fungovaly na území poúnorového Československa soukromé detektivní kanceláře, v prosinci se chystalo vyřazení většiny domácích i zahraničních kriminálních děl z oběhu.²⁰⁰

Kulturněpolitickou nejistotu a terminologické tápání dokládaly postoje Filmové rady, jež se ustavila počátkem roku 1949. Ministerský orgán sestával vesměs z kulturněpolitických aktérů v čele s Bohdanem Rossou, jehož posudek v prosinci 1948 přispěl k zamítnutí *Honu na vraha*. Nový orgán v březnu 1949 schválil snímek *Dnes o půl jedenácté coby* „nový typ detektivky“ se socialistickou náplní v osobě mladého vyšetřovatele.²⁰¹ Že však toto nebude dlouhodobě stačit, potvrdilo dubnové zasedání k nerealizované ideové črtě *Lékařův zápisník*. Čestmír Potůček označil detektivku za „čistě kapitalistický produkt, za socialismu se již tato forma vyskytovat nebude“. Méně kategoricky vystoupil Rossa, když takticky uvedl, že zná

¹⁹⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/1//4, s. Rosa děkuje s. ministrovi za důvěru..., nedatováno, s. 6. Zachycený počet recenzí zůstal nebývale nízký. *Český hraný film III: 1945–1960*, Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 132.

¹⁹⁹ Michal Bauer: *Tíseň tmy aneb Halasovské interpretace po roce 1948*, Praha: Akropolis 2005, s. 50–65.

²⁰⁰ Činnost většiny detektivních kanceláří se podle zprávy z konce února zaměřovala na „opatřování zpráv o osobních poměrech osob“. Stejná zpráva navrhovala jejich zrušení. Citováno podle NA, f. Ministerstvo vnitra II – tajné, Praha, k. 32, inv. č. 1736, Informační a detektivní kanceláře – návrh na novou úpravu., 28. únor 1949, s. 2.

²⁰¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/6//5, Betonová past, nedatováno.

„osobně moc lidí, kteří mají rádi detektivky, přesto, že svým povoláním zasahují do vedení státu (...) Detektivky dělat budeme“. Ani vstřícnější členové Filmové rady ovšem nepočítali, že by schválili *Lékařův zápisník*. Jak uvedl Oldřich Mandáček, přítomný stoupenec detektivek a tajemník poslaneckého klubu KSČ: „je to americký typ detektivek, jaké byly před 150 lety. Chybí zde nový detektivní výraz“.²⁰² Na konci května Mandáček kladně ohodnotil nerealizovaný *Případ inspektora Zanty*. Ani ten neprošel, ukázalo se totiž, že ostatní kulturněpolitictví aktéři ve sboru hleděli s nedůvěrou na žánrové kombinace. *Případ inspektora Zanty* měla být detektivní veselohra, mimoto obsazená částečně dětmi, které „dělají protizákonné činy“.²⁰³ V říjnu vzbudila podobné obavy *Past* (1950), neboť spojovala vyzorované kriminální prvky s odbojovou problematikou. Látku nicméně přítomní schválili a totéž učinili již dříve, v červnu, když posuzovali literární scénář filmu *V trestném území*. Přijetí dokládalo nepředvídatelnost posuzování v roce 1949: Mandáček scénaristický formát ocenil, byť přiznal, že až „na několik prvků je to film podobný západním“.²⁰⁴

Ústřední dramaturgie reagovala v mnohém podobně, byť její složení bylo pestřejší: v podnikovém orgánu zasedali rovněž kulturněpoliticky vstřícnější aktéři, jakož i filmaři a lidé spojení s tvůrčí praxí. Současně existovala dramaturgické synergie, takže argumenty pro a proti detektivnímu rámci filmu *Past* tam identicky přednesl Bohdan Rossa, souběžně člen tohoto sboru.²⁰⁵ Pozvolná změna postoje členů ÚD ke kriminální fikci probíhala ve druhé polovině roku 1949. Marie Pujmanová ještě v polovině září ocenila nerealizovaný *Měsíční kámen* a doslova naváděla tvůrce, aby rozvinuli žánrové motivy: „diváci jsou tak vychováni na detektivkách, že budou velmi zklamáni, když měsíční kámen bude opravdu měsíční kámen a nebude v tom už žádná spodní klička“.²⁰⁶ Začátkem prosince 1949 schválila nerealizovanou *Poslední noc*, stručně ovšem připsala doporučení vymazat žánrové označení („Neříkat tomu detektivní komedie“), přestože přesně toto pojmenování preferovala u *Měsíčního kamene*.²⁰⁷

²⁰² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/11//4, Zápis z 10. schůze Filmové rady..., 20. duben 1949, s. 12.

²⁰³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/16//4, 15 schůze Filmové rady..., 24. květen 1949, s. 7.

²⁰⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//4, 16 schůze Filmové rady..., 1. červen 1949, s. 4. Srov. Zuzana Szczebaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 35–36. Schválení projektu *Past* zaznamenal NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/33//4, 32. schůze Filmové rady..., 26. říjen 1949, s. 5–7.

²⁰⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis 39. schůze Ústřední dramaturgie..., 3. říjen 1949, s. 5.

²⁰⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Marie Pujmanová: Opis posudku Marie Pujmanové na synopsi *‘Měsíční kámen’*..., 12. září 1949.

²⁰⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Marie Pujmanová: Opis posudku Marie Pujmanové..., 8. prosinec 1949.

Jakkoli Pujmanová tehdy nezasedala ve Filmové radě, zůstala informována o zápisech a přípravách tematického plánu, který probíhal v orgánu ministerské dramaturgie od začátku listopadu 1949. Členové Filmové rady nepoužili slovo *detektivka* ani jednou, mluvili ovšem několikrát o nutnosti zpracovat témata bdělosti a ostražitosti, průmyslové špionáže či sabotáže ve státním aparátu, aniž by specifikovali, jak k látkám přistoupit.²⁰⁸ Pujmanová ještě počátkem prosince rozhodujícím posudkem přispěla k realizaci filmu *V trestném území*, jenž se tak ocitl ve výrobním plánu na rok 1950 v kolonce „bude dokončen“ a představoval na několik let poslední schválený filmový příspěvek ke klasicky rozpoznané kriminální fikci.²⁰⁹ Počínaje rokem 1950 přestaly vycházet literární detektivky, úvahy o bdělosti a ostražitosti nicméně dávaly naději, že inovovaná kriminální fikce přejde do následujícího období.

Období let 1950 až 1954 stavělo před zastánce kriminální fikce několik problémů. Zaprvé, hlasy o potřebě nové žánrové varianty zůstávaly velmi nekonkrétní: když Oldřich Mandřák podněcoval resignifikační úvahy o *nové detektivce*, vyjma pár obecnějších slov nerozvinul, v čem by onen inovovaný výraz spočíval. Pro tvůrčí aktéry bylo matoucí, že film *Případ Z-8* – první titul produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti – přecházeli někteří kulturněpolitictí aktéři bez výraznějšího zájmu, dokonce jej kritizovali. Vladimír Václavík, ředitel výroby ČSF, osm měsíců po premiéře kritizoval režiséra, že z látky „mohl udělat víc“.²¹⁰ Nešlo se již spoléhat ani na dílčí přihlášení k tradici západní kriminální fikce. V roce 1950 vyřadily cenzurní orgány téměř tři stovky dlouhých hraných titulů. Z distribuce zmizely i filmy *Lavina*, *Čapkovy povídky*, *Až se vrátíš...* (1947), *Znamení kotvy* (1947), nikoli však snímky *13. revír* či *Mrtvý mezi živými* (1946), což jasnost cenzurních kroků komplikovalo.²¹¹

Zadruhé, omezil se manévrovací prostor tvůrců, jak dramaticky vystavět tyto látky. Zmizela možnost rozvíjet perspektivu oběti a otázku osobní viny. Snímek *Svědomy* se stal záhy po uvedení v březnu 1949 předmětem interní kritiky.²¹² Ještě neúnosnější bylo hledisko

²⁰⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 20–23.

²⁰⁹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis ze schůze ústředního ředitele výroby s. Dr. Václavíka s vedoucími TK a hospodářskými vedoucími..., 22. prosinec 1949, s. 1. Pujmanové posudek NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 8. prosinec 1949, s. 14.

²¹⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/35//3, 34. schůze Filmové rady..., 9. listopad 1949, s. 18.

²¹¹ Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1950*, Praha: Československý státní film 1954, s. 297–308. Srov. Oldřich Kautský: Pro zdraví a krásu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 2, který v dubnu 1948 označil snímek *Mrtvý mezi živými* za přípustný „antipól“ budovatelských látek. V literatuře mezitím došlo ke sloučení slov *detektivka* a *brak*. Srov. Petr Šámal: *Soustružníci lidských duší: Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha: Academia 2009, s. 221.

²¹² Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//4, 16 schůze Filmové rady..., 1. červen 1949, s. 11.

zločince; jednak s poukazem na domnělou amorálnost, jednak „abyste pak neříkali, že je to instruktaž, jak sabotáže dělat“.²¹³ Kreativní volba se pokládala za natolik problematickou, že komplikovala i schválení prioritních látek, například filmu *Botostroj* (1954) se zřejmou narážkou na meziválečné podnikání Tomáše Bati. Kulturněpolitický aktér Jiří Hájek na dramaturgické poradě v prosinci 1949 varoval před nesprávnou teorií, že „film nemůže být koncipován na záporném hrdinovi“.²¹⁴ Třebaže preferovaný *Botostroj* nakonec po vleklých průtazích vznikl, nešlo očekávat, že se výjimka uplatní právě pro kriminální fikci.

Zatřetí, o kulturněpoliticky reformované kriminální fikci mnohdy rozhodovali poučení aktéři, jež konvencím tradičních označení rozuměli a uměli odhalit koncepční slabiny. ÚD předsedal v letech 1949 i 1950 František A. Dvořák, který se podílel na scénáři *Křížové trojky* a filmu *Ves v pohraničí* (1948) s vedlejším motivem úkladné vraždy. Dvořák na schůzích vystupoval u takto laděných zápletek aktivně, a dokonce odhaloval kriminální zárodky u projektů s odlišným žánrovým označením (*Komedianti* /1953/ nebo nerealizovaný *Kouzelný šátek*).²¹⁵ Patrně i jeho přičiněním prošel literární scénář *V trestném území* až do realizační fáze, přestože na zasedání ÚD v říjnu 1949 prohlásil Jiří Hájek, že „detektivka tohoto typu dožila svůj věk“.²¹⁶ Schopnost Dvořáka rozpoznat v látkách strukturní principy kriminální fikce tvůrčím aktérům paradoxně komplikovala realizační snažení. Žádalo se od nich naplnění parametrů nové a dosud neurčité žánrové varianty, aniž mohli nacházet inspiraci u dosavadních, kulturněpoliticky vyloučených prvků. Na úkol dohlížel poučený předseda ÚD, který nenabízel řešení, předkladatele látek však upozorňoval na rozpory při prvotních pokusech o obcházení zavedených žánrových postupů, v jejichž duchu sám dříve psal.

Znalosti uplatňoval František A. Dvořák i v době, kdy uvádění žánrových označení přestalo být žádoucí. Koncem března 1950 projednávala ÚD nerealizovaný snímek *Národní třída 15*. Téměř všichni přítomní hovořili o kontextu bdělosti a ostražitosti, případně rámci špionáže. Když si vzal slovo předseda sboru, rozdělil výroky z probíhající debaty na „dva druhy napětí“, krátce je definoval a prohlásil: „To je detektivka. Je důležité se dohodnout.

²¹³ Slova pronesl Vladimír Václavík. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 21.

²¹⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 8. prosinec 1949, s. 5. Srov. Petr Knepr: *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostroj*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2013.

²¹⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 14. schůze ÚD konané ve čtvrtek..., 6. duben 1950, s. 10. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 13. schůze ÚD konané ve čtvrtek..., 30. březen 1950, s. 11–13.

²¹⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis 41. schůze ÚD konané v pondělí..., 17. říjen 1949, s. 7.

Možné je oboje“.²¹⁷ Několik týdnů poté *Rudé právo* publikovalo usnesení předsednictva ÚV KSČ, na jehož základě debata přešla od pojmu *detektivka* ke spojení *bdělost a ostražitost*. Žádné oboje nebylo dále možné. Červnový návrh tematického plánu obsahoval pouze kolonku „Revoluční bdělost a boj s reakcí – SNB“.²¹⁸ Tradičnější žánrová označení zůstala v dalších dvou letech užívána ojediněle, případně s negativním hodnotícím znaménkem.

Počáteční nesnáze produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti dokládal spor kolem nerealizovaného filmu *Dvoji tvář*. Ten měl představit nevyzkoušenou variantu kriminální fikce: policejní či procedurální detektivku, jež do vyšetřování zločinu vnášela prvky zesílené autenticity popisem jednotlivých pátracích procedur.²¹⁹ Varianta se zdála kulturněpoliticky průchozí. Oproti postavě detektiva byl hrdinou zpravidla početnější policejní sbor, což vyšetřování dodávalo kolektivní ráz. Vyřešení nevyžadovalo geniální dedukci jednotlivce, nýbrž mohutný, do detailu propracovaný a společensky respektovaný bezpečnostní aparát. Nešlo o ojedinělý postup: ve Spojených státech vzniklo koncem čtyřicátých let množství semidokumentárních snímků, zpravidla řazených coby podmnožina pojmu *film noir*, které ustavily vyprávěcí a stylistické standardy těchto zápletek.²²⁰ Patřil k nim *Dům na 92. ulici* (1945) o činnosti Federálního úřadu pro vyšetřování (FBI) při dopadení nacistů, uvedený i v pokvětnovém Československu. Symbolicky vyznělo, že do češtiny nadabovaný hlas vypravěče *Domu na 92. ulici* z roku 1947 užil netradičně slovní obrat *bdělost a ostražitost*.²²¹

Snímek *Dům na 92. ulici* byl zmíněn i na poradě Filmové rady při projednávání tematického plánu počátkem listopadu 1949. Jakožto inspirační zdroj jej navrhl Vladimír Václavík, který opakovaně kritizoval první pokus produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti. Dostalo se mu odpovědi, že síla bezpečnostních složek spočívala v jejich anonymitě a nešlo

²¹⁷ První druh napětí měl spočívat v tom, že divák věděl více než osoby na plátně, zatímco v tom druhém věděl méně než osoby na plátně. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 13. schůze ÚD konané ve čtvrtek..., 30. březen 1950, s. 5.

²¹⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 19. schůze ÚD konané v pondělí..., 5. červen 1950, s. 12. Srov. František Čermák – Václav Cvrček – Věra Schmiedtová (eds.): *Slovník komunistické totality*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav Českého národního korpusu 2010, s. 46, 104, který ukazuje vysokou frekvenci výskytu tohoto slovního spojení v oficiálním tisku počátku padesátých let.

²¹⁹ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 22–23.

²²⁰ Tuto produkci přibližuje např. R. Barton Palmer: *Borderings: The Film-Noir Semi-Documentary*. In: Helen Hanson – Andrew Spicer (eds.): *A Companion to Film Noir*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2013, s. 125–141.

²²¹ „S ostražitou bdělostí pracuje tiše a neúnavně v míru i za války F. B. I.“. Citováno podle NA, f. MI, k. 100, sign. 1947, 191–215, A/ Úvodní značky: Československá filmová společnost..., nedatováno. Že snímek v československé distribuci uplatnil (tehdy velmi vzácně) nadabovaný hlas vypravěče uvádí bž: Špionáž ve světle suchých faktů. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 16, s. 7.

vyzrazovat metody vyšetřovatelů s ohledem na možné riziko zneužití těchto informací.²²² O čtyři týdny později psal Václavík již rezervovaný posudek na první verzi filmové povídky *Dvojí tváře*, „zvláštní povaze rekonstruovaného dokumentu“.²²³ První projednávání látky na ÚD proběhlo v únoru 1950 a bez účasti Františka A. Dvořáka. Přítomní aktéři projevíli zájem probrat text z hlediska nároků kriminální fikce a zvažovali, jak nezvyklý tvar vlastně zařadit. Autor povídky Bohumil Brejcha tvrdil, že nešlo „o detektivku, která si chce hrát na tajemnou“ a negativní vymezení provedla i Marie Pujmanová („Nechce to být detektivka v tom pravém smyslu slova“). Podle Brejchy divácké napětí „vychází z toho, že sleduje práci kriminální policie, která neví nic a sleduje vraha, který ví všechno“.²²⁴ Tato rovina vědění vzbuzovala obavy. Schůzi řídil kulturněpolitický aktér Miroslav Fábera, který v evokaci z oběhu vyřazovaných děl uvedl klíčový argument: „dnes se chceme dívat jinak na detektivku, než se dívá buržoasní film (...) divák jde se stíhaným a je mu vraha líto. My se máme dostat do pozice opačné, která není nikdy tak dobrodružná, a to je to těžké“.²²⁵ Fábera navrhoval na látce nepokračovat, byl však přehlasován, tudíž Bohumil Brejcha zpracoval literární scénář.

Ten předložil v říjnu 1950 za zcela odlišné kulturněpolitické situace. *Dvojí tvář* podle připomínek ještě více provázal s líčením prosté rutiny víceméně anonymních vyšetřovatelů, přičemž utlumil perspektivu pachatele. Jenže uměřenost se začala naopak pokládat za příznak fádnosti, aniž bylo řečeno, jak dění oživit a obejít nařčení ze senzacechtivosti. Zastánci látky zaváděli hned zkraje debaty žánrové označení v negativním vymezení, ovšem marně.²²⁶ Jakkoli Jiří Hájek připustil, že Brejcha postupoval přesně podle instrukcí sboru z února, připomenul dubnové usnesení předsednictva ÚV KSČ i možnost, že „se tehdejší ÚD mohla dopustit chyby“. Především pak vyslovil zásadní soud nad kriminální fikcí: „Není možno dělat film, kterým chceme ukázat, že nemůžeme někoho zabít, aniž bychom byli dopadeni policií. To je naprosto špatná buržoasní morálka. Hlavní chyba je v tom, že namísto objasnění společenských kořenů zločinnosti zabývá se film pouze hotovým zločinem a vypátráním vraha (...) nelze dělat film na thema: nevražděte, nebo vás chytanou!“. Hájek na nesouhlasné

²²² NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 21.

²²³ Uvedený popis nicméně užil Elmar Klos o pár týdnů později. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/2P/7K, Elmar Klos: Film 'Dvojí tvář', 11. únor 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/2P/7K, Vladimír Václavík: Film 'Dvojí tvář', 30. listopad 1949.

²²⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 7. schůze ÚD, konané ve čtvrtek..., 16. únor 1950, s. 4, 5.

²²⁵ Citováno podle tamtéž, s. 5.

²²⁶ „Je to nesensační, detektivní element v tom není“ Jiří Weiss, „nejde o to dělat z tohoto filmu detektivku“ Marie Pujmanová. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 30. schůze ÚD – čtvrtek..., 12. říjen 1950, s. 1, 2.

hlasy předkladatelů odvětil, že tvůrčí kolektiv „měl vyvodit hlubší závěr z resoluce“.²²⁷ Teprve poté promluvil František A. Dvořák, jenž přiznal vysokou úroveň literárního scénáře. Předseda ÚD však nechtěl vstupovat do nevyzpytatelného sporu a následně odhalil podstatu kulturněpolitické nejistoty: „V resoluci se sice nepraví, že by se neměly dělat detektivky, ale je fakt, že jsme dosud nebyli s to udělat film o dnešních nových mladých lidech“.²²⁸ Dvořák *Dvojí tvář* neochotně zamítl, o čemž svědčilo jeho neúspěšné naléhání, aby zpracovatelé látku ještě prodiskutovali s Filmovou radou, na závěr pak výmluvně uvedl, že se sbor mohl mýlit.

Dvořák počítal s přeznačenou variantou žánrového označení, byť o její podobě on ani jeho kolegové nedokázali sdělit mnoho konkrétního.²²⁹ Hájkova představa o objasnění společenských kořenů zločinnosti zůstala abstraktní a neumožňovala prosté vystavění kriminální fikce podle žádné z běžných perspektiv (vyšetřovatele, pachatele, oběti). Tato otázka byla obecně intelektuálně stimulující, neboť v jádru sahala až k úvahám o tom, zda má kriminální fikce tendenci společenský *status quo* potvrzovat či jej spíše podvracet.²³⁰ Nicméně kulturněpolitictí aktéři nevstupovali do takto komplikovaného výkladového pole a jejich argumentace měla zpravidla přímočařejší průběh: odvolání na autoritativní usnesení, rétoricky vágní žádost o politicky preferovanou alternativu a zamítnutí další žádosti.

Těmito fázemi prošla například nerealizovaná *Národní třída 15*. K té se dochovalo množství primárních pramenů, které přiblížily, jak mělo vypadat objasnění společenských kořenů zločinnosti i náhrada existujících perspektiv. Produkční cyklus bdělosti a ostražitosti pachatele zločinu – a spolu s tím společenské kořeny – automaticky líčil coby odpůrce poúnorového režimu a vesměs činnost napájel na zahraniční špionážní síť. Jakkoli tito lidé mohli reprezentovat stereotypní negativní postavy, existoval zájem je poutavě odkazovat na konkrétní prostředí a žijící osobnosti. Současně docházelo k častým posunům priorit a potřebě společenské aspekty upravovat, rostl počet zamítnutí či žádosti o předělání. Proto se měnil v jednotlivých verzích *Národní třídy 15* jak vliv předúnorových politiků a poúnorových zahraničních nepřátel Huberta Ripky a Petra Zenkla, tak i rámec toho, jakým způsobem

²²⁷ Citováno podle tamtéž, s. 4–5.

²²⁸ Citováno podle tamtéž, s. 6. Nehledě na vysokou funkci nebyl Dvořák coby autoritativní hlas příliš výrazný, Petr Szczepanik jej označil za neprůbojného předsedu. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 86.

²²⁹ „My musíme mládeži vzít májovky, cliftonky a pod., ale musíme dát za ně mládeži náhradu“. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 30. schůze ÚD – čtvrtek..., 12. říjen 1950, s. 6.

²³⁰ Vlivný příspěvek, který se stavěl za první variantu, nabídl Franco Moretti: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, London – New York: Verso 1988, s. 130–156. Srov. Miroslav Petříček: *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*, Praha: Herrmann & synové 2000, s. 7–23.

operovala špiónážní síť.²³¹ Ještě nevyzpytatelnější byl aspekt bdělosti a ostražitosti. Výchozí idea přenesla hledisko vyšetřovatele na vzájemný kolektivní dohled kladných postav, každý jeden obyvatel se tedy stal potenciálním detektivem. Nicméně úvaha zněla abstraktně a jednotlivé verze *Národní třídy 15* svědčily o nerozhodnosti kolem začlenění ostražitých postav. Nakonec převážila rétorická proklamace: „Strana dala každému z nás do ruky mocnou zbraň: bdělost. Buďte tedy bdělí na každém kroku, na každém místě, v každé hodině“.²³²

Komplikované nároky protahovaly schvalování. V červenci 1951, po téměř roce a půl od ohlášení látky, nakonec připustil Jiří Hájek na zasedání Filmové rady, že *Národní třída 15* slibovala „film o bdělosti a ostražitosti formou detektivky. Ráz detektivky u tohoto námětu se nedá odstranit“. Ačkoli někteří kulturněpolitici aktéři ve sboru přistupovali k projektu se sympatiemi z hlediska požadavků na kriminální fikci, kulturněpolitickým nárokům látka neodpovídala. Jak uvedl František A. Dvořák, „Detektivní tam je, ale v dialozích se obráží to politické, což není dobře zpracované“.²³³ Podobné zdůvodnění stálo i v posledním zamítavém posudku KV ÚD z června 1952, dva a půl roku od zahájení práce. Takto dlouhá a neúspěšná fáze vývoje nebyla výjimečná, ještě v březnu 1952 vedoucí Scenáristického odboru Jiří Síla zmínil „Brejchovu detektivku ‘Dvojitá tvář’“ mezi náměty bez definitivního vyslovení.²³⁴

Mezitím nicméně došlo k posunu. Počátkem roku 1951 vstoupil do kin dlouho připravovaný snímek *V trestném území*, který reprezentoval již nežádoucí žánrové postupy, včetně hlediska dvou konvenčních vyšetřovatelů. Podle vyjádření Filmové rady film nesl „stopy dramaturgických nedostatků starých schvalovacích orgánů“ a působil zastarale přiblížením „starému typu detektivních příběhů“.²³⁵ V tisku byl přijat smířlivě, a magazín *Kino* dokonce publikoval pozitivní recenzi, která se stala východiskem pro několikaměsíční

²³¹ Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 50–58. Srov. Milan Cyroň: *Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu*. In: Martin Kaňuch (ed.): *Vlak zvaný film*, Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav 2016, s. 173. Pavel Aujezdský: *Audiovizuální propaganda: České země mezi Sovětským svazem a Německem 1914–1989*, Brno: Janáčkůva akademie múzických umění 2019, s. 527–531.

²³² Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 55. Jednalo se o odvozené přepsání závazných floskulí: „Být bdělým – to znamená především a v první řadě umět sřezit stranické a státní tajemství, vysvětlovat každému pracujícímu, že to, co nesmí znát nepřítel, se nesmí svěřit ani nejlepšímu příteli“. Citováno podle N. Zubov: *Bdělost vždy a všude*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1954, s. 73.

²³³ Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 56–57.

²³⁴ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla: Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, s. 3.

²³⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/50/11, 7. schůze předsednictva Filmové rady..., 31. říjen 1950, s. 1.

polemiku na stránkách časopisu. Rubrika „Pro a proti detektivním filmům“ umožnila dopisujícím čtenářům hájit nárok kriminální fikce na existenci, případně se postavit na stranu dogmatičtějších kulturněpolitických aktérů.²³⁶ Zpětně zůstalo druhotné, které hlasy převládaly, případně zda byly názory autentické. Zarážet mohla skutečnost, že k výměně názorů vůbec došlo. Jak totiž jeden z účastníků poznamenal, z literatury detektivku vyloučili, a proto celá debata postrádala význam.²³⁷ Zatímco knižní nebo časopisecká kriminální fikce po roce 1950 z edičních plánů rétoricky kompletně vymizela, kinematografie připouštěla v téže době alespoň debatu, zda dobově pejorativní žánrové označení přeznačeně uchovat.

Kdybychom stopovali bezvýhradně negativní postoj kulturněpolitických aktérů ke kriminální fikci, šlo by jej ohraničit krátkým časovým úsekem: přibližně od dubna 1950 do léta 1952, tedy od zveřejnění usnesení předsednictva ÚV KSČ do omezeného distribučního návratu starších žánrových titulů (viz 2.3.2). Dokonce i v průběhu roku 1951 pak existovaly výjimky smířlivějšího nahlížení. Etapa byla mnohem kratší než u literární kriminální fikce, kde bibliografické soupisy označovaly za mezník až rok 1955.²³⁸ Počínaje podzimem 1952 začali kulturněpolitictí aktéři hledat kompromisní řešení, jak smířit abstraktní nároky produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti s tradičnějšími postupy kriminální fikce. Období do roku 1954 se vyznačovalo silícím návratem pojmu *detektivka* při schvalování látek, zároveň nekonzistentním zaměňováním se slovy *špionážní*, *dobrodružný* a stále méně *bdělost* a/nebo *ostražitost*. Na abstraktnost látek poukázal kulturněpolitický aktér Vítězslav Nezval při projednávání tematického plánu koncem září 1951. Příznačně jím uvedené projekty *Vyděrač* a *ZÚ-417* zůstaly nerealizovány, zatímco námět *Přicházejí z tmy* (1953) vznikl („To už není abstraktní. Zde vidíme určitý příběh, který se odehrál“).²³⁹ Když literární scénář projednávala v září 1952 Filmová rada, označil jej Jiří Koťátko rozmarně za „film bombový“.²⁴⁰

Zásadnější bylo projednávání literárního scénáře *Expresu z Norimberka* (1953) o měsíc později. Kulturněpolitický aktér František Nečásek uvedl: „Vzpomínám na slova s.

²³⁶ Polemiku detailně reprodukovala Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 39–42.

²³⁷ Podle něj je „otázka dávno rozhodnutá: buržoázní detektivka (čo do žánru i metody) do socialistickej literatury nepatrí“. Jeho oponenti resignifikačně tvrdili, že detektivka mohla nést i další adjektiva, pro poúnorový režim přínosná. Citováno podle tamtéž, s. 41.

²³⁸ Např. Jitka Voříšková: *Špionážní, detektivní, kriminalistická dobrodružná literatura: Soupis literatury z fondu KKK, Plzeň od roku 1955–1963*, Plzeň: Krajská lidová knihovna 1964.

²³⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7/1/2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 5.

²⁴⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/30/1/2, Zápis 37. schůze plena Filmové rady..., 18. září 1952, s. 24.

Gottwalda, která řekl jednou při promítání filmů, že dnešek je jako stvořen, abychom udělali detektivku v dobrém slova smyslu, která by ukázala pravou tvář imperialistů a jejich agentů a která by osvětlila těžkou práci bezpečnostních orgánů. Ukázat, jak se mají lidé chovat“.²⁴¹ Nečásek shrnul dva klíčové body. Zaprvé, ve prospěch kriminální fikce se odvolal na autoritu. Analogickým způsobem přejal československý tisk v roce 1954 argumenty sovětské debaty o *poutavém žánru*, v níž především režisér Grigorij Alexandrov hovořil o užitečnosti obecněji vymezených dobrodružných filmů bez výraznějších výchovných ambicí.²⁴² Kriminální fikce získala – jakkoli na dálku – vlivné stoupence. Zadruhé, zmínka o bezpečnostních orgánech pozvolna rehabilitovala hledisko vyšetřovatelů, což tvůrčím aktérům umožňovalo stavět zápletky podle zavedenějších vzorců. Závěr Nečáskova výroku však naznačil, že se kolektivní aspekt bdělosti a ostražitosti nadále předpokládal, tudíž mělo jít o kreativní kombinaci obou přístupů. Jak uvedl Vladimír Václavík: „zavděláme se lidem a dáme jim lekci o bdělosti“.²⁴³

Přinejmenším od konce roku 1952 šel ze strany kulturněpolitických aktérů pozorovat smířlivý postoj k pojmu *detektivka*. Marie Pujmanová při posuzování literárního scénáře *Expresu z Norimberka* ocenila dílo coby „státotvornou detektivku“.²⁴⁴ Když pak tato aktérka v červnu 1953 na Filmové radě skepticky popisovala technický scénář *Severní přístav* (1954) – respektive věrohodnost některých prvků – její kolega Karel Konrád ji zkritizoval, že neumí číst detektivky. Sbor dostal opravený text o tři měsíce později a Konrád vystoupil ještě autoritativněji: „Chtěl bych připomenout, že detektivka má být především detektivkou a že na ni nemůžeme brát takové zřetele jako na básnický text“.²⁴⁵ Filmová rada přistupovala ke kriminální fikci po roce 1952 celkově vstřícně. Například Jiří Kořátko prohlásil: „miluji detektivky“.²⁴⁶ Výrok zazněl při schválení literárního scénáře filmu *Na konci města* (1954), který do výroby navracel pátrací konvence.²⁴⁷ Kriminální fikci nahrávala i skutečnost, že o realizaci rozhodovalo KV ÚD, v jehož čele působil nadále František A. Dvořák.

²⁴¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//2, Zápis 41. schůze plna Filmové rady..., 30. říjen 1952, s. 11.

²⁴² Např. G. Alexandrov: *Poutavý žánr. Filmový přehled* 4, 1954, č. 7, s. 2. Srov. Milan Cyroň: *Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu*. In: Martin Kaňuch (ed.): *Vlak zvaný film*, Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav 2016, s. 170–171.

²⁴³ Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 72.

²⁴⁴ Citováno podle tamtéž, s. 73.

²⁴⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/62//2, Zápis 71. schůze plna Filmové rady..., 3. září 1953, s. 3. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//2, Zápis 66. schůze plna Filmové rady..., 18. červen 1953, s. 5.

²⁴⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//2, Zápis 63. schůze plna Filmové rady..., 30. duben 1953, s. 26.

²⁴⁷ Ještě předtím totéž poloskrytě prováděli tvůrčí aktéři v souvislosti s filmem *Kavárna na hlavní třídě* (1953).

Nicméně právě Dvořák byl počátkem ledna 1954 podepsán pod zprávou, jež hodnotila aktuálně dokončené filmy. Pro kriminální fikci vyzněla negativně. Vcelku neutrálně se text stavěl k snímku *Expres z Norimberka*, když jej popsal „průměrným, dosti napínavým detektivním příběhem“. Navrhl jej uvést do distribuce, zatímco filmy *Severní přístav* a *Přicházejí z tmy* neschválil, respektive nedoporučil prozatím veřejně promítat.²⁴⁸ Především interní debata kolem snímku *Přicházejí z tmy* byla vyhrocená: Jiří Síla na zasedání Filmové rady doporučoval následovat sovětskou praxi „že se vším taktem a tichostí se zavře do tresoru, mlčí se, nedělají se aféry a nejsou lidé doháněni k zoufalství“.²⁴⁹ Kritika obou děl souvisela s odmítáním resortní dramaturgie (viz 2.1.2) a zaznívala v době, kdy produkční cyklus bdělosti a ostražitosti ztrácel podporu kulturněpolitických aktérů. V roce 1954 vrcholil též citlivý spor kolem nerealizovaného produkčního cyklu druhého centra (viz 2.1.4).

Koncem roku 1954 se kriminální fikce paradoxně ocitla v komplikovanější pozici než začátkem desetiletí uprostřed vylučování tradičnějších žánrových označení. Jakkoli oficiální debata o poutavém žánru tyto zápletky připouštěla a hlasy kulturněpolitických aktérů opatrně rehabilitovaly pojem *detektivka*, produkční cyklus bdělosti a ostražitosti se stal předmětem revize. Recenzenti filmů roku 1954 vesměs rozuměli posunům kulturněpolitických priorit, pomaleji se však adaptovali na změny soudobé rétoriky. Situaci zkomplikovalo uvedení filmu *Dnes večer všechno skončí* (1954) v březnu 1955. Pozdní titul produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti vznikl jakožto první hraný snímek studia Československého armádního filmu (ČAF), mimo dohled žánrově poučených kulturněpolitických aktérů a orgánů ČSF.²⁵⁰ Následkem toho obsahoval některé již tehdy archaicky působící prvky v rámování zápletky či při reprezentaci negativních postav. Kulturněpolitictí aktéři zestátněné kinematografie snímek v interních výstupech neuváděli a tisk jej oficiálně chválil – coby první dokončené úsilí ČAF –, zároveň však obezřetně kritizoval s ohledem na zpracování vyšetřovacího motivu.²⁵¹

²⁴⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jiří Pokorný: Vážený soudruhu! Kolektivní vedení studia Vám v příloze..., 5. leden 1954, s. 1.

²⁴⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/30//4, Zápis 30. porady Filmové rady..., 22. duben 1954, s. 10.

²⁵⁰ Genezi vzniku filmu naznačuje a pozici ČAF přibližuje Václav Šmídkal: *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*, Praha: Naše vojsko 2009, s. 15–16, 38–40. Srov. Václav Šmídkal: *Military Film Studios before 1970: Between Cinematic Avant-Garde and Films on Command*. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.): *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015, s. 145–165. Alice Lovejoy: *Československý armádní film a plánované hospodářství*. In: Pavel Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*, Praha: Academia 2012, s. 232–251.

²⁵¹ Např. jk: *Dnes večer všechno skončí*. *Kino* 10, 1955, č. 8, s. 126–127. Srov. –mj: Díky vám, pracovníci Armádního filmu. *Obrana lidu* 9, 1955, č. 34 (9. 2.), s. 2, který připsal řídce se objevující slova o bdělosti a ostražitosti divákovi, desátníkovi „s odznakem vzorného vojáka“.

O setrvačném a nepřilíš promyšleném uplatnění slovního spojení svědčil i interní popis připravovaného filmu *Větrná hora* (1955). Jestliže v polovině dubna 1955 označil výrobní plán ČSF za ústřední myšlenku díla „zdůraznění otázky bdělosti a ostražitosti“, o dva týdny později tentýž materiál stanovisko zpřesnil: „Film však zároveň bojuje i proti tak zvaným detektivům-amatérům“.²⁵² *Větrná hora* značila kulturněpolitický zlom hned v několika směrech. Jednak mírným odklonem od konceptu bdělosti a ostražitosti, jednak způsobem schválení látky. Počátkem roku 1955 zaniklo v důsledku decentralizačních opatření KV ÚD; dočasně nezasedala ani Filmová rada, která se měla reorganizovat. Rozhodnutí o látce proto padlo výhradně na Jiřího Marka, nového ústředního ředitele ČSF. Ten literární scénář počátkem února schválil a cíleně obcházel dosavadní rétoriku bdělosti a ostražitosti: „zápletka detektivně-dobrodružná je spojena s ideovým thematem“. Kulturněpolitický nárok filmu na existenci odvozoval od úspěchu *Severního přístavu* v Sovětském svazu.²⁵³

Mezi lednem 1955 a druhou polovinou roku 1956 si Jiří Marek udržoval kontrolu nad dalším, nezřetelným směřováním kriminální fikce.²⁵⁴ Odmítl například námět „napínavého, polodetektivního příběhu“ *Amnestie*. Ten zamýšlel sloučit prvky cyklu bdělosti a ostražitosti a psychologických dramát o vině: „Případ člověka, mladého dělníka, který utíká za hranice jen proto, že nenachází dost pochopení v závodě pro své zlepšovací návrhy a vynálezy“. Markovi na látce nevadilo „nastrojení kriminálního případu“, nýbrž průhlednost dění i falešná retrospektiva.²⁵⁵ U literárního scénáře *Zlodějský příběh* ústřední ředitel ČSF dokonce zamezil, aby práce prošla na jednání Filmové rady přes původní dobrozdání tvůrčí skupiny.²⁵⁶ Nicméně jedna oblast výroby nespádala pod působnost Jiřího Marka. ČAF ještě v roce 1955 uplatňoval pro kriminální fikci spojení *bdělost a ostražitost*, jež mezi kulturněpolitickými aktéry zestátněné kinematografie již vesměs nezaznívalo. Například nerealizovaná *Sněžná dolina* řešila „otázku stálé bdělosti a ostražitosti“, zatímco snímek *Ztracená stopa* (1955) měl

²⁵² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/4P/4K, Výrobní plán Studia uměleckých filmů v Praze na rok 1955., 14. duben 1955, s. 8. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/4P/4K, Výrobní plán Studia uměleckých filmů v Praze na rok 1955., 26. duben 1955, s. 18.

²⁵³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/6P/6K, Vážený soudruhu! Prosím, abys tlumočil soudruhovi ministři..., 1. únor 1955. Srov. Bohumil Šmída: Do nového roku. *Záběr* 7, 1955, č. 1, s. 2.

²⁵⁴ Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 266–269.

²⁵⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/7K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Váš námět pro film 'Amnestie'..., 28. září 1955, s. 1.

²⁵⁶ Rozhodnutí zdůvodnil Marek kulturněpoliticky, nikoli žánrově. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/2P/1K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Velmi mne překvapuje, že Vás skupina Vávrova neinformovala..., 17. březen 1956. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/2P/1K, Jaroslav Dietl: Vážený soudruhu, nezlobte se, že se obracím přímo na Vás..., 10. březen 1956.

„vychovávat k bdělosti a ostražitosti“.²⁵⁷ Projekt vznikl a jeho uvedení v červnu 1956 uzavřelo produkční cyklus. Tisk slovní spojení v recenzích nepoužil, naproti tomu snímek téměř jednohlasně podrobil kritice coby tematický krok zpět. Stavěl jej do protikladu k *Větrné hoře*, která měla premiéru o tři měsíce dříve.²⁵⁸ Podobným případům mělo zabránit zřízení armádní tvůrčí skupiny v rámci struktur zestátněné kinematografie. Její šéf Bedřich Kubala počátkem listopadu 1956 zamítl v součinnosti s Jiřím Markem literární scénář *Těžký úkol*. Zdánlivě vstřícné stanovisko – „Film, který by řešil problém bdělosti a ostražitosti je ovšem potřebný (...) vypořádat se s tímto problémem ve filmu, který by neoslaboval důvěru občanů k naší lidově demokratické armádě“ – stavělo zájemce do obtížně řešitelné situace.²⁵⁹ Pakliže tvůrčí aktér přistoupil ke kriminální fikci, riskoval oslabovat důvěru občanů téměř automaticky; tím spíše u vzorce bdělosti a ostražitosti, který předpokládal aktivizaci laiků.

Co si vlastně slibovali Marek nebo Kubala od přípustné varianty kriminální fikce pro druhou polovinu padesátých let? Vyjádření postrádáme, názornou a pravděpodobnou ilustraci ovšem nabídl divák z Frenštátu pod Radhoštěm, který v červnu 1955 zaslal Jiřímu Markovi dopis. Konstatoval, že film *Na konci města* byl v sedmitisícovém městě „dobře navštíven – detektivka táhne. A přece tento film měl jasnou socialistickou tendenci (...) divák si ani neuvědomil, jak je tímto filmem dokonale agitováno“. Divák promluvil tónem zkušeného kulturněpolitického aktéra: „Víc takových filmů, které ‘tak bočkem’ nalévají socialismus divákovi do žil, aniž si to uvědomuje. (...) divák jinak řekne: a já, to tam museli udělat, aby se to vůbec filmovalo, to je blbina atd. Proto více zábavných detektivních filmů s nenápadnou tendencí!“²⁶⁰ Právě o onu nenápadnou tendenci usiloval Marek a další kulturněpolitičtí aktéři, obhajovala totiž nárok kriminální fikce na trvalejší existenci v prostředí státně-socialistického systému. Resignifikovaná detektivka nemusela představovat cizorodý prvek, mohla dokonce pounorový režim aktivně podpořit. Nastoupila se tím cesta ke kulturněpolitické emancipaci.

Druhá polovina padesátých let se proto vyznačovala soustavným přeznačením pojmu *detektivka*, aby byl zbaven nežádoucích asociací. Někteří před termín dosazovali adjektiva *nová* nebo *socialistická*, postupně však detektivka stála coby samostatně stojící, hodnotově

²⁵⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, A1, Dramaturgický plán Studia uměleckých filmů v Praze na rok 1956..., nedatováno, s. 24, 38.

²⁵⁸ Např. vbc: Nový film Ztracená stopa. *Svobodné slovo* 12, 1956, č. 145 (15. 6.), s. 3. Nový český dobrodružný film. *Zemědělské noviny* 12, 1956, č. 145 (15. 6.), s. 2.

²⁵⁹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, B. Kubala: Vážený soudruhu! Ústřední ředitel s. Marek..., 12. listopad 1956.

²⁶⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/7K, M. Němčanský: Vážený soudruhu, Před nedávnem jsem viděl film ‘Na konci města’..., 12. červen 1955.

tvárné žánrové označení.²⁶¹ Resignifikační úsilí obnášelo napuštění pojmu novými významy, což kulturněpolitickým aktérům činilo problém. Zprvu měli sklony se vymezovat vůči domnělým předchůdcům způsobem, který postrádal logiku. Dramaturgický plán z listopadu 1956 hájil výrobu filmu *Případ ještě nekončí* (1957) argumentem, že dramatičnost „filmu nemá být vybudována na běžné detektivní zápletce, ale pomocí detektivní zápletky má odhalovat charaktery jednotlivých postav“.²⁶² Což činila kriminální fikce standardně, tudíž šlo pouze o změnu znamének, zapřené přejímání konceptů. Konzistentní žádostí mezi lety 1955 až 1957 se stalo připsání nacistické minulosti záporným postavám a původcům zločinu.

Nabízela se otázka, zda byli kulturněpolitičtí aktéři ochotni bránit tyto náměty, i když mohli tušit, že nepřesáhli změnu znamének. Podobná obhajoba proběhla v tisku koncem roku 1955 v souvislosti s konvenčně postavenou divadelní hrou *Padělek*.²⁶³ Počátkem listopadu 1956 posuzoval literární scénář adaptace Jiří Marek. Ocenil, že „scénář je psán s profesionální znalostí detektivek“, *Padělek* (1957) nicméně v předložené podobě nepovažoval „za možný realizaci“, zejména s ohledem na líčení nepolitické postavy fanatického profesora.²⁶⁴ O dva dny později proběhla debata o *Padělku* v Umělecké radě, orgánu podnikové dramaturgie podřízeném řediteli Markovi. Přestože členové sboru vyslovili analogické výtky, celkově látku ocenili a doporučili k realizaci.²⁶⁵ Předznamenali následující vývoj, kdy bezprostřední vliv Jiřího Marka mírně poklesl, zatímco vzrostla rozhodovací role Umělecké rady. Realizace *Padělku* svědčila i o nenápadných posunech v žánrových preferencích. Když se v květnu 1957 pro účely příprav dramaturgického plánu hodnotil dosavadní stav výroby, byl snímek označen za „scénář v celku slabý, ale jako žánr potřebný“.²⁶⁶ Kriminální fikce zůstala též po roce 1957 vesměs omezena na skrytou evokaci západních vzorců bez neotřelejších žánrových řešení. Například nevznikl *Návrat Olgy Solanské*, jehož námět zamýšlel oživit perspektivu oběti a zrelativizovat její domnělou vinu.²⁶⁷ Od února 1956 do druhé poloviny roku 1957 probíhalo úsilí prosadit nerealizovanou *Selskou lásku*. Svěrázná „veselohra o nepravém diversantovi“

²⁶¹ Např. „Bylo už mnohokrát řečeno, že filmové detektivky chceme a potřebujeme (...) Nechceme se na novou filmovou detektivku dívat jako na něco, co vzniká na okraji našeho úsilí o velká díla socialistické kinematografie“. Citováno podle A. J. Liehm: O novou filmovou detektivku. *Literární noviny* 4, 1955, č. 17, s. 4. Srov. Jiří Mareš: O nový typ detektivního filmu. *Kino* 9, 1954, č. 3, s. 36–37.

²⁶² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Dramaturgický plán Studia hraných filmů v Praze a v Bratislavě, 12. listopad 1956, s. 5.

²⁶³ Josef Rodr napsal, že „nešlo o ospravedlnění neblahých rodokapsových či morzakových krváků“. Citováno podle Josef Rodr: Nad kolébkou nové „detektivky“. *Pochodeň* 17, 1955, č. 92 (18. 11.), s. 4.

²⁶⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Zasilám Vám své poznatky ke 3 scénářům..., 12. listopad 1956, s. 1.

²⁶⁵ NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Porada Umělecké rady..., 14. listopad 1956.

²⁶⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Dramaturgický plán na rok 1958., 15. květen 1957, s. 3.

²⁶⁷ ArBS, f. BH, sign. 1957, C17, Karel Svoboda: Název námětu: *Návrat Olgy Solanské*..., 23. červenec 1957.

měla vyprávět příběh, v němž se pachatelé mimoděk střetli s ještě zákeřnější skupinou, aby je v přestřelce zachránil mladý příslušník Sboru národní bezpečnosti (SNB) za cenu zastřelení své dívky, dcery záporné rodiny Douděřů. „Jak větší darebáci naletí menším“ (...) i ten kapsář Bohouš stojí se svou pokroucenou morálkou neskonalé výše, než takoví Douděřovi“.²⁶⁸

Souběžně prošel v rychlém sledu všemi schvalovacími fázemi snímek *Kasaři* (1958), který oslabeně začleňoval obdobný motiv: romantizoval a upřel pozornost na pachatele drobných zločinů.²⁶⁹ Patrně i pod dojmem atypické perspektivy se kulturněpolitictí aktéři neshodovali na žánrovém označení. Jestliže v Umělecké radě po promítnutí první kopie uvedli, že snímek „odpovídá plně žánru filmové detektivky“, ve výrobním plánu FSB stálo „současná psychologická komedie“. Jednalo se o jedinou rozpoznanou látku kriminální fikce, akceptovanou kulturněpolitickými aktéry v roce 1957.²⁷⁰ *Kasaři* nicméně vstoupili do kin teprve koncem června 1958, týden po skončení XI. sjezdu KSČ, který potvrdil konzervativní kurz v kulturní politice ve snaze zvrátit liberální tendence umělecké tvorby, stále kritičtější k různým aspektům pounorového režimu. Nedatovaný interní materiál z této doby zmínil mezi filmy, „které nedělají čest naší tvorbě“ i *Padělek*. Adresně zkritizoval kriminální fikci: „Žánr naší filmové detektivky nejen že opomíjí takové nové právní kategorie jako je socialistická zákonnost, přečiny proti společenskému majetku (...) v některých případech nevystihuje ani sociální pozadí běžných kriminálních zločinů“.²⁷¹ Výtky se vracely jak k soudobým úvahám o podstatě nové či socialistické detektivky, tak v ozvěně vnášely abstraktní požadavky z počátku desetiletí, jež ve výsledku kriminální fikci vylučovaly.

Situaci dále komplikovaly restriktce, uvalené na tvůrčí aktéry po banskobystřické konferenci v lednu 1959. Na podnikové akci ČSF vystoupil ministr školství a kultury František Kahuda, aby v návaznosti na XI. sjezd KSČ tlumočil oficiální, svými dopady

²⁶⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/4P/7K, Návrh tematického plánu výroby celovečerních filmů na rok 1957, které mají být rozpracovány v r. 1956., 18. únor 1956, s. 4. ArBS, f. BH, sign. 1956, C16, Dramaturgický plán Studia hraných filmů v Praze na rok 1957, 6. září 1956, s. 48. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1958, A2, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1958, nedatováno, s. 39.

²⁶⁹ Literární scénář byl schválen v polovině června 1957, koncem března 1958 proběhla projekce první kopie. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Výrobní list k filmu *Kasaři*..., 21. březen 1958.

²⁷⁰ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 16. porady členů Umělecké rady..., 14. květen 1958, s. 2. ArBS, f. BH, sign. 1958, A1, Výrobní plán Filmového studia Barrandov na rok 1958, nedatováno, s. 10.

²⁷¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Filmová tvorba v nové etapě kulturní revoluce., nedatováno, s. 5, 7. Kontext v pozadí XI. sjezdu KSČ přibližuje např. Jiří Knapík: *Czechoslovak Culture and Cinema, 1945–1960*. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.): *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015, s. 58–62. Srov. Hlavní úkoly kulturní revoluce: Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958). In: Zdeněk Štábla – Pavel Taussig (eds.): *KSČ a československá kinematografie: (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 77–78.

dalekosáhlou kritiku stavu zestátněné kinematografie. Krom jiného proběhlo otevřené odsouzení i zákaz třech hraných titulů, představitelé ČSF ztratili právo samostatně schvalovat dokončené filmy do distribuce a jedna z tvůrčích skupin byla zrušena.²⁷² Pevnějšímu ukotvení kriminální fikce neprospělo odvolání Jiřího Marka z pozice ředitele ÚS ČSF, šlo totiž o ztrátu kulturněpolitického aktéra, který hájil právo tohoto žánrového označení na existenci a znal jeho postupy. Nepřímo pak kriminální fikce doplatila na kritiku hudebního filmu *Hvězda jede na jih* (1958), neboť se spolu s tím omezila možnost československo-jugoslávských koprodukcí. Nevznikl tudíž plánovaný koprodukční snímek *Grandhotel Stefan*, který měl do uzavřeného prostředí v odlehčeném tónu umístit mezinárodní zločineckou skupinu.

Právě *Grandhotel Stefan* naznačoval, do jak protikladné a nevyzpytatelné situace vstupovala kriminální fikce koncem padesátých let. Podle ostrého vyjádření výrobního plánu měl nerealizovaný titul parodovat „stupidnost detektivek“, čímž by navazoval na realizovaný, v březnu 1959 uvedený snímek *Smrt v sedle* (1958), který karikoval vliv rodokapsové četby na dospívající a byl „vlastně určitou parodií na americké komerční cowboyky“.²⁷³ Přestože ředitel FSB Eduard Hofman ve veřejně publikovaných představeních dramaturgických plánů uváděl slovo *detektivka* bez hodnotících soudů, u publicistů neměla tuzemská kriminální fikce dobrou pověst z hlediska realizační úrovně, opakovaně se v recenzích psalo o neřešeném problému.²⁷⁴ Po odvolání Marka s Hofmanem, odsudcích *Padělků* i animozitě vůči tematicky spřízněnému cyklu o mladistvých delikventech (viz 2.2.4) mohl vzniknout dojem, že kriminální fikce přestane po bansko-bystrické konferenci kulturněpoliticky vyhovovat.

Existovaly ovšem i signály, jež vyhlídky kriminální fikce zesilovaly. V roce 1958 se konala moskevská konference sovětských spisovatelů a jeden ze závěrů oficiálně akceptoval detektivku.²⁷⁵ Nejpozději v srpnu 1959, kdy tyto závěry veřejně a česky tlumočil Oleg Sus, kulturněpolitictí aktéři věděli, že kriminální fikce reprezentovala přípustné žánrové označení. Legitimizace ze strany sovětského vzoru vedla postupně k zesamozřejmění pojmu *detektivka*,

²⁷² Srov. Ivan Klimeš: Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–137.

²⁷³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1958, A1, Výrobní plán Filmového studia Barrandov na rok 1958, nedatováno, s. 5. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 6. porady členů Umělecké rady..., 18. únor 1959, s. 2.

²⁷⁴ Např. Eduard Hofman: Náš hraný film v roce 1957. Rozhovor redakce s ředitelem Studia hraných filmů na Barrandově. *Film a doba* 3, 1957, č. 1, s. 1. Eduard Hofman: Náš hraný film v roce 1959. *Film a doba* 5, 1959, č. 7, s. 446. Srov. Gustav Franc: Krise ještě nekončí. *Film a doba* 3, 1957, č. 10, s. 704–707. Karel Friedrich: Problém detektivky a „Kasaří“. *Kultura* 1958, 1958, č. 27, s. 4.

²⁷⁵ Měla totiž „pomáhat naší straně všemi uměleckými prostředky při výchově lidí“, jak uvedl spisovatel Arkadij Adamov. Citováno podle Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 171.

což potvrdila i žánrově emancipační stat' v *Rudém právu* z března 1960.²⁷⁶ Zůstal požadavek po socialistické náplni kriminální fikce, nicméně obecná doporučení potvrzovala, že mohla obstát i prostá změna znamének bez hodnotové resignifikace. Ač banskobystriická konference vedla k reorganizaci Umělecké rady v méně názorově otevřenou Ideově uměleckou radu (IUR), změna vývoj kriminální fikce nezpomalila. Naopak: v čele Ideově umělecké rady stanul František Břetislav Kunc, krom jiného autor scénáře detektivního filmu *Tereza* (1961). Jeho literární scénář sborem koncem srpna 1960 prošel na druhý pokus do té míry, že si IUR ani nevyžádala předložení technického scénáře, pouze požádala Kunce o dohled nad látkou.²⁷⁷

V té době dosáhla kriminální fikce symbolických milníků: v kinech běžely dva kulturněpoliticky ceněné tituly. Film *105 % alibi* (1959) se natáčel uprostřed banskobystriické konference a po uvedení koncem listopadu 1959 jej přijali vlídně publicisté i kulturněpolitičtí aktéři, jež snímek označovali za příklad pozitivních tendencí po skončení konference.²⁷⁸ Souběžně s tím probíhaly přípravné práce na snímku *Král Šumavy* (1959). Ten pohraniční tematikou i rozložením sil rehabilitoval část postupů utlumeného cyklu bdělosti a ostrážitosti, přičemž po uvedení v prosinci 1959 byl kulturněpolitickými aktéry příznivě hodnocen.²⁷⁹ Na scénáři *Krále Šumavy* se podílel František A. Dvořák, čímž se pomyslně uzavřel kruh kulturněpolitického vývoje prvních patnácti let filmové kriminální fikce. Po celé období měla žánrová označení vlivné zastánce dokonce i v čelních pozicích zestátněné kinematografie. Jejich souhlas ovšem nestačil a totéž platilo pro aktéry politické moci. Všichni se totiž rozhodovali na základě formulovaných stranických usnesení, které reagovali i na stav debat v Sovětském svazu. Kriminální fikce stála na hranici přípustného, proto bez závazných hlasů – ať vylučujících žánrová označení z počátku padesátých let nebo je po pár letech pro změnu rehabilitujících – měli kulturněpolitičtí aktéři obtíže sdělit vlastní stanovisko. Zavádění administrativních žánrových označení a úvahy o nové detektivce však svědčily přinejmenším o dvou věcech: zaprvé kulturněpolitické vůli kriminální fikci udržet, zadruhé poddajnosti rozpoznaných žánrových prvků, aby rámcově vyhověly požadavkům pounorového režimu.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 174.

²⁷⁷ NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 30. porady členů Ideově umělecké rady..., 31. srpen 1960.

²⁷⁸ ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o výsledcích komplexních rozborů činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1959, nedatováno, s. 2. Veronika Zýková: *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi (1959), Kde alibi nestačí (1961), Alibi na vodě (1965)*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2011, s. 35–38.

²⁷⁹ Produkční historii a pozici *Krále Šumavy* zpracovává Jindřiška Bláhová: Pár správných esenbáků, pár správných filmařů: produkce *Krále Šumavy* (1957–1959) a hledání ideálního modelu socialistického filmu. In: Petr Kopál a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 154–175.

2.1.2 Resortní dramaturgie

Pojem *dramaturgie* označoval v kulturněpolitickém prostoru praktické naplňování shora vytyčeného estetického ideálu. Předchozí část tuto aktivitu vysvětlovala při sledování kulturněpolitických aktérů, svázaných více či méně s podnikovou praxí zestátněné kinematografie. Kulturněpolitickou práci ovšem prováděli i resortní aktéři kulturní politiky, kteří vstupovali do cizorodého prostředí. Pro jejich dohled se příležitostně užívalo pejorativní slovní spojení *resortní dramaturgie*. Označovaly se jím požadavky vůči filmovým projektům, vyslovené zástupci jednotlivých ministerstev a dalších složek státní moci, potažmo vlivných zájmových organizací.²⁸⁰ Resortní aktéři se zpravidla vyznačovali tím, že nadřazovali vlastní stavovské a politické hodnoty nad zavedené kreativní volby. Například žádali o domněle realistickou reprezentaci určitých jevů, omezeně tedy respektovali fikční licenci filmařů.

Resortní dramaturgie měla obdobu již v protektorátním období. Snímek *Zářící stíny* zůstal nedokončen i proto, že při jeho vzniku sváděl režisér Géza von Cziffra vleklé konflikty s dozorujícím příslušníkem SD. Ten měl sklony vstupovat do natáčení a kritizovat věrohodnost jednotlivých scén. Po vyhrocení sporu byl Cziffra v únoru 1945 zatčen, odvezen na pražskou pobočku gestapa a pod záminkou odsouzen k půlročnímu vězení.²⁸¹ Dohled nepatřil k ojedinělé praxi: jakkoli hrstka publikované kriminální fikce, jež vyšla v nacistickém Německu po roce 1933, obsahovala prorežimní rétoriku, přinejmenším od roku 1941 probíhala komunikace mezi ministerstvem pro lidovou osvětu a propagandu, hlavní pobočkou říšské kriminální policie a vydavatelem Hermannem Hillgerem. Dokonce se hovoří o nacionálně-socialistických kriminálních románech, kam bývá řazena i stejnojmenná předloha nedokončeného filmu *Šiva a šibeniční kvítek*.²⁸² Přestože by lákalo provést prostou analogii mezi pozdně protektorátní praxí a úzkou spoluprací resortních, bezpečnostních složek

²⁸⁰ Slovní spojení zaznělo např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/30//5, František Dvořák – Bohumil Šmída: Film režiséra Václava Gajera 'Přicházejí z tmy', 22. duben 1954, s. 1. ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ..., nedatováno, s. 16. Srov. Petr Slinták – Hana Rottová: *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů 2013, s. 119.

²⁸¹ Propuštěn byl tři týdny před osvobozením Prahy. Tuto zápletku zpětně ličil právě Cziffra, jehož svědectví bývá většinou uváděno. Např. Lukáš Kašpar: *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha: Libri 2007, s. 256–258. Srov. Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš: *Prag-Film AG: 1941–1945: Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*, München: edition text + kritik 2008, s. 80–81.

²⁸² Katharina Hall: *Crime Fiction in German: Concepts, Developments and Trends*. In: Katharina Hall (ed.): *Crime Fiction in German: Der Krimi*, Cardiff: University of Wales Press 2016, s. 8–9.

s podnikovými kulturněpolitickými aktéry poúnorového období, srovnání by kontinuitu líčilo zjednodušeně. Předpoklad k vnějším zásahům existoval vždy, vyplýval totiž z expertních nároků, které uplatňovali oboroví profesionálové vůči kriminální fikci v každém režimu.

Lišil se pouze vliv, jímž resortní aktéři disponovali. Například v roce 1946 publikovala revue *Kriminalistika* několik zpráv o hraných filmech, včetně atypické recenze nízkorozpočtového kriminálního titulu, dovezeného ze Spojených států. Texty si všimaly převážně zachycení scén výsledků a dalších rekvizit, na základě čehož hodnotily užitek díla.²⁸³ Úsilí časopisu vyvrcholilo podrobným rozbořem filmu *13. revír*: kriminální inspektor Ladislav Srp v něm uplatnil poznatky, jež „poznal jako odborný poradce při natáčení“. Za podmínku zdárné realizace pokládal, aby již ve fázi vývoje scénáře „spolupracoval odborník z našich řad, který by si všiml stránky odborné“.²⁸⁴ Jakkoli Srp rétoricky respektoval potřeby tvůrčích aktérů, kladl přísné nároky: „tedy pro budoucnost vyloučeno, aby zločin ve filmu zůstal nepotrestán lidskou spravedlností, aby hrdinou filmu byl zločinec, aby vůbec byly naznačovány jakékoli kladné stránky zločinu, či aby bezpečnostní aparát byl líčen jako nemohoucí a neschopný. Každý uvědomělý odborník i občan pochopí nezbytnost takovéto tendenčnosti“.²⁸⁵ V naplnění této tendence viděl autor rozdíl mezi hodnotným filmem kriminálním a „kriminálním“ pouze s uvozovkami, přičemž rozlišení by patrně s odlišnou rétorikou přijali též uvedený příslušník SD a poúnorový resortní kulturněpolitický aktér. Zatímco v roce 1946 Srp pouze rozvinul interní debatu, o rok dříve mohl režisér putovat do vězení, o tři roky později tvůrčí aktér narážel na zamítavá stanoviska.

Rozdílnost dopadu resortní dramaturgie vynikla při jednání týchž orgánů v odlišných společenských podmínkách. Koncem ledna 1948 proběhla předpremiéra filmu *Až se vrátíš...* pro kulturní referenty Revolučního odborového hnutí (ROH). Přítomní tehdy psychologické drama vesměs podpořili a pro větší porozumění žádali „objektivní a nesmlouvavý posudek z úst povolanych“, tedy „přehled kritik o tomto filmu“.²⁸⁶ Když se počátkem prosince 1948

²⁸³ Např. Bedřich Nejedlý: Úvod do nauky o výsledku. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 5–6, s. 62–64. Is.: „Neznámí lidé“. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 5–6, s. 80.

²⁸⁴ Citováno podle Ladislav Srp: Film kriminální a 'kriminální'. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 3–4, s. 46.

²⁸⁵ Citováno podle tamtéž.

²⁸⁶ Citováno podle –táč–: Představení „Až se vrátíš“ pro ROH. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 5, s. 9. Srov. Všeodborový archiv (dále VOA), f. Ústřední rada odborů – Kulturní oddělení, Praha (dále ÚRO–KULT), Josef Volek: Kulturně-politická činnost ROH v oboru kinematografie.: Základní a organizační směrnice pro pořádání mimořádných představení pro pracující..., 31. leden 1947.

uskutečnila pro kulturní referenty ROH předpremiéra *Dvaasedmdesátky* – psychologického dramatu o ženě, nevině odsouzené za vraždu krutého manžela –, přisedící žáci ústřední stranické školy KSČ snímek odmítli a ustavili delegaci, jež zamířila za ministrem Václavem Kopeckým s požadavkem film neuvést. Tisk reprodukoval mínění kritických hlasů a přinášel o neviděném díle četné negativní reakce. Jakkoli *Dvaasedmdesátku* podpořil kulturněpolitický aktér Vítězslav Nezval, ministr vydal příkaz snímek veřejně nepromítat.²⁸⁷

Hlasy nižších složek kulturněpolitické soustavy zpravidla neměly natolik závažný dopad, a to ani v bezprostředně poúnorovém období. V dopisech zaznívaly různé požadavky a podnikoví kulturněpolitici aktéři se je pokoušeli mírnit. Například ředitelství Československých státních drah (ČSD) v květnu a červnu 1949 reagovalo podrážděně, když ČSF nepředložil k jejich cenзуře filmy, využívající tamní lokace „po stránce přípustnosti zobrazení železničních objektů“. Výtky se týkala krom jiného snímku *Případ Z-8* a v dalších letech mohla hypoteticky dopadnout na *Expres z Norimberka* nebo *Severní přístav*. Přestože první dopis varoval, že „stav nemůžeme trpěti“, a druhý rétoriku stupňoval („promítání bezohledně zarazíme“), k ničemu nedošlo.²⁸⁸ Ředitel výroby ČSF Vladimír Václavík odmítl žádost o další předběžnou cenzuru a zástupce úřadu pouze přizval k promítnutí příslušných denních prací.²⁸⁹ Bez reakce skončily i dopisové výzvy, aby příslušné úřady vyřadily z oběhu domněle závadné domácí filmy (*Léto /1948/* nebo *Poslední výstřel /1950/*). U druhého z nich usuzoval zástupce politické školy krajského sekretariátu KSČ v Komořanech, že tak závažné ideové nedostatky nemohly být „udělány nevědomě a bez záměru“.²⁹⁰

Když Vladimír Václavík odpovídal ČSD na dopis, argumentoval promítnutím první kopie filmu zástupcům ministerstva národní obrany (MNO) a ministerstva vnitra (MV). Tyto dva resorty v poúnorovém období obejít nemohl. Oba ústřední orgány státní správy se o kriminální fikci výrazně zajímaly, neboť tematicky zasahovala do jejich působnosti. Již v únoru 1949 dorazilo z MNO oznámení o pověření štábního kapitána Jaroslava Trojana, aby na příslušných místech ČSF uplatňoval požadavky ministerstva. Zároveň s přípisem, „že

²⁸⁷ Jiří Knapík: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004, s. 207–211.

²⁸⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/3P/3K, Rut: Vážení pánové, ředitelství čsl. státních drah..., 11. květen 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/3P/3K, Rut: Váženy pane doktore, dne 11. května 1949..., 2. červen 1949.

²⁸⁹ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/3P/3K, Vladimír Václavík: K Vaším dopisům ve věci předchozí cenzury..., 23. červen 1949. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/2P/7K, Vl. Václavík: Přípis ředit. st. drah, 17. květen 1949.

²⁹⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 3/1//32, Alois Slaviček: Vážení soudruzi! V těchto dnech..., 26. leden 1951, s. 2. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/4P/8K, Ant. Dobiáš – Boh. Potříčný – Frant. Šourek – Stan. Černý: V neděli 15. července 1951 byl v kině MNV v Radčicích..., 17. červenec 1951.

některé vojenské filmové záležitosti nelze projednávat v zájmu obrany státu ve shora uvedené instituci“, tedy na úrovni zestátněné kinematografie.²⁹¹ Ani v tomto případě však podnikoví kulturněpolitictí aktéři neplnili vnější zadání, takže v listopadu téhož roku přišla stížnost na nedodržování směrnic. Zástupce za MNO hodnotil jednotlivé záběry teprve při aprobování hotového filmu, což odpovídalo předúnorové praxi a ministerstvu nepřidávalo další pravomoc.²⁹² Viditelnější vliv uplatnil resort až během vzniku filmu *Akce B* (1951) o rok později, kdy měli jeho představitelé podíl na technickém scénáři a připomínky vznášeli k nelibosti generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka i po skončení natáčení. Bylo jim tedy doporučeno formulovat podněty „ke scénáři před tím, než ho začne režisér realizovat“.²⁹³

Tato výzva odkázala resort do dramaturgických sborů, především pak Filmové rady, kde kontinuálně zasedal zástupce za MNO, různila se pouze autorita vůči ostatním členům orgánu. Jestliže plukovník Vozovský psal v roce 1949 obsáhlé posudky, majoři Čapek a Čtverák o pět let později měli stručné poznámky. Aktéři projevovali schopnost rozpoznat prvky kriminální fikce i u látek, jež žánrová označení rétoricky tlumila: plukovník Kučera napsal o literárním scénáři *Kavárny na hlavní třídě*, že „je řešen jako detektivní příběh a používá formy detektivky“.²⁹⁴ Osobnost Jaroslava Kučery odkrývala rozporný přínos resortních kulturněpolitických aktérů. Chodil na zasedání Filmové rady ojedinele, zpravidla zasílal dopis s bodovými připomínkami k jednotlivým látkám. Militantní tón plukovníka se nesetkával s porozuměním zbylých členů orgánu, kteří jej v jeho nepřítomnosti karikovali; zejména po Kučerově kritickém hodnocení chystané práce loutkaře Jiřího Trnky.²⁹⁵ Přitom právě Kučera se tvůrčích aktérů zastal v jejich sporu s jiným resortem, ministerstvem školství, věd a umění (MŠVU), o snímek *Konec strašidel* (1952), který hodnoty bdělosti a ostražitosti přepisoval do látky pro dětské publikum.²⁹⁶ Od poloviny padesátých let přestával být dohled MNO viditelný a získával formální rozměr, i s ohledem na interní výrobu v rámci ČAF.

²⁹¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/4K, Č. Růžička: Spolupráce Čs. stát. filmu s ústředními úřady., 23. únor 1949.

²⁹² NFA, f. ČSF, k. R18/AI/2P/4K, Filmování ve vojensky důležitých objektech – dodržování směrnic MNO., 11. listopad 1949.

²⁹³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//2, Zápis 41. schůze plna Filmové rady..., 30. říjen 1952, s. 22.

²⁹⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//10, Jaroslav Kučera: Posudky scénářů, 18. říjen 1952, s. 1.

²⁹⁵ Debata kolem Trnky proběhla NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/36//2, Zápis 43. schůze plna Filmové rady..., 13. listopad 1952, s. 18–20. Příklad Kučerova tónu při projednávání *Expresu z Norimberka*: „Nelíbí se mně věta: ‘Tak vidíš, že jsem měl pravdu, že to všechno šťastně dopadne’. Mělo by znít lépe výchovně. Asi tak: ‘Všechny, kdož budou chtít brzdit náš lid, smeteme’“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//2, Zápis 41. schůze plna Filmové rady..., 30. říjen 1952, s. 14.

²⁹⁶ Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 48–49.

Postoj ministerstva vnitra zůstal pro kriminální fikci závažnější, a to po celé zkoumané období. MV mělo od konce čtyřicátých let vlastní Filmovou komisi, s níž ovšem nenavázali podnikoví kulturněpolitickí aktéři mnoho přímých kontaktů. V dubnu 1950 žádal představitel ministerstva, aby každý z tvůrčích kolektivů jmenoval zástupce, který by zprostředkoval s komisí soustavnější styky.²⁹⁷ Tvůrčí aktéři tehdy běžně zasílali synopse nebo literární scénáře kriminální fikce na MV, aby si tak vyžádali autoritativní stanovisko o vhodnosti realizace. Příslušné orgány ministerstva akceptovaly jak snímek *V trestném území*, tak poskytl v březnu 1950 dobrozdání nerealizované *Dvoji tváři*, což překvapilo i podnikové kulturněpolitické aktéry.²⁹⁸ Komunikace nicméně probíhala zdlouhavě a neuspokojivě. Odsouvání nerealizované *Národní třídy 15* plynulo do značné míry z resortních nároků, které se mimoto v letech 1950 a 1951 neustále posouvaly a komplikovaly jednání.²⁹⁹

Rovněž za vnitro zasedali ve Filmové radě zástupci, jež zajímala kriminální fikce. V roce 1949 jím byl Bedřich Pokorný, vlivný zástupce velitele Státní bezpečnosti (StB). Právě on odmítl myšlenku na film z prostředí bezpečnostních složek coby nežádoucí odkrytí jejich anonymity. Pokorný projevoval dílčí vstřícnost, autorům nerealizované *Šťastné země* nabídl, „aby za ním přišli do ministerstva vnitra, kde jim poskytne potřebné informace odborného rázu“.³⁰⁰ Navrhoval i četné alternativy: natočit „kontra-špionážní film“, „film, jenž by lákal ženy do SNB“, „film o pohraničních útvarech SNB, kde by mohl hrát roli policejní pes, jak chrání hranici“, „film o požárech“.³⁰¹ Během roku se vyjadřoval s pochopením pro literární scénáře filmů *Dnes o půl jedenácté*, *V trestném území* a *Past*, již dokonce označil za „dobrou detektivku“. V lednu 1951 byl Pokorný zatčen a odsouzen ve vykonstruovaném procesu.³⁰² Ještě předtím jej ve sboru nahradil náměstek ministra vnitra Gríša Spurný, který přispěl k rozvinutí resortní dramaturgie u látek kriminální fikce a radil oslovit orgány i v dalších případech.³⁰³ Spurného účast ve Filmové radě dokumentovala sílící odcizení podnikových

²⁹⁷ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/7K, Zástupce min. vnitra, který navštívil..., 25. duben 1950.

²⁹⁸ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Zpráva o činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie v době od 4. do 17. března 1950 včetně., nedatováno, s. 1. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 7. schůze ÚD, konané ve čtvrtek..., 16. únor 1950, s. 3.

²⁹⁹ Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 50–58.

³⁰⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/7//4, 6 schůze Filmové rady..., 16. březen 1949, s. 12.

³⁰¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/9//4, Zápis 8 schůze filmové rady..., 30. březen 1949, s. 14.

³⁰² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/33//4, 32. schůze Filmové rady..., 26. říjen 1949, s. 5. Osudy Pokorného po zatčení zaznamenala Jiřina Dvořáková: Bedřich Pokorný – vzestup a pád. *Sborník Archivu Ministerstva vnitra* 2, 2004, č. 1, s. 233–267.

³⁰³ Například radil oslovit Ústav dějin KSČ ve věci technického scénáře *Rudé záře nad Kladnem* (1955), byť se na něm konzultacemi podílel kulturněpoliticky autoritativní autor předlohy, prezident Antonín Zápotocký. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/64//4, Zápis 64. porady Filmové rady..., 21. říjen 1954, s. 15.

kulturněpolitických aktérů od jejich resortních kolegů. Například při projednávání literárního scénáře filmu *Nad námi svítá* (1952) jej po zmateném vystoupení ponížil předseda sboru Jiří Hendrych: „Soudruhu Spurný, přečti si celý scénář a pošli nám písemný posudek“.³⁰⁴

Počínaje rokem 1952 si osvojili zastánci kriminální fikce odlišnou taktiku. Na schůze Filmové rady začal docházet Kamil Pixa, který tehdy odešel ze služeb státní správy, udržel ovšem nadále kontakty v tamním prostředí. Pixa měl coby spoluzakladatel a vysoký důstojník StB zkušenosti s tvorbou kompromitujících filmových materiálů pro zpravodajské účely.³⁰⁵ Při projednávání látek nevystupoval z pozice resortního zástupce, nýbrž tvůrčího aktéra svého druhu: spolu s filmaři podporoval předkládané literární scénáře, argumentoval proti výtkám a bez sporů zprostředkoval komunikaci mezi resortem a tvůrčími aktéry. Jakožto odborný poradce se Pixa objevil v titulcích pěti filmů s kriminálními motivy: *Expres z Norimberka*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Na konci města*, *Severní přístav*, *Vina Vladimíra Olmera* (1956). Jakkoli o tomto jeho jednání nejsou prozatím k dispozici detailní záznamy, lze vyslovit předpoklad, že bez Pixova dlouhodobého vkladu by reformovaná kriminální fikce první poloviny padesátých let nezískala natolik silnou resortní kulturněpolitickou podporu.³⁰⁶

Ani Kamil Pixa nedokázal zamezit nežádoucím zásahům třetího resortu, ministerstva národní bezpečnosti (MNB), pod jehož působnost spadaly nevojenské ozbrojené složky (tedy i veřejná bezpečnost a pohraniční stráž).³⁰⁷ Jakkoli MNB zaniklo po třech letech v září 1953, stačilo během krátké existence zasahovat do kompetencí zestátněné kinematografie více než MNO a MV. Resort specificky postrádal stálého zástupce přímo v dramaturgických orgánech a požadavky tlumočil prostřednictvím vlastní Filmové komise, jež vznikla na podzim 1951. Její avizovaný vliv byl mimořádný: „Jedině tato komise je oprávněna jmenovat experty a

³⁰⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/77//2, 34. schůze předsednictva Filmové rady..., 27. srpen 1951, s. 3.

³⁰⁵ Mělo se jednat o tajně natočené záznamy intimností diplomatů kapitalistických ambasád s nastrčenými dívkami za účelem pozdějšího vydírání. Pixa těmito metodami překročil původní zadání. Srov. Milan Bárta: Akce „Isolace“: Snaha Státní bezpečnosti omezit návštěvnost zastupitelských úřadů kapitalistických států. *Paměť a dějiny* 2, 2008, č. 4, s. 48–49.

³⁰⁶ „Pixa mohl být jakýmsi spolehlivým garantem rodící se ‘nové’ detektivky“. Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 67. Srov. Prokop Tomek: Kamil Pixa – historie jedné kariéry. *Dějiny a současnost* 22, 2000, č. 3, s. 27–30. Dochovalo se značné množství vzpomínkových, sugestivních popisů. Např. „původně zlopověstný estébák, muž mazaný a rafinovaný, který měl sám scenáristické ambice“. Citováno podle Kateřina Pošová: *Jsem, protože musím...: ...napsala jsem si ve čtrnácti do lágrového deníku*, Praha: Prostor 2003, s. 187.

³⁰⁷ Více k fungování MNB např. Jiřina Dvořáková: *Státní bezpečnost v letech 1945–1953: (Organizační vývoj zpravodajských a státně bezpečnostních složek)*, Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu 2007, s. 161–176, 212–252.

odborné poradce pro Čs. státní film, schvalovat scénáře těch filmů, v nichž jsou dotčeny bezpečnostní zájmy, nebo v nichž bezpečnost vystupuje“.³⁰⁸ V květnu 1952 se objevil návrh na reorganizaci Filmové komise MNB, do té chvíle zasedající sporadicky, jenž by posílil její působnost: rozšířil „filmovou komisi, která je ve skutečnosti schvalovacím a řídicím orgánem o výkonný orgán, t. j. filmově-výrobní skupinu“.³⁰⁹ Úvaha o filmově-výrobním kolektivu proběhla v období vrcholné centralizace ČSF a po zrušení jednotek tvůrčí praxe. Třebaže měl kolektiv MNB koordinovat a vyrábět převážně dokumentární materiál pro vnitřní potřebu, v náznacích šlo spatřovat úsilí postupně vyčlenit hranou kriminální fikci mimo rozhodovací rámec zestátněné kinematografie. Na Filmovou komisi MNB si stěžovali podnikoví kulturněpolitictí aktéři především v souvislosti s filmem *Severní přístav*.³¹⁰

Klíčový pokus o zásah do kompetencí zestátněné kinematografie se uskutečnil záhy po zřízení Filmové komise MNB a souvisel s distribučními nároky. Po roce 1948 zesílila více i méně konfrontační komunikace ČSF s vnějšími orgány ve věci půjčování kopií hraných děl pro interní účely. V souladu s kulturněpolitickým očekáváním převažovaly sovětské filmy, objevilo se i několik žádostí o *Případ Z-8* „pro školní a výchovné účely“ jednotlivých útvarových organizací či politických škol.³¹¹ Ministr Kopecký v červnu 1949 rozhodl, že první snímek cyklu bdělosti a ostražitosti „má být dán závodům a odborovým organizacím k promítání buď zdarma, nebo za úplaty podle dohody s ROH“.³¹² V listopadu 1951, měsíc po zřízení Filmové komise MNB, odeslal její zástupce dopis distribuční pobočce ČSF, aby převedla do resortního archivu „všechny filmy i kopie, které z hlediska státně-bezpečnostního jsou nutné k archivování u Sboru národní bezpečnosti“. Z celovečerních hraných děl šlo o filmy *Dnes o půl jedenácté*, *Případ Z-8*, *Svědomy*, *V trestném území* a *Ves v pohraničí*.³¹³

Žádost zůstala nevyřízena, obdobný tlak ovšem pokračoval i po zrušení MNB, tentokrát ze strany MV. V ovzduší začínající decentralizace vystoupil koncem roku 1955 proti

³⁰⁸ Citováno podle ABS, f. A6/3, sign. Tajný rozkaz MNB č. 8/1951 (II.), Ladislav Kopřiva: Zřízení filmové komise ministerstva národní bezpečnosti, 8. září 1951, s. 2–3.

³⁰⁹ Citováno podle ABS, f. A2/1–82, sign. Schůze kolegia 2.5.1952, Návrh na reorganizaci filmové komise MNB., 2. květen 1952, s. 1. Srov. ABS, f. A2/1–82, sign. Schůze kolegia 2.5.1952, Návrh na zřízení filmově-výrobního kolektivu při filmové komisi MNB., 2. květen 1952.

³¹⁰ Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//2, Záznam z 66. schůze plena Filmové rady..., 18. červen 1953, s. 3–14.

³¹¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/3P/1K, Dobrovolný: Filmy – zapůjčení pro SNB., 20. duben 1950. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/3P/1K, L. Bartoň: Ministerstvo financí, odd. školení kádrů..., 31. srpen 1950.

³¹² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/1P/2K, Soudruh Kosař telefonoval s. Chlumské..., 22. červen 1949.

³¹³ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R10A/AI/4P/5K, J. Knejslík: Filmy s tematikou SNB – žádost o převedení do majetku SNB a k archivnímu uložení., 13. listopad 1951.

těmto nárokům přímo podnikový ředitel Jiří Marek, který uvedl, že „zájem MV o převzetí filmového archivu do své správy je ten, aby si mohlo promítat filmy“.³¹⁴ Dotčená strana označila Markovo prohlášení za „neobjektivní“, v březnu 1959 nicméně samo ministerstvo přiznalo, že si součásti ústředního aparátu předchozí rok vypůjčovaly „neúměrně velké množství filmů (celkem 415), z nichž většina nemohla sloužit pro služební potřebu MV“. Důvodová zpráva popisovala nekoordinované výpůjčky domácích a zahraničních děl, včetně zapůjčení téhož titulu dvakrát v rozmezí méně než dvou měsíců.³¹⁵ Praxi umožnila dohoda, již Marek uzavřel v listopadu 1955: půjčování filmů pro MV mělo probíhat jen prostřednictvím Karla Štefka z Hlavní správy tiskového dozoru, který akceptoval veškeré četné žádosti a neinformoval o jejich vyřízení ani ředitele Ústřední půjčovny filmů (ÚPF).³¹⁶

Uvedené souvislosti svědčily o dvou věcech. Zaprvé, resortní spory pokračovaly i po odeznění vrcholné centralizace, jakkoli se o nich dochovalo méně pramenných stop a mohly probíhat bez vyhocených komunikačních výměn. Konkrétně kriminální fikce musela počítat s resortním připomínkováním i v liberálnějších šedesátých letech.³¹⁷ Zadruhé, resortní vliv se postupně přesouval od zástupců ministerstev uvnitř dramaturgických orgánů k vnějším aktérům. V úvodní fázi schvalování mezi ně patřila především HSTD, spadající pod MV, která měla od svého vzniku v roce 1953 překonat dosavadní roztříštěnost a „nepřehlednost cenzurního systému“, napomoci „zavedení preventivní, předběžné kontroly“.³¹⁸ Systém cenzurní komunikace byl od konce padesátých let důkladný a propracovaný, přitom zůstal pro laické pozorovatele, a dokonce i pro některé tvůrčí aktéry stěžejní a nevyzpytatelný.

Za příklad této intenzivní a málo viditelné kontroly lze označit snímek *105 % alibi*. Ten reprezentoval zdánlivý odklon od resortní dramaturgie: dobově atypicky nevsadil záporné postavy do kulturněpoliticky preferovaného nacistického nebo špionážního kontextu, nýbrž je

³¹⁴ Citováno podle ABS, f. A8/1–167, sign. Prošetření stížnosti ředitele ČSF Jiřího Marka, František Kühnel – Rudolf Šála: Zpráva o prošetření stížnosti generálního ředitele Čs. státního filmu, soudr. Jiřího MARKA, na špatnou práci některých orgánů MV., 12. prosinec 1955, s. 3.

³¹⁵ Citováno podle ABS, f. A8/1–793, sign. Půjčování filmů z ústřední půjčovny československého státního filmu pro MV, Alois Šlechta: V příloze předkládám zprávu o prošetření..., 22. leden 1959. Srov. ABS, f. A8/1–793, sign. Půjčování filmů z ústřední půjčovny československého státního filmu pro MV, Seznam filmů 16 mm vypůjčených pro MV-HSTD z ústřední půjčovny filmů v Praze 2 Národní 28 za rok 1958., 16. leden 1959.

³¹⁶ ABS, f. A8/1–793, sign. Půjčování filmů z ústřední půjčovny československého státního filmu pro MV, K. Štefek: Služební záznam o jednání s vedoucími pracovníky Čs. státního filmu v Praze ve věci neoprávněného vypůjčování filmů zatím nezjištěnými příslušníky ministerstva vnitra., 5. leden 1959, s. 1.

³¹⁷ Srov. Dušan Tomášek: *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury*, Praha: Vydavatelství a nakladatelství MV ČR 1994, s. 66–67.

³¹⁸ Citováno podle Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 64.

svázal s prvky produkčního cyklu o mladistvých delikventech (viz 2.2.4). Ani vyšetřovatelé nezastupovali idealizovanou socialistickou zákonnost, jízlivými narážkami tuto představu ironizovali. Přesto byl film *105 % alibi* spojen přinejmenším se stejně intenzivním dohledem ministerstev, jaký doléhal na tituly první poloviny padesátých let. Jednání s MV navázali tvůrčí aktéři počátkem října 1958: „přidělilo odborného poradce a v zásadě schválilo předložený scénář“. Zamýšlený režisér Vladimír Brebera se následně ze „studijních důvodů“ zúčastnil několika výslechů na ústředí Veřejné bezpečnosti (VB), jejíž zástupce akceptoval s menšími připomínkami herecké obsazení. Hlavní správa VB udělila souhlas s novou verzí scénáře v polovině listopadu.³¹⁹ Počátkem ledna 1959 dorazil rozkaz: režisér Brebera byl z filmu odvolán, údajně kvůli účasti na majálesovém průvodu studentstva v roce 1956, který se nesl v protirežimním tónu a skončil jeho zadržením orgány MV.³²⁰ Hotový film se počátkem června 1959 promítl třem resortním složkám: 4. června zástupcům MV, 5. června na ministerstvu školství a kultury (MŠK) a 6. června v rámci HSTD.³²¹ Když tvůrčí aktéři po roce předložili literární scénář *Kde alibi nestačí*, stálo v usnesení IUR, že „realisaci námětu je nutno vázat na souhlas ministerstva vnitra a ministerstva zdravotnictví“.³²²

Malá pramenná viditelnost resortních zásahů od poloviny padesátých let souvisela s pomyslným zesamozřejměním ministerských nároků z obou stran. Jednotlivé resorty postupně rozvinuly praxi, která probíhala víceméně standardizovaně, nepřekvapovala tedy tvůrčí aktéry nečekanými vstupy. O racionalizaci svědčil denní harmonogram promítání první kopie filmu *105 % alibi*, jakož i skutečnost, že realizace tehdy nepřekročila plán, nehledě na četná resortní schvalování a náhlou změnu režiséra. Ministerstva začala akceptovat specifika tvůrčí práce: když v březnu 1958 přišla obecná stížnost z ministerstva zdravotnictví, byla řešena kompromisní dohodou. „Abychom se nedostali do zbytečného sporu s t. zv. odborníky (...), dohodl jsem se, aby konsultací z hlediska zdravotnické osvěty byl pověřen lékař, který má smysl pro uměleckou stránku, aby zbytečně naší práci nezdržoval a nenarušoval“.³²³ Tvůrčí aktéři v oblasti kriminální fikce tedy během let mohli znát základní a neměnné resortní

³¹⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o průběhu výroby filmu '105 % alibi', 31. prosinec 1959, s. 1.

³²⁰ ABS, f. A9, inv. j. 528, sign. Miloš VELÍNSKY – stážnost', Vážený soudruhu, sdělujeme Ti stanovisko IV. oddělení ÚV KSČ..., 20. březen 1959.

³²¹ ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o průběhu výroby filmu '105 % alibi', 31. prosinec 1959, s. 3.

³²² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis 26. porady členů Ideově umělecké rady..., 20. červenec 1960.

³²³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Vážený soudruhu, před časem navštívili mě..., 15. březen 1958.

požadavky, což urychlovalo cenzurní komunikaci. Spory kolem odvolání režiséra Brebery zůstaly ojedinělé, většina požadavků ministerstev souvisela s tematickými prvky.

Jaké konkrétní připomínky tedy resortní dramaturgie vznášela? Lze je rozdělit do dvou oblastí: do první spadaly veskrze setrvalé a předvídatelné rozkazy, do té druhé pak méně vyzpytatelné zásahy, jež se měnily v závislosti na posunech kulturněpolitických priorit. K první skupině náležely zákazy natáčet určité objekty za účelem nevyzrazení státního tajemství nebo funkce kritické infrastruktury. Šlo obvykle o jednotlivé záběry filmů různých žánrových označení, které po vystřížení neměnily vyznění díla. Plnomocníci HSTD například schválili literární scénář komedie *Anděl na horách* (1955) s výjimkou okamžiku, kdy „vůz tramwaje podjíždí železniční přejezd v Nuslích“, u válečného filmu *Tanková brigáda* (1955) vadil pohled „na záhlaví kolejnic“, v dramatu *Můj přítel Fabián* (1953) se pak „několikrát vyskytuje záběr nádraží z nadsledu a zachycuje panorama hutí ve velké šíři podélným švenkem“.³²⁴ Pro kriminální fikci nicméně šlo o omezující praxi: „pozor při kontrole (...) prozrazuje metody práce bezpečnosti“, oznamovala cenzurní karta HSTD ke snímku *Páté oddělení* (1960).³²⁵ Poznámka radila zatemnit vyšetřovací postupy, což v dění vytvářelo nezaplněné mezery. Během projekce *Severního přístavu* vznikl spor, odkud byli pachatelé cíleně sledováni. Při promítání filmu *Milujeme* (1951) pro změnu ministr Václav Kopecký položil otázku, jestli neurčitě motivovanou postavu hostinského nastrčila Státní bezpečnost. Přítomný Otakar Vávra odpověděl vyhýbavě: „Ten je tam z důvodů detektivních“.³²⁶

Tím popřel další setrvalý požadavek resortní dramaturgie. Normou se stalo domněle reálné zachycení dějů a rekvizit, přičemž za autenticitu ručila odborníkem potvrzená praxe. Nešlo o nový jev, připomínky evokovaly předúnorové poznámky v revue *Kriminalistika*. Bedřich Pokorný v souvislosti s filmem *Past* uvedl, že „protektorátní policisté nosili tmavomodré uniformy a černé pláště“, u koncem čtyřicátých let nerealizované *Policejní*

³²⁴ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–279, Cenzurní karta filmu *Anděl na horách*, 30. leden 1955. ABS, f. 318, sign. 318–294, Cenzurní karta filmu *Tanková brigáda*, 13. září 1955. ABS, f. 318, sign. 318–286, Cenzurní karta filmu *Můj přítel Fabián*, 17. prosinec 1954. Značná část připomínek směřovala k nonfikční produkci, kde byla resortní dramaturgie dlouhodobě zakořeněná. K resortní dramaturgii u krátkometrážní a/nebo nonfikční tvorby Lucie Česálková: Nedostižné tempo růstu a zbrzděná avantgarda. Kompatibilita krátkometrážní filmové produkce s plánovaným hospodářstvím ČSR (1945 až 1960). In: Pavel Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*, Praha: Academia 2012, s. 218–219. Lucie Česálková (ed.): *Film – náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita 2015.

³²⁵ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–289, Cenzurní karta filmu *Páté oddělení*, 3. říjen 1960.

³²⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/12//2, Zápis 17. schůze plna Filmové rady..., 29. listopad 1951, s. 19. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/26//4, Zápis 26. porady Filmové rady..., 1. duben 1954, s. 3.

hodiny zase „policie té doby nepoužívala gumových obušků, nýbrž šavlí“. Někdy se jednalo o detaily („třeba si uvědomit, že již neexistují bezpečnostní referenti, ale referenti pro vnitřní záležitosti“), dílčí podněty měly zabránit nežádoucímu diváckému dojmu.³²⁷ Literární scénář snímku *Tereza* například obsahoval výslech, z něhož šlo dovodit, že „každému, kdo byl vyslýchán na bezpečnosti, třeba i jako svědek, byly snímány otisky prstů“.³²⁸

Uvedená připomínka zasahovala i do oblasti méně předvídatelných zásahů, které lze souhrnně označit coby kulturněpoliticky přípustnou reprezentaci vyšetřovacích složek. Právě zobrazení těchto postav tvořilo páteří předmět sporů a nejasností. Například zástupce resortu vnitra ve Filmovém censurním sboru žádal v prosinci 1948, aby snímek *Křížová trojka* nebyl vůbec uveden; pro „naivní vystoupení VB a pro záludně ironické poznámky v úvodu filmu, které si divák vyloží jinak“.³²⁹ Druhá část věty dokládala, že resortní kulturněpolitici aktéři interpretovali filmy a nacházeli v nich četné narážky. Zvládali je přitom pojmenovat slovy, jež by současný pozorovatel očekával spíše od diachronně píšících historiků.³³⁰ Mnohdy rovněž reflektovali vlastní pozici. Kupříkladu při projednávání literárního scénáře detektivní komedie *Návštěva z oblak* (1955) proběhl dialog resortních členů Filmové rady: „Když jsem scénář četl, také jsem se dost nasmál, ale z různých důvodů“, nezatajil František Vodsloň. „V tom je nebezpečí, že z různých důvodů“, uznal Jiří Kořátko.³³¹ Tvůrčí aktéři sváděli boj o tyto žánrové prvky, aniž se mohly opřít o soubor jednoznačných a trvalých doporučení.

Typický příklad nejednotných kulturněpolitických norem představovalo líčení organizovaných bezpečnostních sborů předúnorového období. Nešlo očekávat idealistické zobrazení protektorátních či meziválečných sborů, takže při projednávání okupačního dramatu *Past* členové Filmové rady odmítli prvky, které by mohly vzbuzovat sympatie

³²⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 2. NFA, f. FIUS, ref. ozn. 2/2/1//43, Jiří Mařánek: 'Policejní hodina', 15. červenec 1948. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/69//4, Zápis 69. porady Filmové rady..., 11. listopad 1954, s. 7.

³²⁸ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–294, Cenzurní karta filmu *Tereza*, 25. září 1961, s. 2.

³²⁹ Citováno podle NA, f. MI, k. 137, sign. 1948, 961–985, Zápis o jednání censurního sboru..., 8. prosinec 1948, s. 1.

³³⁰ Například snímek *Temno* (1950). Podle soudobého pražského dopisovatele rozhlasové organizace Svobodná Evropa jej tehdejší diváci četli protirežimně. Identicky film interpretoval i kulturněpolitický aktér Gríša Spurný: „glorifikován odchod do ciziny (...) je šířena víra, že režim, který je v té či oné době, přejde“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/42//5, Gríša Spurný: Poznámky k filmu *Temno*, 20. červen 1950. Srov. Pavel Skopal: Muži v sedle, v cirku a na létajících strojích. Dějiny filmové recepce v českých zemích, 1945–1953. In: Kristian Feigelson – Petr Kopál (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 344–345.

³³¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/65//2, Zápis 74. schůze plena Filmové rady..., 24. září 1953, s. 7.

k protektorátnímu policejnímu aparátu.³³² V sociálním dramatu *Olověný chléb* (1953) dokonce meziváleční četníci stříleli do chudých dětí na demonstraci. Jenže i počátkem padesátých let existovalo úsilí tlumit vyhrcočně negativní pohled na předúnorovou profesi. František A. Dvořák při debatě o *Botostroji* upozornil, že „do zavřené místnosti nechodili četníci s puškama“, i resortní aktér Bedřich Pokorný mírnil v souvislosti s filmem *Zocelení* (1950) přímou vinu četníků. Podle něj byl za rozkazy ke střelbě zodpovědný aktuárský úředník, nikoli velitel četnictva.³³³ Výstřel na děti ve snímku *Olověný chléb* kritizovala Marie Pujmanová po promítnutí první kopie, její postoj se objevil i v interním zhodnocení titulu.³³⁴

Dilema nastalo při setkání pomyslně starého s novým. Snímek *Němá barikáda* (1949), zasazený do období Pražského povstání, vedle sebe v ústředním konfliktu smířlivě postavil dělníka a policistu, což byla dle Bohdana Rossy „otázka trochu delikátní“, údajně podléhající čapkovskému pojetí.³³⁵ Polemika vyvřela při debatě nad nerealizovanou *Kariérou Eduarda Žáka*, jejíž realizace se plánovala ještě před rokem 1948. Měla líčit různé policejní typy napříč několika režimy. Jakkoli ve vztahu k látce Rossa prohlásil, že „mohou v SNB být členové staré policie“, obavu vyjádřil za ministerstvo vnitra Bedřich Pokorný: „kdyby ukazovali jen špatné stránky, dívali by se tak i na dnešní SNB“.³³⁶ Schvalovatele opakovaně trápila podobnost postav zástupců poúnorových bezpečnostních složek s předchozími sbory. Marie Pujmanová popsala člena SNB v nerealizovaném *Setkání pod vodou* nelichotivě („Zcela staromódní, rakouský policajt – byrokrat“). Kulturněpolitický aktér Čestmír Potůček byl v kritice nerealizovaného ideového náčrtu *Lidé kolem nás* podrobnější: podle něj se autor „nevyrovnal s novým našim SNB. Jinak by nemohl říkat jeho příslušníkům soustavně četníci a nenechal by 2 jeho členy odvádět starého Grubera, když za jejich zády hoří továrna při naprostém nedostatku lidí“.³³⁷ Ani realizované tituly neměly vždy lepší pozici. O StB jakožto

³³² NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/22//5, Čestmír Potůček: Past., nedatováno. Podle Josefa Škvoreckého byl odmítnut i meziválečný „dobrosrdečný policajt“ v *Zelené knížce* (1948). Informaci se nepodařilo doložit prameny. Citováno podle Josefa Škvoreckého: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*, Praha: Horizont 1991, s. 54.

³³³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/36//4, Zápis 36. porady Filmové rady..., 20. květen 1954, s. 10. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/19//4, 18 schůze Filmové rady..., 15. červen 1949, s. 3.

³³⁴ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/23//7, Miloslav Fábera – Otakar Vávra: *Olověný chléb* /*Rudé letnice*/ – první kopie filmu rež. J. Sequense, 23. březen 1954, s. 2. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/23//4, Zápis 23. porady Filmové rady..., 18. březen 1954, s. 8–9.

³³⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/9//4, Zápis 8 schůze Filmové rady..., 30. březen 1949, s. 14.

³³⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/11//4, Zápis z 10. schůze Filmové rady..., 20. duben 1949, s. 9.

³³⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Marie Pujmanová: *Opis posudku Marie Pujmanové na lit. scénář J. Karáska: Setkání pod vodou* /*Kesson*/, 2. březen 1950. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/6//7, Čestmír Potůček: *Lidé kolem nás*, nedatováno, s. 1.

celku ve filmu *Milujeme* zaznělo na schůzi KV ÚD, že „vystupuje jako fízlové v detektivce“, po promítnutí první kopie byl její člen koncem listopadu 1951 označen za „operetní zjev“.³³⁸

Řešení mělo v následujících letech spočívat jak v potlačení nežádoucích analogií, tak ve zlidštění postav vyšetřovatelů, aby nebyli „chladní a strozí“, jak vadilo před uvedením filmu *V trestném území* počátkem roku 1951.³³⁹ Po celé sledované období kulturněpolitictví aktéři vesměs odmítali dialogy, z nichž šlo vyčíst vyhrožování bezpečnostních sborů civilnímu obyvatelstvu. Gríša Spurný například v červnu 1954 odmítl následující větu velitele SNB, jež měla zaznít v nerealizovaném filmu *Černý kůň*: „Promiňte, ale jestli se nenajde pachatel, skutečný pachatel, nebo jestli nepřejdeme alespoň na stopu, tak jste v tom všichni“. Podobně byla o čtyři roky dříve odmítnuta výzva učitele žákům, „že když se viník nepřihlásí, předá celou věc SNB“.³⁴⁰ Všechny tyto obavy shrnula Marie Pujmanová při projednávání literárního scénáře nerealizované *Benzinové pumpy*: „Chlapec se bojí SNB, ačkoli se bát dnes nemá“.³⁴¹ Ojediněle následoval odlišný postup. V literárním scénáři filmu *Smyk* (1960) byl bezohledný zásah Lidových milic proti studentům-nekomunistům v únoru 1948, žádalo se pouze na HSTD, aby tvůrci zdůraznili, že perzekvovaní mladí lidé představovali „aktivní reakcionáře“.³⁴² Rovněž resortní aktéři vnímali neudržitelnost některých výjevů.

Zlidštění vyšetřovatelů probíhalo koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let rozpačitě. Resortní kulturněpolitictví aktéři si vymínili, že tyto postavy nelze zlehčovat, tudíž hravé chvíle mizely ze scénaristických formátů. Ve filmu *Dnes o půl jedenácté* vyšetřovatel nakonec neřekl kolegovi repliku („Polezte ven; nedělejte ze sebe Tarzana. Teď před prvním nemám na věnec“), ani se v obchodě nezakousl do jablka bez předchozího zaplacení. Snímek *V trestném území* pak postrádal scénu, během níž telefon nevzbudil člena SNB.³⁴³ Od poloviny padesátých let přestali mít resortní aktéři na tyto prvky bezprostřední vliv. Přestože tajemník filmové komise MNB napsal v dubnu 1953 o literárním scénáři *Na konci města*, že „uvedené postavy příslušníků SNB jsou nesprávné“, na Filmové radě jej přešli, respektive si vyžádali posudek od Kamila Pixy coby resortního kulturněpolitického aktéra s vazbami na

³³⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AII/3P/2K, Zápis XXI. porady KV ÚD a sekretariátu..., 4. květen 1951, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/12//2, Zápis 17. schůze plena Filmové rady..., 29. listopad 1951, s. 19.

³³⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/50//1, 7. schůze předsednictva Filmové rady..., nedatováno, s. 1.

³⁴⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/43//4, Zápis 43. porady Filmové rady..., 17. červen 1954, s. 16. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/40//2, 3. schůze předsednictva Filmové rady..., 30. květen 1950, s. 4.

³⁴¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 33.

³⁴² Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–292, Cenzurní karta filmu *Smyk*, 23. červen 1960, s. 1.

³⁴³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/6//6, Plk. Vozovský: M. Drtílek a spol.: 'Betonová past', nedatováno, s. 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//6, Čestmír Potůček: *V trestném území*, 1. červen 1949, s. 1.

filmové prostředí.³⁴⁴ HSTD od druhé poloviny padesátých let reprezentaci bezpečnostních složek kontrolovala, byť poukazovala především na křiklavější případy. Například u dětské detektivky *Zpívající pudřenka* (1959), kde „vystupování příslušníků je zkresleno až do grotesky (...) příslušník skrytý v prostěradle, jiný mezi nádobami na popel“. Ve filmu *Tereza* vadila „milostná posice“ vyšetřovatelky, projevující i afinitu k podezřelému. Od konce padesátých let nároky na idealizované vyličení bezpečnostních sborů slábly.³⁴⁵

Klíčový reprezentační problém bezprostředně poúnorového období spočíval v něčem jiném, a to ve vyvážení vyšetřovací aktivity, kterou poskytovaly z jedné strany profesionální bezpečnostní sbory, z té druhé pak *bdělí a ostražití* civilisté. Na prosté úrovni šlo o připsání dílčích pátracích úkonů odlišným složkám. Například u nerealizovaného filmu *Cigánov* zazněl požadavek, aby v prostředí romácké vesnice nebyl spojku člen SNB coby zástupce státní moci, nýbrž představitel místního národního výboru (MNV). V synopsi totiž strážmistr řešil krádež vepře, což pokládal člen Filmové rady za nedůstojné.³⁴⁶ Koncem čtyřicátých let vzniklo několik filmů s výstřelkem bdělosti a ostražitosti, ve kterých probíhalo pouze laické pátrání. Například v závěru snímku *Veliká příležitost* (1949) prohlásí brigádnice po odhalení spiknutí, že „s tím ničemou, který se vetřel mezi nás, s tím už si to vypořádáme“. Nenasleduje příjezd bezpečnostního sboru a davové obklíčení budí dojem lynče. Kuriózní situace nastala ve filmu *Žízeň* (1949), proti němuž vystupovala Filmová rada. Snímek obsahuje doporučení zástupce MNV zavolat SNB, což nepřítel odmítne, a tím účast vyšetřovacích složek končí. Při projednávání literárního scénáře Oldřich Mandřák uvedl, že kdyby „zpráva o takovéto činnosti MNV došla vyšším orgánům (...) MNV bude zavřen. Oni měli postupovat rázněji, nejdříve zavřít šmelináře“.³⁴⁷ Pozdější praxi předznamenal snímek *DS-70 nevyjíždí* (1949), kde dvojice rozpozná nepřítele náhodou během zamilované procházky. Teprve napodruhé zavolá na SNB. Zanedlouho poté se objevil kulturněpolitický požadavek vzniklý problém řešit, tedy potlačit „dosavadní izolovanost členů SNB od lidových mas“.³⁴⁸ V září 1950 nabádali kulturněpolitici

³⁴⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//6, Jaroslav Veselý: Literární scénář: Na konci města – sdělení, 29. duben 1953. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//2, Zápis 63. schůze plena Filmové rady..., 30. duben 1953, s. 27–28.

³⁴⁵ Citováno podle Jindřiška Bláhová: Pár správných esenbáků, pár správných filmařů: produkce Krále Šumavy (1957–1959) a hledání ideálního modelu socialistického filmu. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 172. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis z 24. porady členů Ideově umělecké rady..., 22. červen 1960.

³⁴⁶ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10A/AI/4P/4K, Sdělení pro ústředního ředitele s. dr. Václavíka., 10. listopad 1949. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/25//8, Karel Šimon: *Cigánov.*, nedatováno.

³⁴⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/20//4, 19 schůze Filmové rady..., 22. červen 1949, s. 9.

³⁴⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o rozhovoru Kolektivního vedení s rež. J. Weisssem..., 27. listopad 1951, s. 3.

aktéři, aby ve snímku *Milujeme* zasáhli horničtí učni proti nepřátelům až v rozhodujícím okamžiku, a současně si uvědomili rizika pátrání na vlastní pěst, „aby bylo vidět, že bezp. orgány se u nás opírají o bdělost lidu, ale současně ony samy pohotově a účinně lid chrání“.³⁴⁹ Do úvahy se nepodařilo začlenit perspektivu bezpečnostních sborů, tudíž zůstalo nejasné, od jakého momentu pozoroval zástupce SNB učně, kteří zase sledovali pachatele.

Výsledkem byla matoucí narativní mezera, typická pro produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, kterou zesilovala právě resortní dramaturgie. Jakkoli usnesení KV SUF ze září 1952 ocenilo, že snímek *Přicházejí z tmy* „nedělá z dopadení záškodníků pátrací zápletku“, následovala náročná rozprava s resorty národní bezpečnosti a zemědělství. V jejím důsledku se snímek přetácel i v postprodukční fázi přestříhával, aniž by první kopie naznačila, zda SNB vědělo o drastickém dění na vesnici od začátku a jak se v závěru ocitlo na místě.³⁵⁰ Resortní zásahy při reprezentaci bezpečnostních sborů byly definitivně odmítnuty při realizaci filmu *Severní přístav*. Členové Filmové rady popisovali vševědoucí rozměr příslušníků StB ironicky („Policie by se mohla také na chvíli mýlit“ Marie Pujmanová, „poručík je až zázračný“ Karel Konrád, „musí všechno vědět, musí pracovat služebně, nesmí mít žádné citové problémy“ František A. Dvořák).³⁵¹ Vedoucí Scenáristického odboru Jiří Síla přiznal vážné spory s Filmovou komisí MNB a pohrozil přerušением cyklu: „Nám nakonec nezbude nic jiného než to přestat dělat. Pravděpodobně na nějaký čas, než přijdou na Státní bezpečnosti k rozumu“.³⁵²

Jeden z klíčových důvodů k utlumení produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti tedy spočíval v neudržitelných reprezentačních požadavcích resortních kulturněpolitických aktérů. Otázka vyvážené aktivity profesionálů a laiků zcela nezmizela ani od poloviny padesátých let. Umělecká rada kupříkladu hleděla v dubnu 1958 s nedůvěrou na literární scénář *Cesta zpátky* (1958): „Policie, která dokáže se zázračnou rychlostí zjistit Františkovu totožnost, neudělá už ani o krok dále“.³⁵³ Ve stejný měsíc dorazil vedoucím tvůrčích skupin dopis, aby se dostavili

³⁴⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/47//3, Pelikán: Posudek o scénáři: Zítra se nefará /Stano–Březovský/, nedatováno.

³⁵⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/30//6, František Dvořák – Jiří Síla – Otakar Vávra – Karel Kohout – Ladislav Hanuš: *Přicházejí z tmy* – literární scénáře – Miloslav Fábera: Projednáno Kolektivním vedením Studia..., 19. září 1952, s. 2. Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 63–64.

³⁵¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//2, Záznam z 66. schůze pléna Filmové rady..., 18. červen 1953, s. 3, 6.

³⁵² Citováno podle tamtéž, s. 7.

³⁵³ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 13. porady členů Umělecké rady..., 23. duben 1958, s. 1.

„k poradě s pracovníky ministerstva vnitra (...) týkající se bezpečnostní problematiky a zachycování postav SNB v našich scénářích a filmech“.³⁵⁴ Resortní dohled nevymizel, měl ovšem kolegiálnější povahu, kulturněpolitictví aktéři jednotlivých ministerstev dokonce příležitostně přiznávali ambici zařadit se poblíž, potažmo přímo mezi tvůrčí aktéry. Půl roku po schůzce vedoucích tvůrčích skupin s pracovníky MV dorazil z Hlavní správy Veřejné bezpečnosti (HS VB) návrh na natočení „celovečerního filmu z úseku dopravní bezpečnosti (...) satirické zpracování příčin časté nehodovosti“. V příloze byl přiložen čtyřicetistránkový scénář, ovšem „velmi špatný“ podle mínění podnikových orgánů.³⁵⁵ Opatrné jednání s HS VB mělo nezavazující vyústění: resort obdržel odpověď, že do chystaného kriminálního snímku *Černá sobota* (1960) se zkusí dílčím způsobem začlenit problematika dopravní bezpečnosti a ostatní tvůrčí skupiny dostanou doporučení věnovat podobným látkám pozornost.³⁵⁶

Dvě osobnosti přešli ve sledovaném období z pozic resortních kulturněpolitických aktérů do rolí interně zavedených tvůrčích aktérů. Prvním byl Kamil Pixa, postupně i autor námětu a/nebo scénáře. Od konce padesátých let pak do dění aktérsky vstoupil kriminalista a odborný poradce Karel Kalivoda, jehož jméno neveřejně figurovalo u většiny děl prvního produkčního cyklu socialistických detektivek. Mezi Pixou a Kalivodou narůstala rivalita, kriminalista totiž podle svědectví požíval u tvůrčích aktérů značnou vážnost.³⁵⁷ Jejich přínos komplikoval přímočaré zhodnocení leckdy tíživého dopadu resortní dramaturgie na kriminální fikci. Dohled ministerstev nad realizací se neomezoval na jedno žánrové označení, ani jej nešlo identifikovat výhradně s poúnorovým režimem. V první polovině padesátých let však scénaristické formáty kriminální fikce narážely na nevyjasněné představy několika resortů. MNB mělo dokonce zájem postupně převzít i celkovou dramaturgickou přípravu těchto děl. Konfliktní situace vyvolávala do roku 1954 stále výraznější pnutí i ze strany pomyslných kolegů, podnikových kulturněpolitických aktérů. Ani ve druhé polovině desetiletí resortní dohled nezmizel, prostřednictvím HSTD a odborných poradců MV však získal rámcově standardizovanou praxi i dílčí předvídatelnost. Právě vyzpytatelnější průběh jednání patřil ke klíčovým aspektům, otevíral totiž prostor pro souvislejší interakci těchto i dalších aktérů.

³⁵⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Žádáme Vás, abyste se dostavili v pátek..., 2. duben 1958.

³⁵⁵ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, plk. Jan Janulík: Vážený soudruhu, na základě předběžného telefonického jednání..., 5. září 1958. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, Miloš Brož: Vážený soudruhu! Hlavní správa veřejné bezpečnosti..., 18. říjen 1958.

³⁵⁶ NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, Miloš Brož: Vážení soudruzi! Na základě jednání s Vašimi zástupci..., 20. listopad 1958.

³⁵⁷ Martin Kučera: *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty*, Praha: Academia 2009, s. 409–410, 421–439.

2.1.3 Nežádoucí kontinuita a limity referenčních titulů

Jak bylo s odvoláním na Ivana Klimeše v první kapitole citováno, tvůrčí aktéři trvale sondovali hranice možného, potažmo zkoušeli, zda by je nešlo o něco posunout. Obdobnou otázku posuzovali kulturněpolitičtí aktéři, spolurozhodovali o kreativních možnostech, jakož i o jejich případných posunech. Kulturněpolitická nejistota kolem pojmu *detektivka* dokládala, že v některých fázích docházelo k veskrze intuitivnímu domýšlení dosud nevyřčených norem. Kulturněpolitičtí aktéři tudíž citlivě zachytávali druhotné podněty (varianty kriminální fikce ve vydavatelských plánech nebo v rozhlasových hrách), jež mohly předjímat širší změnu postoje k žánrovému označení. Zahraniční žánrové tituly hrály v tomto sondování podstatnou roli. Jakmile došlo k jejich oficiálnímu ne/schválení, získala další skupina aktérů významný signál, zda vůbec usilovat o realizaci alespoň rámcově podobného filmu.

Signální komunikace probíhala po celé sledované období, v určitých letech ovšem její význam sílil. Krátce po osvobození bylo zásadní vyjasnit, jakou pozici si uchová západní kriminální fikce. Hrozilo její všeobecné napojení na protibrakovou kampaň, případně diskreditační srovnání s říšskou žánrovou produkcí. Zpočátku se toto nepotvrdilo. Oldřich Kautský, levicově orientovaný publicista, psal v roce 1946 smířlivě a bez spojitosti s protibrakovou rétorikou jak o sovětském, tak o britském špionážním filmu, byť u britského *Setkání v Alžíru* (1944) měl sklony ironizovat zažitě konvence.³⁵⁸ Žánrové prvky vyzoroval i ve zdánlivě nesouvisejícím sovětském filmu *Nezapomenutelný rok – Lenin v roce 1918* (1939): „Místy film sahá až do oblasti detektivních historií, tak promyšleně je zde líčeno spiknutí a jeho odhalení“. Vzápětí však viděl úskalí: „Kaplanová, Leninova vražednice, je příliš operní se svou shrbenou postavou, odporným vzezřením a cigaretou v ústech, kterou nezahodí ani tehdy, když vchází mezi Leninovy nadšené posluchače“.³⁵⁹ Začlenění aspektů kriminální fikce bylo riskantní: mohlo posílit vyznění konkrétních scén, jenže i vyklouznout z nedostatečně vymezené meze přípustného, potažmo zaměnit aspekty seriózní a brakové.

Vstup několika nízkorozpočtových amerických titulů do distribuce v první polovině roku 1946 ohrožoval resignifikační úsilí odvrhnout brakovou tradici kriminální fikce. Snímky *Neviditelný nepřítel* (1938) a *Neznámí lidé* (1944) totiž naplňovaly parametry protějšků

³⁵⁸ O. K.: Nový příběh ve starém prostředí. *Filmová práce* 2, 1946, č. 12, s. 4. O. K.: SOUBOJ špionážních služeb. *Filmová práce* 1, 1945, č. 27–28, s. 6.

³⁵⁹ Citováno podle O. Kautský: Na dějinné křižovatce. *Filmová práce* 2, 1946, č. 4, s. 4.

rodokapsů, před nimiž bylo varováno. Jejich přijetí souviselo s oživením nízké nabídky československých kin, které ani rok po osvobození neuváděly hollywoodské filmy velkých studií kvůli vleklé dohodě se zastupující *Motion Picture Export Association* (MPEA) o dojednání oboustranně akceptovatelných podmínek.³⁶⁰ Snímky, distribuované nezávislými společnostmi Republic a Monogram, schválil Filmový censurní sbor z pragmatických pohnutek a bez připomínek. Přitom pouze o dva měsíce později se členové orgánu vyslovili negativně vůči francouzskému *Černému dýmku* (1941): zástupce za ministerstvo informací jej označil za „špatný rodokaps“.³⁶¹ Proti nízkorozpočtovým americkým titulům paradoxně nevystoupili ani tak levicově orientovaní publicisté, nýbrž nekomunistický tisk, který psal o „záměrném šíření rodokapsové nákazy“.³⁶² Zastánci hollywoodské produkce se patrně obávali, že jejich uvedení v očích veřejnosti zdiskredituje americkou kinematografii, jakož i kriminální fikci, neboť poukáže na její souvislost s nežádoucími sešitovými edicemi.

Kdyby tvůrčí aktéři chtěli znát referenční příklad toho, jak měla vypadat hodnotná (filmová) detektivka, naslouchání publicistickým a aprobačním hlasům by je mohlo zmást. Vysílaly protikladné, místy nekonzistentní signály. Za ušlechtilější příklad nakládání s konvencemi se pokládaly tituly, jež nestavěly do centra dění vyšetřovatele, nýbrž oběť, případně i pachatele. Patřil k nim americký snímek *Byl jsem lynčován* (1936) o neprávem obviněném, dále francouzský film *Den začíná* (1939), v němž na periferii žijící hrdina v podání Jeana Gabina vraždil z nešťastné lásky, nebo německý *Vrah mezi námi* (1931), který střihovými a zvukovými postupy provokativně analogizoval vyšetřování policie s obdobně motivovaným pátráním zástupců organizovaného zločinu po vrahovi dětí.³⁶³ Na druhou stranu *Člověka bestie* (1938), další takto laděný film na motivy Émila Zoly, rezolutně odmítlo více zástupců resortů ve FICES.³⁶⁴ Nekonzistence nastávala, když se kladně posuzovala zahraniční kriminální fikce českého režiséra: britský špionážní film *Setkání ve tmě* (1943) Karla Lamače

³⁶⁰ Jindřiška Bláhová: Hollywood za železnou oponou: Vyjednávání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů do Československa po II. světové válce. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 16–62.

³⁶¹ Citováno podle NA, f. MI, k. 92, sign. 1946, 1151–1180, Zápis o jednání censurního sboru..., 9. září 1946, s. 1. Srov. NA, f. MI, k. 87, sign. 1946, 911–930, Zápis o jednání censurního sboru..., 7. květen 1946. Srov. Oldřich Kautský: Slepá ulička francouzského filmu. *Kino* 2, 1947, č. 5, s. 92–93.

³⁶² Citováno podle bž: Zlovolné řeči o rodokapsové nákaze. *Filmová práce* 2, 1946, č. 19, s. 4.

³⁶³ O prvním a třetím napsal Oldřich Kautský s uznáním, že „se dobírají sociálních a mravních bolestí cestou filmového umění“. Citováno podle Oldřich Kautský: Studená sprcha. *Filmová práce* 2, 1946, č. 24, s. 1. Srov. J. Brož: Psychologická studie muže, který vraždil. *Filmová práce* 2, 1946, č. 21, s. 5.

³⁶⁴ NA, f. MI, k. 90, sign. 1946, 1041–1065, Zápis o jednání censurního sboru..., 19. červen 1946, s. 1–2.

nebo americká *Žárlivost* (1945) Gustava Machatého.³⁶⁵ Tisk se vyjadřoval s nostalgickým porozuměním i o starých titulech, kupříkladu o chystané předělávce seriálu s Fantomasem, který původně natočil Louis Feuillade před první světovou válkou. Pakliže by se postupovalo důsledně, zasadil by tisk sešitová vydání Fantomase do protibrakového kontextu.³⁶⁶

Nejasnou situaci postupně zpřehlednil vstup hollywoodských děl do tuzemské distribuce, když se MPEA v září 1946 dohodla s československým filmovým monopolem. Zástupci MPEA konzultovali s jednotlivými studii v předstihu dostupná data o preferencích československého publika. Třebaže z nich vyplynulo, že tuzemské meziválečné obecenstvo mělo v oblibě „vzrušující dramata“, „špionážní příběhy“ a „akční filmy“, kriminální fikce byla ve výběru sto čtyřiceti filmů pro československý trh zastoupena okrajově. K hlavním důvodům patřila kulturní politika, paradoxně však v opačném směru. MPEA i ministerstvo zahraničí Spojených států amerických pokládaly některé hollywoodské filmy za nežádoucí pro vývoz; zpravidla za předpokladu, že zobrazovaly americké reálie v nelichotivém světle.³⁶⁷ Do této kategorie patřily jak společenskokritické tituly, tak gangsterky. Podle takto obrácené logiky měli mít politici protivníci Spojených států o hollywoodskou kriminální fikci zájem, což finální výběr představitelů zestátněné kinematografie naznačoval: akceptovali jediný nabízený film s označením „kriminální“ a tři ze čtyř snímků s pojmenováním *mystery*.³⁶⁸

Domácí schvalovací praxe záměry komplikovala. *Ani stín podezření* (1943) Alfreda Hitchcocka o elegantním zločinci a jeho rafinovaném uniknutí policejním složkám vyvolal rozpaky na úrovni Filmového censurního sboru. Podle vyjádření orgánu měla tato *mystery* „zásadně mravně defektní poměr k životu (...) zločince do jisté míry omlouvá a snaží se jeho zvrácenou morálku vysvětlit. Okolnost, že film je jinak dobré úrovně, mohla by jeho neblahý vliv ještě zvýšit“.³⁶⁹ Druhá věta objasňovala, proč předchozí nízkorozpočtové tituly prošly bez výraznější negativní pozornosti. Byly pokládány za naivní, výmluvně obnažující nežádoucí

³⁶⁵ Např. ok: Lamač ve svém živlu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 35, s. 6. O. K.: Česká veselohra v anglickém prostředí. *Filmová práce* 2, 1946, č. 23, s. 4. Režisér Gustav Machatý v Praze. *Filmová práce* 2, 1946, č. 47, s. 1.

³⁶⁶ Např. Co nového... *Filmová práce* 2, 1946, č. 23, s. 6. Francouzi filmují Dostojevského. *Kino* 1, 1945, č. 1, s. 2.

³⁶⁷ Citováno podle Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Norwich – Praha: University of the Arts – School of Film and Television Studies – Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2010, s. 84.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 200–203, 207–208. Obtížně přeložitelný pojem *mystery* bývá podřazován pod oblast kriminální fikce, případně stavěn významově blíže. Srov. Rosemary Herbert – Catherine Aird – John M. Reilly (eds.): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York – Oxford: Oxford University Press 1999.

³⁶⁹ Citováno podle NA, f. MI, k. 97, sign. 1947, 1–25, Ministerstvo informací – filmová censura..., 9. leden 1947.

tendence. Přes zamítavé stanovisko sboru prošel *Ani stín podezření* do distribuce a tisk jej hodnotil méně neústupně. Recenzent v *Rudém právu* neupřel „psychologickému detektivnímu dramatu“ vysokou úroveň zpracování, i když podle něj snímek nabádal ke zločinnosti.³⁷⁰ Tentýž den publikoval list velmi pochvalnou recenzi snímku *Dům na 92. ulici*, který kriminálními konvencemi propagoval činnost FBI. *Rudé právo* dokonce zařadilo semidokumentární snímek na první místo doporučujícího žebříčku amerických titulů.³⁷¹

Ani stín podezření a *Dům na 92. ulici* reprezentovaly nové tendence kriminální fikce, jež v roce 1947 postrádaly autoritativní politické zhodnocení, proto k nim přistupoval tisk a kulturněpolitictí aktéři pomyslně nekonzistentně: na základě vlastního vkusu, méně stranické linie. Tyto tituly nešlo zařadit do protibrakové kampaně, jak připustil Filmový censurní sbor. Zejména první z děl bývá řazeno k velkému a obtížně vymezitelnému fenoménu, zpětně zpravidla označovanému coby *film noir*. V únoru 1946 hovořil dopisovatel *Kulturní politiky* o klíčové tendenci hollywoodské kinematografie předchozího roku: „zjevem je řada závažných psychologických, ale velmi vzrušených děl, mnohdy kriminálního zahrocení“.³⁷² V dalších týdnech se na psychologický i psychoanalytický rozměr některých titulů více poukazovalo. Po devíti měsících byl freudismus označen za atrakci a příznak hollywoodské módy. Postupně i kritizován, zprvu s odvoláním na domněle svérázné interpretace učení Sigmunda Freuda.³⁷³

Filmový censurní sbor nedokázal v roce 1947 tyto snímky zastavit. Náznak sporu proběhl v červenci při posuzování americké *Gildy* (1946) s ikonickou Ritou Hayworth. Podle mínění zástupce za Ústřední radu odborů (ÚRO) snímek podporoval „veškeré úchylnosti“. Ještě dále zašel představitel ministerstva zahraničních věcí: „Má film (vina je na aprobační komisi!) vychovávat nebo vydělávat za pomoci vražd, facek, perversity atd.? Tisíckrát ne“.³⁷⁴ Provinění patrně nestálo na straně Filmové dovozní komise, jejíž předseda upozornil, že *Gilda* nebyla členům sboru předvedena: jejich dodatečný „rozběr vyzněl naprosto negativně jak po

³⁷⁰ Citováno podle věk.: *Ani stín podezření* (Promítá kino 'Pasáž'). *Rudé právo* 27, 1947, č. 86 (12. 4.), s. 2.

³⁷¹ věk.: *Dům na 92. ulici* (Promítá kino 'Hvězda'). *Rudé právo* 27, 1947, č. 86 (12. 4.), s. 2. Přehledka filmů. *Rudé právo* 27, 1947, č. 92 (19. 4.), s. 2.

³⁷² Citováno podle E. Uggé: Americký film 1945. *Kulturní politika* 1, 1946, č. 19, s. 7. Srov. „filmy psychologické, jen formálně nazývané detektivní“. Citováno podle Jaroslav Moravec: Americký film nalézá vlastní výraz. *Kino* 1, 1945–46, č. 15, s. 245.

³⁷³ J. Brož: Britský filmový festival plní své poslání. *Filmová práce* 2, 1946, č. 41, s. 3. Jar. Brož: Pod vlivem Freudova učení. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 4, s. 7. Srov. J. Brdečka: Vpád fantomů do kin: Psychoanalýsa, psychologie a mystika ve službách filmových podnikatelů: II. *Filmová práce* 2, 1946, č. 5, s. 5.

³⁷⁴ Citováno podle NA, f. MI, k. 106, sign. 1947, 521–540, Zápis o jednání censurního sboru..., 7. červenec 1947, s. 1, 2.

stránce užitečnosti, tak po stránce estetické“. Smluvní zájmy převážily, snímek se promítal.³⁷⁵ Schvalovací orgány měly špatnou pověst i navenek: čtenář v téže době napsal do *Filmových novin* dopis, v němž si stěžoval, že Filmová dovozní komise přistoupila odmítavě k filmu *Občan Kane* (1941). Při obhajobě díla pak poukázal na kladný postoj Oldřicha Kautského. V odpovědi list ujistil, že snímek Orsona Wellese „už dostal dodatečné povolení k pobytu“.³⁷⁶

První vážnější argument proti hollywoodské kriminální fikci se přitom objevil už na jaře 1947 a souvisel s filmem *Pojistka smrti* (1944), ve kterém hrála Barbara Stanwyck. Ta tehdy ve Spojených státech podpořila slyšení Sněmovního výboru pro neamerickou činnost (HUAC), antikomunisticky laděné akce za účelem odhalení domnělé infiltrace komunistů ve filmovém průmyslu. Mediálně zaznamenané aktivity HUAC poškodily obraz hollywoodské kinematografie v pokvětnovém Československu, po roce 1948 pak měly reprezentovat údajnou fašizaci americké kultury.³⁷⁷ Filmový censurní sbor *Pojistku smrti* v dubnu 1947 kvůli Barbaře Stanwyck neschválil, o měsíc později opatrně předchozí zamítnutí revidoval. Hlasy členů sboru předznamenaly poúnorový vývoj, zástupce za ministerstvo zahraničních věcí totiž stručně napsal, že snímek doporučuje pro přechodnou dobu.³⁷⁸ Tisk začal následně definitivně přebírat rétoriku kulturněpolitických aktérů. Jaroslav Brož napsal: „čím lépe je takovýto námět filmově zpracován, tím nebezpečnější je pro mravní výchovu diváka. 'Pojistka smrti' je film, který je tak dobře udělán, že nikdy udělán neměl být“.³⁷⁹

Stoupenci kriminální fikce mohli po celý rok 1948 nacházet signály o přípustném právě v zahraničních titulech, které vstupovaly do distribuce. Artuš Černík, předseda Filmové

³⁷⁵ Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 9/5//5, Artuš Černík: Filmová dovozní komise upozorňuje..., 23. říjen 1947. Herečka ten rok navštívila Československo. Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Norwich – Praha: University of the Arts – School of Film and Television Studies – Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2010, s. 101–102.

³⁷⁶ Citováno podle Dopisujeme si se čtenáři. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 9, s. 5. Srov. Luboš Šlahůnek: Filmová dovozní komise ve stínu kritiky. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 25, s. 7. NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 7/2/1//13, A. M. Brousil: Vážený pane ústřední řediteli! Ježto nám jde při spolupráci..., 18. únor 1947.

³⁷⁷ Debatu podrobně rekonstruuje Jindřiška Bláhová: Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: Československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–1948) a filmová kulturní politika KSČ. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 347–372. Konkrétně u této herečky byla časová souslednost komplikovanější: dotyčné slyšení proběhlo teprve v říjnu 1947, Barbara Stanwyck však již předtím aktivně podporovala pravicově konzervativní akce, například patřila v roce 1944 k zakládajícím členkám Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických ideálů (MPA). Srov. Dan Callahan: *Barbara Stanwyck: The Miracle Woman*, Jackson: University Press of Mississippi 2012, s. 61–63.

³⁷⁸ NA, f. MI, k. 98, sign. 1947, 81–115, Zápis o jednání censurního sboru..., 15. duben 1947, s. 2. NA, f. MI, k. 98, sign. 1947, 81–115, Zápis o jednání censurního sboru..., 14. květen 1947, s. 1.

³⁷⁹ Citováno podle bž.: Zločin na pitevním stole. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 24, s. 7. Srov. ow: 'Pojistka smrti': (Uvádí kino Apollo). *Rudé právo* 27, 1947, č. 132 (7. 6.), s. 2, který snímek přijal mnohem méně kriticky.

dovozní komise, v polovině února přiznal, že sbor se opakovaně zabýval snímky spornými, takřkajíc *polofilmy*, jejichž zamítnutí vyvolávalo kritické reakce části veřejnosti, při schválení však kulturněpolitické námitky ze strany Filmového censurního sboru i tisku.³⁸⁰ Cenzurní orgán učinil po únorových událostech první opatření: v březnu a dubnu zakázal dříve propuštěné filmy s herci, jež byli asociováni s antikomunistickým slyšením HUAC.³⁸¹ Nově schvalované tituly bez nežádoucích herců gesto nepostihlo. Například v polovině března vystoupili zástupci Filmového censurního sboru proti americkému filmu *Kdybych žila znovu* (1947): „Žádný vnější a zahraniční nepřítel čs. zestátněného filmu nemůže mu škodit víc“, uvedl zasedající za ministerstvo zahraničních věcí.³⁸² Snímek do distribuce vstoupil. Stalo se tak za situace, kdy tisk od března vystupoval skepticky jak vůči domněle brakové podobě kriminální fikce, tak realizačně serióznějším titulům z hollywoodské *noirové* tradice.

Levicově orientovaní publicisté od konce roku 1947 uplatňovali strategii, jak kritizovat západní kriminální fikci, pakliže nemohli uplatnit argumenty nízké profesionální úrovně: uvedli, že snímek pouze reprodukoval dávno známé, takřka omšelé postupy. Svědčí o tom už názvy recenzí Oldřicha Kautského k americkým filmům *Laura* (1944) („Nic víc než detektivka“) nebo *Scotland Yard zasahuje* (1944) („Ještě jednou, asi do nekonečna“).³⁸³ Recenzent v *Rudém právu* pro změnu označil dánský snímek *Manie* (1947) za další „ze serie úpadkových filmů“. Jak mimoto informovala *Filmová kartotéka*, „hodnotě nepřispěla ani okolnost, že byl jako odborný poradce přibrán vědec z oboru psychopathologie“.³⁸⁴ Obdoba tamní resortní dramaturgie neposilovala v očích tisku hodnoty západní kriminální fikce. Psalo se obecně o „dušezpytných příbězích“ a jejich konvence byly ironizovány. „Tahle západní filmová móda, zabírající čím dál tím víc lidí duševně vyšinuté, maniaky a psychopaty, je už opravdu na pováženou“, psal Vladimír Bor o britském filmu *Svým vlastním katem* (1947).³⁸⁵

³⁸⁰ Artuš Černík: Filmová dovozní komise a „Ideální manžel“. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 8, s. 9.

³⁸¹ Patřila k nim *Pojistka smrti* a Barbara Stanwyck: „herci, kteří jsou známí svým protidemokratickým smýšlením“. Citováno podle NA, f. MI, k. 98, sign. 1947, 81–115, Ministerstvo informací – filmová censura..., 20. duben 1948. Srov. Jindřiška Bláhová: Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: Československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–1948) a filmová kulturní politika KSČ. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 368–369.

³⁸² Citováno podle NA, f. MI, k. 121, sign. 1948, 186–210, Zápis o jednání censurního sboru..., 18. březen 1948, s. 1.

³⁸³ Citováno podle O. K.: Nic víc než detektivka. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 45, s. 7. O. K.: Ještě jednou, asi do nekonečna. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 51, s. 7.

³⁸⁴ Citováno podle věk: Další ze serie úpadkových filmů. *Rudé právo* 28, 1948, č. 288 (10. 12.), s. 3. Oa-Ži: Manie. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 68–69, s. 15.

³⁸⁵ Citováno podle vbr: Film týdne: Z Anglie, Francie, Lotyšska. *Mladá fronta* 4, 1948, č. 230 (1. 10.), s. 4. Srov. Oa-pk: Hotel du Nord. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 17, s. 6.

Právě u britské kriminální fikce zůstala situace dočasně nevyzpytatelnější. Koncem ledna 1948 označil Oldřich Kautský britský film *Zelený jed* (1947) za výbornou detektivku, ještě v květnu uspěl snímek *Jde o můj život* (1942) u většiny recenzentů.³⁸⁶ V jarních a letních měsících je Filmový censurní sbor bez výhrad schvaloval, kdežto od září systematicky odmítal. Uplatňoval stručné zdůvodnění bez kritiky žánrového označení, například film *The Patient Vanishes* (1941) neměl „žádoucího kulturně výchovného významu“.³⁸⁷ Pokud se jednalo o žánrově adresnější odmítnutí, nepůsobilo konzistentně: titul *Night Boat to Dublin* (1946) sbor odmítl, jelikož film „se špionážním obsahem nevyhovuje naší kulturně politické linii“, přitom v kinech běžely takto propagované i ceněné sovětské tituly *Tajemství vyzvědače* (1947) a *Muž osmi tváří* (1945).³⁸⁸ Důvod spočíval spíše ve viditelném nástupu poúnorových kulturněpolitických aktérů. Od konce července probíhal první ročník Filmových festivalů pracujících (FFP), kde o hodnocení uvedených děl rozhodovala dělnická porota. Ta odmítla britský kriminální film *Zrádná neděle* (1947) a požadovala jeho stažení z distribuce. K tomu zestátněná kinematografie nepřistoupila, tisk však mínění poroty rétoricky podpořil.³⁸⁹ Vstup dělnické poroty coby kulturněpolitických aktérů marginalizoval zbytky smířlivějších postojů k západní kriminální fikci a patrně přiměl i censurní orgán postupovat ostřeji.

Ještě koncem čtyřicátých let existovaly výjimečné případy smířlivějšího nahlížení. Opakovaně za ním stál vklad respektovaného autora. V létě 1948 tisk přijal nikoli nepřátelsky film *Pan Verdoux* (1947), přestože v hávu černé komedie vyprávěl o vrahovi zámožných žen (z jeho perspektivy, což obvykle vyznělo nepřipustně). Snímek režíroval kulturněpolitickými aktéry ceněný Charlie Chaplin.³⁹⁰ U *Dámy ze Šanghaje* (1948) s Ritou Hayworth publicisté ani nezakrývali brakový rozměr, přesto je snímek zajímal kvůli osobě režiséra Orsona Wellese, uznávaného za film *Občan Kane*.³⁹¹ Ani Chaplin a Welles však nezůstali chráněni bezvýhradně. *Pan Verdoux* v tisku vzbudil i rozpaky a s Chaplinem byly v dalších letech

³⁸⁶ O. K.: Výborná detektivka – *Zelený jed*. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 7. Srov. oa-pk: *Jde o můj život*. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 30, s. 5–6.

³⁸⁷ Citováno podle NA, f. Ml, k. 132, sign. 1948, 711–735, Ministerstvo informací – filmová censura..., 28. září 1948.

³⁸⁸ Citováno podle tamtéž.

³⁸⁹ Srov. Luděk Havel: *Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2016, s. 58, 72–74. Srov. Jan Adamec: „O nového člověka, o dokonalejší lidstvo“: hlavní soutěž MFF v Mariánských Lázních 1948 očima denního tisku. In: Kristian Feigelson – Petr Kopál (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 491–494.

³⁹⁰ Srov. Jindřiška Bláhová: No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947) and Czechoslovak Communist Propaganda. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 3, s. 321–342.

³⁹¹ Např. Ir: *Dáma ze Šanghaje*. *Kino* 3, 1948, č. 11, s. 210–212. Hovoří Orson Welles... *Kino* 3, 1948, č. 35, s. 642.

identifikovány spíše jeho starší tituly. Wellesova *Cizince* (1944) pak Filmový aprobační sbor v říjnu 1949 s výhradami schválil, nicméně ministerstvo informací a osvěty doporučilo snímek uvést „nejprve v mimopražských kinech a ve větších městech až v mrtvé sezóně“.³⁹²

Rétorika schvalovacích sborů i tisku vůči zahraniční kriminální fikci se mezi lety 1948 a 1949 příliš nevyostřovala. Zástupci resortů ve Filmovém censurním sboru volili neutrální formulaci: „Z resortního hlediska nemohu mít námitek“, znělo za MNO typické prohlášení, v tomto případě k americké *Červené stopě* (1945). *Filmová kartotéka* jej následně popsala coby titul „pro nejméně náročné milovníky detektivek a Charlie Chana“.³⁹³ Kulturněpolitický význam tohoto periodika – informujícího o všech filmech v distribuci – náhle vzrostl, jelikož u méně žádoucích děl poklesl počet publikovaných recenzí. Na jaře 1949 byly uvedeny dva nízkorozpočtové americké westerny (*Staré Colorado* /1941/ a *Jezdci z Timberline* /1941/), k nimž šlo dohledat minimum souvislejších textů. Westerny měly ještě horší pověst než detektivky, tudíž jejich schválení v roce 1949 reflektovalo pouze smluvní závazky (viz 2.3.1). Rozloučení se západní kriminální fikcí ohlašovalo nápadně nostalgické přijetí amerického filmu *Žena za výkladem* (1944): promítání bylo povoleno 29. prosince 1949, po premiéře v únoru 1950 vyšlo více skrytě pochvalných recenzí a o osm měsíců později orgány vyřadily snímek z oběhu.³⁹⁴ Totéž učinily u většiny výše uvedených amerických či britských děl. Jejich vyřazení bez náhrady přerušilo kontinuitu obeznámenosti s tradicí západní kriminální fikce na desetiletí. Veškerá další polemika měla mnohem méně rozhodovacích neznámých.

Zastánci reformované kriminální fikce se mohli ohlížet po oficiálních vzorech, byť problematicky a v omezené míře. V Sovětském svazu ovlivnili hollywoodské či francouzské němé tituly s žánrovými hodnotami montážní experimenty: snímek *Neobyčejná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků* (1924) Lva Kulešova užíval v nadsázce kriminální konvence, vážným způsobem líčil prostředí racionalizovaného moderního vězeňství *Lidský arsenál* (1928) a nepřiznaně přejalo žánrové prvky i emblematické dílo socialistického realismu, film

³⁹² Citováno podle NA, f. MI, k. 156, sign. 1949, 1076–1150, A. Mertl: Filmy 'Cizinec' a 'Pravidla hry', 22. říjen 1949.

³⁹³ Citováno podle NA, f. MI, k. 155, sign. 1949, 931–1000, Zápis o jednání censurního sboru..., 21. září 1949, s. 2. Ži: Červená stopa. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 37, s. 3.

³⁹⁴ Kuriózně krátký životní cyklus *Ženy za výkladem* zaznamenal Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1950*, Praha: Československý státní film 1954, s. 208, 308. Příklad smířlivé reakce: „svědčí o tom, že s trochou zájmu, pečlivostí a vkusu lze natočit i detektivní film, který by diváka pobavil a při tom mu předložil příběh humorný, napínavý a hlavně – nevšední. Film celkově nemá jiného poslání než příjemně vzrušit a pobavit“. Citováno podle ku: *Žena za výkladem. Filmový přehled* 1, 1950, č. 4, s. 16. Srov. bs: *Žena za výkladem. Lidová demokracie* 6, 1950, č. 24 (28. 1.), s. 4, který zastupoval výrazně kritický pohled.

Čapajev (1934). Režisér Sergej Ejzenštejn se otevřeně prohlásil za ctitele kriminální fikce.³⁹⁵ Nicméně záhy po roce 1945 byly rozpoznány limity sovětské produkce právě v této oblasti. Oldřich Kautský v dubnu 1946 napsal: „Rusové se však dopouštějí omylu, když natáčejí filmy špionážní a detektivky. Tam nejsou doma“.³⁹⁶ Přestože po osvobození získaly sovětské filmy prominentní postavení v tisku i ve schvalovacích sborech, příležitostně zaznívala jejich kritika. První sovětský snímek, který podnítl výhrady FICES, se jmenoval *Vysoká odměna* (1939) a vyprávěl špionážní příběh o krádeži průlomového modelu letounu. Zatímco schvalovací orgán v říjnu 1945 žádal pouze vynechat „zmínky, znevažující v řeči i v titulcích Československo“, tisk vystoupil vůči filmu ostřeji: „je sice detektivním příběhem, nicméně má velmi málo znaků tajné kriminalistiky. Především tu chybí zápletky, na které by si policejní profesionálové nebo amatéři brousili důvtip“.³⁹⁷ Rezervovaný postoj se objevil i po únorových událostech v polovině roku 1948, když vstoupil do kin *Muž osmi tváří*.³⁹⁸

Po drastickém omezení distribuční nabídky v roce 1950 zesílil zájem předvést jakýkoli sovětský snímek, který by sloužil coby prototyp a závazný vzor pro produkční cyklus bdělosti a ostražitosti. V červnu téhož roku byla uvedena sovětská *Dvojí tvář* (1936) a pomyslné zadání naplnila. O filmu vyšlo v tisku mnoho unisono kladných zpráv a recenzí, obvykle již v titulku uvádějících slovo *bdělost* a/nebo *ostražitost*.³⁹⁹ Většina textů budila dojem vzájemně zaměnitelných referátů o ideovém poslání díla, evokovaly oficiální materiály k tomuto filmu, jež tvořily rétorický podklad náborových či osvětových kampaní.⁴⁰⁰ *Dvojí tvář* nicméně reprezentovala obtížně přenositelný vzorec. Originální titul zněl „Stranická legitimace“ a snímek vznikl uprostřed takzvaných Velkých čistek v Sovětském svazu, což jej ovlivnilo.

³⁹⁵ Srov. Sergei Eisenstein: *On the Detective Story*, London – New York – Calcutta: Seagull Books 2017, s. 140. Širší pohled (nejen) na Kulešova v tomto kontextu nabízí Boris Drayluk: *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden – Boston: Brill 2012, s. 140. Přestože režiséři Čapajeva se vymezovali vůči „pseudodetektivním filmům“, podle revizionistického soudu Jevgenije Dobrenka úspěch filmu závisel na „neutuchajícím zájmu publika o detektivní příběhy“. Citováno podle David Brandenberger: *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941*, New Haven – London: Yale University Press 2011, s. 293. Evgeny Dobrenko: *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 227.

³⁹⁶ Citováno podle Oldřich Kautský: Nezcizitelný vzorec. *Filmová práce* 2, 1946, č. 14, s. 1.

³⁹⁷ Citováno podle NA, f. MI, k. 79, sign. 1945, 471–500, Zápis o jednání censurního sboru..., 18. říjen 1945, s. 1. –šp–: Velká odměna. *Národní osvobození* 16, 1945, č. 135 (23. 10.), s. 3.

³⁹⁸ Blas-pk: Muž osmi tváří. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 27, s. 5–6.

³⁹⁹ Např. (kp): Škola ostražitosti, péče o stranickou legitimaci a víry v komunistickou stranu. *Obrana lidu* 5, 1951, č. 57 (9. 3.), s. 5. Jaroslav Opavský: Film, který je školou ostražitosti. *Rudé právo* 31, 1950, č. 235 (4. 10.), s. 3. Jiří Hrbas: „Dvojí tvář“ – film o bdělosti a ostražitosti. *Zemědělské noviny* 6, 1950, č. 240 (12. 10.), s. 2.

⁴⁰⁰ Např. VOA, f. ÚRO–KULT, Film v boji proti záškodnictví.: (nástin úvodu k besedě), nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/1K, Šebek: Zapůjčení 16mm filmů SČSP pro měsíc čsl. – sovět. přátelství, 9. říjen 1951.

Vedoucí závodu v něm kupříkladu sdělí hrdince, která ztratí stranickou knížku, že její nedbalost je zločin a nezaslouží si zůstat komunistkou.⁴⁰¹ Militantní tón působil dokonce i v tehdejší československém kontextu cizorodě a k obdobné látce neinspiroval. Výjimku tvořil nerealizovaný film *Neunikneš*, který v roce 1958 zamýšlel původní motiv (vydávání dvojníka-zrádce za mrtvého muže před jeho manželkou) přetvořit v psychologické drama.⁴⁰²

Dvoji tvář měla plnit funkci referenčního zahraničního titulu, který by provedl komplexní přeznačení detektivky. Jelikož se záhy ukázala problematičnost takto závažné změny, stačila u pozdějších vzorových děl prostá resignifikace na základě změny znamének. Počátkem roku 1951 vstoupil do československých kin sovětský film *Muži v sedle* (1950) režiséra Konstantina Judina, o němž recenzent *Lidové demokracie* bez averze napsal, že šlo „skoro o detektivní příběh“ a „romantický cowboyský příběh“.⁴⁰³ Následující Judinův snímek *Na daleké hlídce* (1953) začleňoval konvenční westernovou ikonografii ještě viditelněji, přičemž jeho československé uvedení v lednu 1954 mělo povzbudit souběžnou kampaň za obhajobu *poutavého žánru*.⁴⁰⁴ Pojem rehabilitoval některé prvky tradičních pojmenování, a to za předpokladu, že obecně pojatý dobrodružný film podporoval hodnoty poúnorového režimu („s ušlechtilou tendencí“) a nevyhrotil ikonografii, příliš evokující západní konvence.⁴⁰⁵

Co se mělo rehabilitovat, respektive tlumit? Změna znamének představovala riziko. Kulturněpolitictí aktéři totiž nemínili přiznat, že administrativní žánrová označení se leckdy značně inspirovala u západních děl, zpravidla vyřazených z oběhu. Ve druhé polovině čtyřicátých let ještě tisk na toto místy upozorňoval: opakovaně zmiňoval *operetnost* ladění. *Zemědělské noviny* publikovaly obnažující recenzi na muzikál *Volha, Volha* (1938): „Zřejmě jde o film staršího ražení, kdy sovětská kinematografie ne snadno bojovala o svůj osobitý tvar zábavného filmu, ověřujíc si nejdříve cizí vzory a shledávajíc, že nejsou pro ni únosné“.⁴⁰⁶ Narážky zasáhly i sovětskou kriminální fikci, konkrétně *Muž osmi tváří* se podle dopisovatele

⁴⁰¹ Srov. K. Vinogradská: *Dvoji tvář*, Praha: Svět sovětů 1950, s. 33–42.

⁴⁰² NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, *Neunikneš* – divadelní hra Zdenka Adly., 24. duben 1958.

⁴⁰³ Citováno podle bs: Dramaticky napínavý barevný sovětský film „Muži v sedle“. *Lidová demokracie* 7, 1951, č. 46 (24. 2.), s. 4. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 308–309.

⁴⁰⁴ Autoři na tomto filmu zamýšleli odlišit poutavé v zemích sovětské sféry vlivu od poutavosti západní. Např. Lubomír Procházka: Dvě hodiny napětí a vzrušení: Rozhovor o filmu „Na daleké hlídce“. *Mladá fronta* 10, 1954, č. 44 (21. 2.), s. 2. Vlastimil Vrabec: Poutavý film „Na daleké hlídce“. *Svobodné slovo* 10, 1954, č. 45 (23. 2.), s. 1.

⁴⁰⁵ Citováno podle Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP), f. Pujmanová Marie (roz. Hennerová), ref. ozn. 3/4/2//6, Marie Pujmanová: V předposlední večer našeho pobytu..., 23. duben 1953, s. 51.

⁴⁰⁶ Citováno podle jwg: Filmy týdne. *Zemědělské noviny* 4, 1948, č. 155 (2. 7.), s. 2.

v deníku *Práce* „staví bok po boku hollywoodské divočině, naivní a nenapínavé“.⁴⁰⁷ Po roce 1950 zůstalo stavění analogií a kritika sovětské kinematografie tabu, jakkoli u schvalovacích orgánů probíhalo od roku 1953 stále pravidelnější zamítání sovětských děl do distribuce, obvykle na základě obav z diskreditace tamní produkce u tuzemských diváků (viz 2.3.2).⁴⁰⁸

Ostatní kinematografie v oblasti sovětské sféry vlivu kritice podléhaly. Pro aktéry představovaly zamítavé reakce zahraničních děl užitečnou zpětnou vazbu: vymezení kulturněpoliticky neschůdných cest i předzvěst toho, jak šlo přijmout obdobný český snímek. Vzorec produkčního cyklu bdělosti a ostrážitosti totiž vznikl i v dalších zemích, včetně těch s menší hranou produkci.⁴⁰⁹ Jeden z prvních, maďarský *Požár* (1948), sice dopisovatel v *Rudém právu* srovnal s českým *Případem Z-8*, oproti vítanému filmu Miroslava Cikána ovšem zahraniční dílo vnímal značně rezervovaně. Podle textu v *Obraně lidu* byl film pojat „příliš kriminalisticky“, přičemž *Filmová kartotéka* změnu znamének ani nezakrývala: „polokriminální polosocialistické drama, které tam, kde by toho bylo nejvíce zapotřebí, ztrácí svou přesvědčivost“.⁴¹⁰ Východoněmecká *Blumova aféra* (1948) o antisemitsky motivované vraždě vstoupila do československé distribuce na podzim 1950, uprostřed vrcholícího vyřazování západních titulů i tradičních variant kriminální fikce. Tisk uplatňoval u filmu s postavou vyšetřovatele pojem *detektivka* a kulturněpoliticky jej z velké části přijal, což předznamenalo vcelku vstřícný postoj publicistů k filmu *V trestném území* o pár měsíců později.⁴¹¹ Nejpozději po dvou letech ovšem byla *Blumova aféra* stažena z oběhu.⁴¹²

⁴⁰⁷ Citováno podle –rdk–: Muž osmi tváří dokáže všechno: Jak se dobrodružství dělat nemá. *Práce* 4, 1948, č. 107 (7. 5.), s. 5.

⁴⁰⁸ Zatímco u snímku *Kalinový háj* (1953) bylo při schválení v dubnu 1954 na Filmové radě navrženo, aby zůstala „k dispozici jedna kopie pro studijní účely oblastních divadel, souborů lidové tvořivosti apod“, o pět měsíců později sbor film *Bay i batrak* (1953) jednomyslně zamítl. Kulturněpolitický aktér A. M. Brousil uvedl: „Nehájíme jen svoje zájmy, ale také jejich“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/58//4, Zápis 58. porady Filmové rady..., 16. září 1954, s. 5. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/37//4, Zápis 37. porady Filmové rady..., 27. květen 1954, s. 5–6.

⁴⁰⁹ Například v Rumunsku, kde vzorec doznal některých místních změn: nepřítel „býval zabit nebo odstraněn, což se pokládalo za samozřejmý projev přirozené spravedlnosti“. Citováno podle Mircea Dan Duță: Sovětský vliv versus „vlastenecká“ propaganda. O několika prvcích propagandistického a manipulačního arzenálu rumunského filmu z 50. (a pozdějších) let. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 299.

⁴¹⁰ Citováno podle fč: Další film nového Maďarska. *Obrana lidu* 3, 1949, č. 206 (3. 9.), s. 5. *Požár*. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 29, s. 9. Srov. věk.: Film o intrikách reakce. *Rudé právo* 31, 1949, č. 189 (13. 8.), s. 5.

⁴¹¹ Například podle Vladimíra Bora byla *Blumova aféra* „opravdu výborně udělaná detektivka“. Citováno podle vbr.: *Blumova aféra*. *Mladá fronta* 6, 1950, č. 211 (7. 9.), s. 3. Srov. Šm-pk: *Blumova aféra*. *Filmový přehled* 1, 1950, č. 32, s. 4, jenž žánrové prvky vnímal kriticky: „se takřka výlučně obírá sensačním detektivním příběhem a jenom v náznacích se dotýká politických poměrů“.

⁴¹² Archivní prameny si vzájemně odporují, když popisují stažení filmu. Některé uvádějí rok 1951, jiné listopad 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/5K, Fr. Klíma – A. Heřmanová: *Filmy z NDR* – stav, 16. květen 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/5K, F. Šolc: *Odprodání kopií vyřazených filmů*, 6. únor 1953. Srov. Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1951–1955: I. díl*, Praha: Československý filmový ústav 1972, s. 317.

Východoněmecké tituly stavěly schvalovatele před dilemata. Obsahovaly totiž prvky, které tuzemská kriminální fikce uplatnit nemohla, zejména začlenění dynamiky mezi geopoliticky rozdělenými částmi Německa. Například při schvalování filmu *Razzie* (1947) v listopadu 1952 měla Výběrová komise vážnou námitku: příslušníci bezprostředně poválečné policie tam nosili uniformy, jež poté převzaly západoberlínské policejní sbory, tudíž by mohlo promítání budit nežádoucí dojem heroizace západoněmeckých orgánů. Přítomní poukázali i na zastaralost reprezentace těchto postav a vyžádali si dobrozdání od zástupce MNB, jemuž nevadily uniformy ani změna znamének.⁴¹³ *Razzie* v tuzemské distribuci běžela, a dokonce měla kulturněpolitické zadání; uvedení filmu o boji proti černému trhu se krylo s provedením takzvané měnové reformy.⁴¹⁴ Nicméně u východoněmecké kriminální fikce podléhaly kritice i prvky typické pro produkční cyklus bdělosti a ostražitosti. Například výtku, že špionážní snímek *Höglervův příkaz* (1950) „neosvětluje rozhodující úlohu dělnické strany“, by šlo adresovat i všem žánrově souvisejícím českým titulům, kde zpravidla nezaznívala.⁴¹⁵

Od poloviny padesátých let se situace posouvala. Do distribuce pronikalo za podpory Výběrové komise stále více východoněmeckých děl, které reprezentovaly obdobu prvního produkčního cyklu socialistických detektivek. Počet těchto východoněmeckých děl v oběhu od roku 1957 dokonce převyšoval české zástupce kriminální fikce. Tisk příležitostně rozpoznal detektivky studia DEFA coby cyklus a přinejmenším oceňoval jejich diváckou atraktivitu.⁴¹⁶ Smířlivější hodnocení dospělo tak daleko, že v červenci 1959 Výběrová komise schválila pět let předtím zamítnutou detektivku *Tajemný vrak*, pokládanou za slabší variaci na domácí snímek *Konec strašidel*. Situace se koncem desetiletí obrátila a východoněmecké tituly dávali recenzenti za vzor tvůrčím aktérům: například film *Místo činu – Berlín* (1958).⁴¹⁷ Kreativní inspirace východoněmeckou kriminální fikcí se však vyjma nepřímých signálů nedají spolehlivě doložit. Marie Pujmanová v roce 1952 po promítání *Razzie* na Filmové radě

⁴¹³ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/38//3, Stručný obsah diskuse k filmu 'Razzie', nedatováno. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/38//3, H. Letenská: Přiloženě zasílám opis zápisu..., 18. listopad 1952.

⁴¹⁴ Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 137.

⁴¹⁵ Citováno podle Ij: Höglervův příkaz. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 1, s. 8. Východoněmecké dětské detektivky schvalovací orgány zamítaly soustavně: například *Tajemný vrak* (1953) či *Sheriff Teddy* (1957). NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/48//3, Usnesení 48. porady Filmové rady..., 1. červenec 1954, s. 2. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/5K, Zápis z 77. porady Výběrové komise..., 22. říjen 1957, s. 1.

⁴¹⁶ Srov. n: Stopa vede do tmy. *Filmový přehled* 8, 1958, č. 27, s. 8. Srov. A. Malina: *Místo činu – Berlín. Obrana lidu* 12, 1958, č. 235 (2. 10.), s. 5.

⁴¹⁷ Např. an: Nové filmy v našich kinech. *Lidová demokracie* 14, 1958, č. 237 (4. 10.), s. 5.

uvedla, že „naši scenáristé by film měli vidět“.⁴¹⁸ Ve stejný rok do českých kin vstoupil i východoněmecký film *Vlakové spojení nepravdivé* (1951) („Vzrušující příběh z berlínské podzemní dráhy“), a souběžně s tím vznikla idea na *Expres z Norimberka*.⁴¹⁹ Existují doklady o oboustranné spolupráci českých a německých filmařů ve smyslu poskytnutí exteriérových lokací: jak u východoněmeckého filmu *Stopa vede do tmy* (1957), tak u českého *Smyku*.⁴²⁰

Primární kulturněpolitický význam východoněmecké kriminální fikce spočíval v nenápadném posouvání hranic přípustného, především od poloviny padesátých let. V září 1955 byl do českých kin uveden východoněmecký *Ed Martin vypovídá* (1955), adaptace divadelní hry Alberta Maltze. Tímto způsobem se oklikou vrátila kulturněpoliticky přípustná obdoba západních žánrových tradic. Američan Maltz patřil k levicovým scenáristům, jež přišli v Hollywoodu o práci koncem čtyřicátých let po antikomunistických slyšeních HUAC.⁴²¹ Jakkoli se předtím podílel na domněle úpadkové podobě hollywoodské kriminální fikce – měl podíl na thrilleru *Revolver na prodej* (1942) a semidokumentárním *Obnaženém městě* (1948) –, osobní příběh vězněného komunisty z Maltze učinil žádaného tvůrčího aktéra v zemích sovětské sféry vlivu.⁴²² Snímek *Ed Martin vypovídá* stavěl do popředí dvě skupiny gangsterů, tedy kulturněpoliticky nepřipustnou variantu kriminální fikce. Přesto nenarazil při schvalování na žádné potíže a tisk jej označil za referenční dílo: „detektivka docela jiná, než na jaké jsme byli zvyklí z Cliftonek, ale také hodně jiná než (...) naše pokusy o novou formu detektivního žánru ve filmu. Od Cliftonek se liší o sto osmdesát stupňů jiným společenským posláním a duchem. Od těch našich se liší – napínavostí a vzruchem“.⁴²³ *Ed Martin vypovídá* vstoupil do českých kin v době, kdy vycházely negativně laděné texty o hollywoodské

⁴¹⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/38//2, Zápis 45. schůze plena Filmové rady..., 27. listopad 1952, s. 2.

⁴¹⁹ Citováno podle b: *Vlakové spojení nepravdivé*. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 32, s. 5. Podle prvního nástinu tvůrčího aktéra Vladimíra Čecha měl *Expres z Norimberka* líčit „typický příběh o dopravě diversantů prostřednictvím mezinárodních železničních vozů“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B16, Vladimír Čech: Na poslední schůzce..., nedatováno, s. 2.

⁴²⁰ Paul Thyrét: Jak pracuje Defa. *Kino* 12, 1957, č. 9, s. 132. *Český hraný film III: 1945–1960*, Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 290. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 60–63, 66–76.

⁴²¹ Profil Alberta Maltze přibližuje Art Simon: The House I Live In: Albert Maltz and the Fight against Anti-Semitism. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 169–183. John Sbardellati: The 'Maltz Affair' Revisited: How the American Communist Party Relinquished its Cultural Influence at the Dawn of the Cold War. *Cold War History* 9, 2009, č. 4, s. 489–500.

⁴²² Od počátku padesátých let vycházely české překlady jeho děl. Např. Albert Maltz: *V džungli mrakodrapů*, Praha: Rudé právo 1950. Albert Maltz: *Podzemní proud: Příběh jedné americké zimní závažné chvíle*, Praha: Mír 1951. Obě díla v zápletkách obsahovala prvky kriminální fikce.

⁴²³ Citováno podle n: Ed Martin vypovídá. *Přehled nových filmů* 5, 1955, č. 31, s. 8. Srov. Vl. Nepřil: Z nových filmů. *Rovnost* 71, 1955, č. 75 (20. 9.), s. 2. K bezproblémovému schválení filmu do distribuce ABS, f. 318, sign. 318–282, Cenzurní karta filmu Ed Martin vypovídá, 19. březen 1955.

produkci a její kriminální fikci, zároveň bylo široce pocíťováno kulturněpolitické vyčerpání vzorce bdělosti a ostražitosti.⁴²⁴ Snímek DEFY nalezl způsob, jak protipóly částečně smířit.

Východoněmecké tituly vnesly impuls k výraznější emancipaci obsahu dříve vylučovaných označení kriminální fikce, ovšem významný podíl lze připsat i filmům, vyrobeným v ostatních zemích sovětské sféry vlivu. Jakkoli početně nedosahovaly výsledků studia DEFA, místy testovaly hranice přípustného začleněním atypických žánrových prvků, potažmo neotřelými kombinacemi. Z Maďarska do československých kin vstoupil bez výhrad Výběrové komise snímek *Vzhůru po šikmé ploše* (1959) („Komedie o sličné zpěvačce, špiónech a nepravém milicionáři“).⁴²⁵ Antonín Malina film podrobil v *Obraně lidu* kritice: „že autoři zpracovali závažný námět (...) po způsobu měšťácké ‘crazy-komedie’ bez ohledu na to, zda tento laciný způsob odpovídá závažnosti tématu“.⁴²⁶ Nadsázka představovala nadále problém, patrně i proto se tehdy v československých kinech nehrála obdobně laděná polská komedie *Ewa chce spać* (1958), přestože Výběrová komise poukazovala na kulturněpolitické obtíže při výběru filmů z této země, známé realizací společenskokritických děl.⁴²⁷ Rozmanitý souběh kriminálních a válečných konvencí byl typický pro jugoslávskou kinematografii, krom jiného v tuzemsku distribuovaných filmech *V bouři* (1952) a *Kota 905* (1960).

Ve druhé polovině padesátých let se pozvolna objevovaly i zástupci kriminální fikce mimo sovětskou sféru vlivu. Zprvu většinou nešlo o snímky z divácky prestižnějších kinematografií – Spojené státy, Velká Británie, Francie –, nýbrž produkce méně zavedených zemí. Za konkrétním výběrem mohly stát kulturněpolitické preference: japonský *Polední soumrak* (1956) rozehrával hitchcockovské téma neprávem obviněného a pomohlo mu levicové smýšlení režiséra Tadaši Imaie i společenskokritický náboj zápletky.⁴²⁸ Jiný stát automaticky neznamenal odlišné konvence: švýcarské *Stalo se za bílého dne* (1958) vyprávělo o vrahovi dívky a na film šlo uplatnit deset let staré výtky o dušezpytných reflexích maniáků.

⁴²⁴ Srov. Albert E. Kahn: *Hra smrti: Účinek studené války na americké děti*, Praha: Mladá fronta 1956, s. 81–87.

⁴²⁵ Citováno podle n: *Vzhůru po šikmé ploše. Filmový přehled* 9, 1959, č. 25, s. 7. Srov. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 16. porady Výběrové komise..., 3. březen 1959, s. 2.

⁴²⁶ Citováno podle A. Malina: *Vzhůru po šikmé ploše. Obrana lidu* 13, 1959, č. 162 (9. 7.), s. 5. Snímek vnímali smířlivě spíše ti, jež v něm spatřovali primárně komedii. Srov. bm.: *Vzhůru po šikmé ploše – s uklouznutím. Rovnost* 74, 1959, č. 173 (22. 7.), s. 3.

⁴²⁷ NFA, f. ČSF, k. R13/AI/4P/5K, Komplexní rozbor plnění úkolů Čs. filmu v roce 1958, nedatováno, s. I/6. Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 219.

⁴²⁸ Např. Ivan Dvořák: Japonský film volá po spravedlnosti. *Kultura* 1957, 1957, č. 12, s. 4. Jan Hořejší: Ve jménu spravedlnosti a humanity...! K uvedení japonského filmu „Polední soumrak“ do našich kin. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 185–187.

Snímek namísto toho schválila Výběrová komise s pochvalou a v závěru uvedla: „v naší tvorbě není tento tématický okruh použit“.⁴²⁹ Zahraniční kriminální fikce mohla tedy ve nahrazovat nedostatečný počet tuzemských detektivek i podněcovat jejich realizaci.

Od ambiciózních děl kriminální fikce se očekával kritický komentář k dění země vzniku. *Polední soumrak* požadavek splňoval, a proto byl označen za „film pokrokový“ v interním dělení oběžného stavu z června 1957.⁴³⁰ V kolonce pokrokových se objevil rovněž snímek *Smrt cyklisty* (1955); španělské psychologické drama, jež evokovalo tuzemské *Svědomy*. Vzpomínaný film o zapírané autonehodě po opuštění milenky připomenul člen Výběrové komise i při posuzování sovětského snímku *Před námi ostrá zatáčka* (1960), čímž se jeden kruh pomyslně uzavřel.⁴³¹ Referenční sovětská kinematografie vyrobila počátkem šedesátých let dílo, které šlo srovnat s domácími psychologickými dramaty o vině, deset let předtím vyřazenými z oběhu. Již od poloviny padesátých let do Československa proniklo několik děl sovětské kriminální fikce, vesměs vlídně přijatých schvalovacími orgány i tiskem: *Agent č. 13* (1954), *Rumjancevův případ* (1955) či *Konec Voroncovovy bandy* (1959). Jejich funkce byla opět i emancipační. Například *Agent č. 13* vstoupil do kin v lednu 1955, kdy vzorec bdělosti a ostražitosti rozpačitě dobíhal skrze tituly z produkce ČAF. Snímek Leonida Lukova k nim nepatřil a propagační materiál s těmito slovy neoperoval, byť se zdráhal hovořit o detektivce. Postoj k tomuto filmu tedy předznamenal rétorické nazírání na české žánrové tituly, které vstoupily do kin o několik měsíců i let později. Jestliže hledat někde význam zahraniční kriminální fikce pro tuzemský vývoj žánrové praxe, pak jím byl rétorický předvoj.

Existovaly i další okruhy tradic a kontinuit, přičemž jeden uzavíral ještě delší období. Počátkem roku 1960 schválila Výběrová komise francouzský film *Případ komisaře Maigreta* (1959), a vrátila tím postavu Julese Maigreta do tuzemských kin po více než patnácti letech. Koncem války v protektorátních kinech běžel snímek *Komisař Maigret zasahuje* (1943), po osvobození okamžitě stažen.⁴³² Přestože koncem padesátých let běžela v tuzemské distribuci

⁴²⁹ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 10. porady Výběrové komise..., 3. únor 1959, s. 1. Rovněž Miloš Fiala v *Rudém právu* zmínil u vraha „psychoanalytický rozbor kreseb jeho malých obětí“ bez negativních asociací. Miloš Fiala: Z letních programů našich kin. *Rudé právo* 39, 1959, č. 209 (30. 7.), s. 3.

⁴³⁰ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/5K, Seznam celovečerních filmů kapitalistických produkcí k 30. VI. 57 v oběžném stavu, rozdělený na filmy pokrokové a filmy ostatní, nedatováno, s. 2.

⁴³¹ NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis z mimořádného zasedání Výběrové komise v Moskvě ve dnech 5. – 12. 12. 1960..., nedatováno, s. 2.

⁴³² NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Výběrová komise: od 1. 1. 60 do 30. 6. 60..., nedatováno. Během pozdní fáze okupace se promítal francouzský film v německé verzi. Popis na plakátu evokoval typický morzakov: „Sensační případ několikanásobné vraždy v ulici Picpus ve světle policejního vyšetřování“. Citováno podle NFA, f. Sbírka programů kin, k. 2, Elektra..., 24. březen 1944.

hrstka francouzských a britských detektivek (*Rameno spravedlnosti* /1956/ nebo *Neznámý v pozadí* /1957/), šlo o filmy okrajové a nepřitahovaly obsazením či emblematickou postavou. Poslední okruh – hollywoodská kriminální fikce – se ani koncem padesátých let neuzavřel. Výběrová komise v roce 1957 odmítla *Okno do dvora* (1954) Alfreda Hitchcocka s neurčitým i žánrově neutrálním zdůvodněním: „Znamá detektivka známého režiséra (...) Přes zajímavé nápady se autorům nepodařilo vytvořit mimořádné dílo“.⁴³³ Sbor zamítl o dva roky později film *Anatomie vraždy* (1959) v ozvěně rétoriky počátku padesátých let: „příkladným důkazem obsahové i formální americké bídy (...) psychologickým podvodem“.⁴³⁴ Byť se psalo o hollywoodském titulu, tvůrčí aktéři mohli i tímto způsobem vyčist hranice přípustného.

Význam zahraniční kriminální fikce v československé distribuci se měnil. Ve druhé polovině čtyřicátých let šlo pozorovat neustálé, zprvu nevyzpytatelné sondování možností, postupné ukrajování kulturněpoliticky přípustných variant zejména západních tradic a jejich stažení z oběhu v roce 1950. Jestliže prvních pět let po válce nabízelo mnoho cest a málo referenčních titulů, počátek padesátých let umožnil v zásadě variantu jedinou a spoléhal na vzorové filmy. V oběžném stavu převažovaly obdoby vzorce bdělosti a ostražitosti jednotlivých kinematografií sovětské sféry vlivu. Oproti jejich českým protějškům byly nahlíženy kritičtěji, především po roce 1954 coby jistý anachronismus. Druhá polovina padesátých let v omezené míře navracela do distribuce kinematografie z nesovětské sféry vlivu, včetně několika společenskokritických, jakož i méně ambiciózních děl kriminální fikce. Viditelnější stopu však zanechaly filmy z východoněmeckého studia DEFA, které vstupovaly do oběhu pravidelně, jejich postupy evokovaly manévrovací prostor tuzemských tvůrčích aktérů, a současně místy přicházely s neotřelým posouváním toho, co bylo právě přípustné.

2.1.4 Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra (1952–1956)

Kulturněpolitická část přiblížila, jak ke kriminální fikci přistupovali tito aktéři na různých úrovních rozhodování. Ponechala stranou otázku, zda cyklení reflektovali; tedy jestli uvažovali v pojmech filmových cyklů, potažmo významů, jež spojení nese v akademické debatě. První případová studie zamýšlí doložit, že aktéři podstatě cyklení rozuměli, byť užívali jiné pojmy s odlišným očekáváním na základě státně-socialistických parametrů.

⁴³³ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/2K, Ukázkové kopie společnosti MPEA, nedatováno, s. 1.

⁴³⁴ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis ze 7. porady Výběrové komise..., 22. leden 1960.

Výkladová část pak představí i badatelsky otestuje ideu *nerealizovaného produkčního cyklu*, tedy pojmu, který by mohl do bádání o produkčních cyklech vnést neotřelé podněty.⁴³⁵

Kulturněpolitictí aktéři vnímali podobnosti mezi jednotlivými filmy i nerealizovanými záměry. Cyklení si uvědomovali, pouze stav popisovali odlišně: slovy *řada*, *série*, *vlna*.⁴³⁶ Vnášeli vesměs pojmy, jež žánrová teorie definuje odlišně a přisuzuje jiným skupinám děl.⁴³⁷ K praxi zaujímali obvykle rezervovaný postoj a nabádali ke vzájemné koordinaci úsilí, stejnost totiž odjímala filmu rozměr užitečnosti, kteří tito aktéři upřednostňovali.⁴³⁸ Šlo o vícesměrné dilema: teorie produkčních cyklů má sklony zaměřovat se na skupiny děl, běžně pokládaných za stereotypní, vzájemně na sebe nepřímo reagujících. Textuální rovina bádání pak klade důraz na jemné odstínění nutného opakování vzorce od stejně nevyhnutelné inovace, jež má umožnit dílu obstát ve srovnání s filmem uvedeným předtím.⁴³⁹ Tematické plánování a administrativní označení však předepisovaly natolik rigidní představu o textuální náplni, že prostor pro inovace zůstával minimální. Spolu s tím mnozí kulturněpolitictí aktéři rétoricky proklamovali rozmanitost filmové tvorby, čímž stavěli tvůrčí aktéry před obtížně řešitelný úkol: hledali varianty zdánlivě téhož v nebývale detailní míře. Zestátněná žánrová praxe představovala laboratoř komplikovaného nacházení přípustných textuálních inovací.

⁴³⁵ Někteří badatelé zestátněné kinematografie již zaměřili zvýšenou pozornost na nerealizované látky a tato oblast slibuje značný přínos. Např. Tomáš Gruntorád: *Horory po česku: Hybridní žánrová tradice v normalizační kinematografii (1969–1989)*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018, s. 24–37. Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 104–112. Srov. Marie Barešová: *Křehké socialistické přátelství: Československo–jugoslávské kontakty v kinematografii*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 54–65, 114–117.

⁴³⁶ Interní a externí příklady výskytu pojmů v chronologickém pořadí. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 54. porady Výběrové komise..., 14. červenec 1959, s. 1. Blas-pk: Jeden z nesmrtelných. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 30, s. 3. ArBS, f. BH, k. 1955, C18, S. A. Gerasimov: Sovětská filmová dramatická tvorba, 20. prosinec 1954, s. 11. Miloš Fiala: Mladí ve filmu a filmy o nich. *Československý voják* 11, 1962, č. 1, s. 26. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 2. porady Umělecké rady Studia..., 16. září 1955, s. 9. Jan Chotek: Shakespeare předmětem spekulace s uměním. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 2/5, 1953, č. 6, s. 893.

⁴³⁷ Filmovou sérií se zpravidla chápe skupina filmů, postavených na výskytu konkrétních postav či formátech, jež jsou odvozeny od původního snímku nebo předlohy. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 355. Srov. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 256–257. Pro filmové série se v soudobém produkčním i kritickém prostředí vžilo označení *seriál*. Např. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 9. schůze Umělecké rady..., 26. leden 1956, s. 4. Ži: Jezdci z Timberline. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 19, s. 6.

⁴³⁸ Stopy rezervovanosti v archivních pramenech. Např. „máme podobných námětů příliš mnoho“, „námět je hodně podobný ‘Partě brusiče Karhana’ (...) to nemá cenu filmovat“, „tematický plán je podobnými tematy dostatečně zásoben“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/7//4, 6 schůze Filmové rady..., 16. březen 1949, s. 5. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/19//4, 18 schůze Filmové rady..., 15. červen 1949, s. 12, 14. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/7K, Jaroslav Zrotal – Dvořák: Zápis porady KVÚD o filmové povídce ‘Píseň neumlká’ za přítomnosti spisovatelky s. J. Kolářové a člena 4. TK VI. Bora..., 5. září 1950.

⁴³⁹ Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer: Introduction. In: Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press 2016, s. 2–5.

Samotná koordinace probíhala složitě, zvláště pak na mezinárodní úrovni, když se měla zestátněná kinematografie dohodnout s jednotlivými zeměmi sovětské sféry vlivu. Na nežádoucí souběh se opakovaně poukazovalo u krátkometrážní nonfikční produkce, doporučení zařídit vzájemnou výměnu tematických a/nebo dramaturgických plánů nicméně setrvale vázlo.⁴⁴⁰ Koordinace představovala nedosažitelné zaklínadlo: v květnu 1949 podle předsedy Filmové rady „musí nastat“, přesně o dva a půl roku později obdržely výrobní úseky další doporučení dbát o její důslednější dodržování.⁴⁴¹ Teprve koncem dubna 1954 zaznělo otevřenější zdůvodnění nezdarů. „Mnohokrát jsme se snažili o koordinaci plánů studií, nepodařilo se nám to, protože tyto plány jsou ve všech státech považovány za důvěrné“.⁴⁴² Pokusy o spolupráci „slovanských kinematografií“ přitom proběhly již koncem roku 1947, včetně ambiciózního záměru „provádění změn výrobního plánu, vyplývajících ze vzájemné výměny výrobních programů a připomínek“.⁴⁴³ Ani deset let poté na konferenci filmových pracovníků socialistických zemí nebyl podobný záměr naplněn, tuzemská delegace naproti tomu těžce nesla, že po dlouhých realizačních přípravách filmu *Morálka paní Dulské* (1958) náhle vyplynulo, že v Sovětském svazu vznikla televizní adaptace téhož díla.⁴⁴⁴

Důraz na tematickou koordinaci stavěl v první polovině padesátých let jednotlivé kinematografie do složité situace. Dominující administrativní žánrová označení, sestavená z kulturněpoliticky preferovaných témat, stanovovala omezený rezervoár tvůrčích voleb. Dílčímu opakování se u některých typů látek nešlo vyhnout. V září 1952 na problém poukázal Jiří Síla, vedoucí Scenáristického odboru: podle jeho mínění kinematografie sovětské sféry vlivu „nezávisle jedna na druhé, bez jakéhokoliv srozumění, ba právě, že se nesrozumívají, vytvářejí filmy nejen se stejnou problematikou, ale i problematice uzpůsobenou, neobyčejně podobnou fabulací a postavami“. Dokonce připustil kuriózní souběh: „V jednom z loňských

⁴⁴⁰ U krátkometrážní produkce nešlo o rezervovanost, nýbrž odmítnutí. Dokonce i při kolizi pouze se zahraniční produkcí. Např. „podobný film je natočen: 'Muži ze žuly'. Tato tematika je vyčerpána“, „Podobných, ale lepších filmů máme dostatek“. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/15//4, 14 schůze Filmové rady..., 18. květen 1949, s. 3. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis č. 536 komise pro výběr krátkých filmů..., 19. prosinec 1960, s. 2.

⁴⁴¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/14//4, Zápis z 13 schůze FR..., 11. květen 1949, s. 16. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/8//1, Usnesení 12. schůze plena Filmové rady..., 11. říjen 1951, s. 3.

⁴⁴² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/32//4, Zápis 32. porady Filmové rady..., 29. duben 1954, s. 3.

⁴⁴³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, K61, Dne 15. a 16. listopadu 1947 konala se v Praze za přítomnosti zástupců všech slovanských kinematografií porada..., nedatováno, s. 11.

⁴⁴⁴ NFA, f. ČSF, k. R14/BII/6P/3K, Spolupráce a soutěž v oblasti filmové tvorby, nedatováno, s. 6. Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 32–40.

čínských filmů na příklad poznali jsme našeho Karhana, dokonce i s detaily“.⁴⁴⁵ Síla pronesl projev před schválením tematického plánu na rok 1953, který měl zmírnit převahu administrativních žánrových označení a umožnit průnik tematických alternativ. Vedoucí odboru vyzval k boji proti „podobnostem“, opakováním i uvnitř jedné kinematografie“.⁴⁴⁶

Přinejmenším od konce roku 1952 tedy kulturněpolitictí aktéři vyjadřovali nesouhlas, aby do tuzemské hrané tvorby ve zvýšené míře pronikala identická nebo podobná témata. Na poradách dramaturgických sborů byly podobnosti předmětem diferencované kritiky dokonce před výzvou Jiřího Síly, například Karlu Konrádovi v září 1951 připadali látky zasazené do venkovského prostředí „podobné jako vejce vejci“. Při schvalování nerealizované *Zlaté nitky* zase Marie Pujmanová odmítla „zaklínací formulku“ v podobě postavy škůdce: „Od toho jsme tady, abychom počet stereotypně vracejících se věcí redukovali“.⁴⁴⁷ Stále výrazněji se kulturněpolitictí aktéři přesvědčovali o tom, že redukce bude vzhledem k omezenosti motivů evokovat seznam: „odstranit především tyto podobnosti: Postavu skladatele, vychovávajícího soubor lidové tvořivosti (obdoba s námětem 'Hudba z Marsu'), postavu sběratele starých lidových písní (obdoba s filmem 'Zítra se bude tančit všude') a konečně postavu vesnické klepny (obdoba s filmem 'Usměvavá země')“, zaznělo k filmu *Ještě svatba nebyla...* (1954).⁴⁴⁸

Vliv na koordinaci měly ústředně schválené instrukce, přesněji jejich dodržování. Předúnorové organizační řády nabádaly k registraci námětů, aby se „zcela zbytečně nepracovalo na obdobném námětu současně na dvou místech“.⁴⁴⁹ Požadavek ponechával na uvážení centrálních orgánů, zda neučinit v odůvodněných případech výjimku. Ještě v bezprostředně poúnorovém období mohla ÚD rozhodnout, že „na témže či podobném tématu bude pracovat i více tvůrčích kolektivů“.⁴⁵⁰ Dále existovala i za vrcholné centralizace možnost tematický plán doplnit nebo rozšířit, tedy pod záminkou zkusit prosadit další variaci dříve schválené látky.⁴⁵¹ Z prověrek tvůrčích kolektivů na podzim 1951 vyplynulo, jak

⁴⁴⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//4, Jiří Síla: Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby, 26. září 1952, s. 8.

⁴⁴⁶ Citováno podle tamtéž, s. 9.

⁴⁴⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, s. 3. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/45//2, Zápis 54. schůze plna Filmové rady..., 19. únor 1953, s. 10.

⁴⁴⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//5, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Ján Svikruha: Zmoudření strýce Ambrože – technický scénář – J. Karásek, J. Mach.: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 13. června 1953., 18. červen 1953, s. 1.

⁴⁴⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1946, D25, Nový plán výrobní organizace, nedatováno, s. 5.

⁴⁵⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, I39, Oldřich Macháček – Vladimír Václavík: Prozatímní řád ústřední dramaturgie, nedatováno, s. 5.

⁴⁵¹ ArBS, f. BH, sign. 1951, A1, Frant. Dvořák: Organizace scenaristického oddělení, nedatováno, s. 5–6.

problematicky dopadalo úsilí o koordinaci jednotek tvůrčí praxe. Registrace a kontrola souběhu látek měla omezit vzájemnou soutěživost, domněle nenáležící k hodnotám nového režimu. Jenže nepočítala s lidským faktorem: obcházením. Například člen IV. TK uvedl, že jej oslovil XI. TK, aby společně pracovali na hraném filmu o Janu Nerudovi, jelikož III. TK údajně spolupráci odmítl, což však jeho šéf odmítl.⁴⁵² V praxi pak docházelo k přednostnímu přijetí kulturněpoliticky preferovaných látek, i když byly výsledně zastoupeny vícekrát.

Od poloviny padesátých let podnikoví kulturněpolitictí aktéři ve zvýšené míře tolerovali výskyt stejných témat v dramaturgických plánech. Ředitel FSB Eduard Hofman v listopadu 1958 přiznal, že tvůrčí skupiny pracovali na určitých námětech nezvykle často (bytová krize, manželské trojúhelníky): „Registrace hlídám a když se objeví kolise, upozorním na ni“.⁴⁵³ Z debaty současně vyplynulo, že předem stanovené a vynucované tematické oblasti nevedly v předchozích letech k žádoucím výsledkům, tudíž se nechávala tvůrčím aktérům jistá volnost, jakkoli obecná kritika v případě kolize zaznívala. Zásah následoval v případě identické předlohy nebo totožného motivu, kdy Umělecká rada i Ideově umělecká rada řešily nesnáze domluvou. Například u filmu *Kde alibi nestačí* doporučil orgán vypustit zmínku o útěku postav do zahraničí kvůli „nebezpečí kolise se scénářem 'Tereza'“.⁴⁵⁴

Pakliže došlo ve sledovaném období k zamítnutí látky a ve zdůvodnění zazněla *kolize*, mohlo jít o problém koordinace i rétoricky účelové vyloučení něčeho nežádoucího, přičemž nešlo pokaždé rozpoznat, jaká platila varianta. Při znalosti praxe se poloskrytě taktizovalo i ve prospěch zachování dobrých vztahů uvnitř filmové komunity. Obavy šlo vycítit kupříkladu při debatě nad nerealizovanou *Písničkou na rtech*, jelikož paralelně vznikala hudební komedie *Hudba z Marsu* (1955), obsahující mnoho totožných situací. Kdyby první snímek stihli tvůrci dokončit dříve, mohla by *Hudba z Marsu* budit dojem kopie, přestože její vznik sahal více do minulosti.⁴⁵⁵ Křivda postihla tvůrce nerealizovaného *Černého koně* z prostředí romácké osady: usilovali o schválení před filmem *Můj přítel Fabián*, jenže nakonec vznikl později

⁴⁵² ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. – M. Galušky..., 11. leden 1951, s. 3. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 72–90, který vyličil předpoklady pro možnou soutěživost i pohled na tuto praxi.

⁴⁵³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1958, B13, Zápis 33. porady /mimořádné/ Umělecké rady konané dne 5. 11. 1958 v 18 hodin v klubu v Mánesu., 6. listopad 1958, s. 25.

⁴⁵⁴ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis 26. porady členů Ideově umělecké rady..., 20. červenec 1960.

⁴⁵⁵ „Dělalo by to špatnou vůli vůči nám, Státnímu filmu, když bychom schválili dva náměty velmi podobné, i vztah autora k druhým autorům, bylo by tu napětí“, prohlásil tvůrčí aktér Jiří Weiss. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plna Filmové rady..., 16. říjen 1952, s. 21.

ohlášený titul a tvůrčí aktéři, kteří na Filmové radě zastupovali *Černého koně*, si vyslechli, že „další film na stejné thema nemá smysl dělat“.⁴⁵⁶ S ohledem na mnohastupňové, leckdy dlouhé a nepředvídatelné schvalování mohla kolize vytvářet třenice. Někdy ji proto tvůrčí aktéři předjímalí. Například při předložení literárního scénáře nerealizovaného *Modrého autobusu* nezakrývali, že „tu je jistá tematická podobnost s nedávno schválenou 'Pohádkou o staré tramvaji'“, argumentovali však odlišným obecnstvím, na něž měla pohádka cílit.⁴⁵⁷

Podobná zdůvodnění zněla místy kostrbatě, zejména od kulturněpolitických aktérů. Kupříkladu u nerealizovaného filmu *Neunikneš* se v negativním stanovisku zmínilo, že obdobný motiv uplatnil již sovětský snímek *Dvoji tvář* (přitom ten vznikl tehdy před více než dvaceti lety a řešil výchozí konflikt s jinými důrazy).⁴⁵⁸ Jindy byla rétorika přesvědčivá a její účelovost dokládal širší kontext. Zamítnutí myšlenky na film *Třetí generace* doprovázel výčet nedávno realizovaných děl (*Daleká cesta* /1948/, *Osvětim* /1948/) na obdobné téma. Nicméně dopis vznikl koncem listopadu 1950 v ovzduší administrativních žánrových označení, kdy se dokončená *Daleká cesta* nehrála ve velkých městech a interní materiály film o terezínském ghettu přijaly chladně.⁴⁵⁹ Naznačený argument vůči námětu *První lidské stopy* v prosinci 1955 pro změnu tvrdil, že souběžně vznikál snímek *Raketou do vesmíru*. Jenže ten realizován nebyl.⁴⁶⁰ Některé případy ani nešlo spolehlivě rozsoudit: podnikový ředitel Jiří Marek upozornil v souvislosti s nerealizovaným *Údolím divů* na „náhodnou podobnost mezi touto zápletkou a povídkou Jiřího Marka ve sbírce 'Mladí bojovníci'“.⁴⁶¹ Jelikož se patrně nedochoval scénářistický formát *Údolí divů*, zůstává kolize nedořešená. Každý jeden případ dobové argumentace ve prospěch koordinace či proti kolizi námětů vyžaduje opatrné posouzení, neboť do těchto otázek zesíleně pronikaly mechanismy kulturněpolitické rétoriky.

Veškeré úsilí – koordinace, tlumení tematických kolizí nebo stereotypních prvků – komplikovalo rozvinutí produkčních cyklů, jelikož ty spočívaly právě v inovované reprodukci existujícího tematického vzorce. Státně-socialistický systém ve sledovaném období

⁴⁵⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/43//4, Zápis 43. porady Filmové rady..., 17. červen 1954, s. 15.

⁴⁵⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Záměr realizace a dramaturgický rozbor literárního scénáře: 'Modrý autobus'..., 8. červenec 1960.

⁴⁵⁸ NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, *Neunikneš* – divadelní hra Zdenka Adly., 24. duben 1958.

⁴⁵⁹ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/6K, *Vážený soudruhu! K tvému románu 'Třetí generace'...*, 22. listopad 1950. Srov. Jan Láníček – Stuart Liebman: A Closer Look at Alfred Radok's Film Distant Journey. *Holocaust and Genocide Studies* 30, 2016, č. 1, s. 53–80 k distribučním okolnostem *Daleké cesty*.

⁴⁶⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BII/6P/7K, *Vážený soudruhu! Váš článek...*, 12. prosinec 1955.

⁴⁶¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Jiří Marek: *Vážený soudruhu! Přečetl jsem si scénář 'Údolí divů' a prosím...*, 27. březen 1956. Srov. Jiří Marek: *Mladí bojovníci*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1953.

nepovzbuzoval pestrou tvorbu produkčních cyklů, dokonce jim stavěl záměrné i mimoděčné překážky. Snáze lze rozpoznat cykly mezi lety 1949 až 1952, kdy doznívala krátká etapa, během níž aktéři stejnost – zejména u kulturněpoliticky preferovaných látek – tolerovali.⁴⁶² Nebo produkční cykly po roce 1965, kdy se již mnohá žánrová označení dočkala emancipace a respektování opakování coby způsobu oslovování diváckých skupin.⁴⁶³ Podstatná část padesátých a šedesátých let ovšem stavěla tvůrčí aktéry před koordinační úsilí a mírnění tematických kolizí, přičemž cykly populárních žánrových označení vznikaly vlastně tomu navzdory. Totéž platilo pro kulturněpoliticky preferovanou tematiku, kde udržitelnost cyklů podřývaly soustavné změny v plánovacích prioritách i přehodnocování nedávné minulosti.

Lze produkční cykly z kulturněpolitického hlediska představit i méně zavedeným způsobem? Případová studie testuje dva dosud nezhodnocené směry výkladu. Zprv, přestože kulturněpolitictí aktéři padesátých let podstatu cyklení negativně asociovali s hollywoodskou kinematografií, měli vlastní, ojediněle vyřčenou představu, jež rozvinutí tematicky obdobných děl částečně umožňovala.⁴⁶⁴ Jejich idea nespočívala na inovovaném reprodukování úspěšného vzorce, nýbrž v hledání dosud nezaplněných tematických míst. Zadrugé, jakkoli zestátněná kinematografie sledovaného období generovala malé množství produkčních cyklů, ve velkém počtu vytvářela tyto nerealizované i nerozvinuté fenomény.

Pakliže vnímáme produkční cyklus coby prostor postupně se zaplňujících tematických míst, měli bychom respektovat, že kulturněpolitictí aktéři posuzovali stereotypnost poúnorové hrané tvorby jinak, než tak činili pozdější pozorovatelé. Například ze současného úhlu pohledu vyznívají budovatelské komedie první poloviny padesátých let takřka identicky, nicméně tehdejší aktéři mezi nimi rozlišovali, upozorňovali na *karhanovské schéma* a cenili si děl, které jej obcházely; tedy vyplnily pro ně neobsazený tematický prostor.⁴⁶⁵ Při realizaci

⁴⁶² Zpětná vyjádření i kulturněpolitických aktérů na adresu tohoto období psala již v roce 1954 o „záplavě schemat a šablon“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ, nedatováno, s. 6.

⁴⁶³ V souladu s dobovým odporem k nivelizaci se též u oslovování jednotlivých publik rétoricky zdůrazňovala diferenciaci vkusu, nikoli požadavek podobného ze strany konkrétního diváckého segmentu. Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 174–176.

⁴⁶⁴ Soudobý příklad koncentrovanějšího asociování Hollywoodu s nežádoucím opakováním přináší např. G. V. Aleksandrov: *Buržoasní kinematografie ve službě reakce*, Praha: Orbis 1949, s. 41–44.

⁴⁶⁵ Karhanovské schéma odkazovalo k filmu *Karhanova parta* (1950). NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/1P/7K, František Dvořák – Jiří Hájek – Václav Wassermann – Jaroslav Zrotal: Usnesení Kolektivního vedení ÚD o literárním scénáři V. Březovského a J. Stana: *Zítř se nefárá /Milujeme/* – 5. TK., 26. září 1950, s. 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/47//3, Marie Pujmanová: Celkové zhodnocení: *Zítř se nefárá*, nedatováno, s. 1.

snímku *Z mého života* (1955), životopisného dramatu o Bedřichu Smetanovi, zaznívaly dlouhé úvahy, zda by měl režisér navázat spíše na postupy filmu *Musorgskij* (1950) nebo snímku *Skladatel Glinka* (1952); dvou referenčních sovětských titulů, které by při dnešním zběžném posouzení opět vykazovaly bezmála identické konvence.⁴⁶⁶ Když Karel Konrád na Filmové radě posléze obezřetně přistupoval k nerealizovanému dvořákovskému filmu *Z nového světa* („film o Smetanovi a film o Dvořákovi musíme rozlišit, aby si nebyly podobné“), uklidnila jej Marie Pujmanová: „Nejsou si podobné, to je hezké“.⁴⁶⁷ Ona i další aktéři totiž odvozovali odlišnost krom jiného od dobového zasazení a přítomných reálií.

Když tedy probíhalo rozhodování, zda natočit nerealizovanou *Dceru národa*, debata se nevedla pouze kolem vhodnosti věnovat film politicky pasivní dceři Karla Havlíčka Borovského. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera v záporném posudku uvedl, že by *Dcera národa* byla po filmu *Revoluční rok 1848* (1949) „nutně krokem zpět, neboť pro období 50. a 60. let má libretista celou řadu daleko lepších a typičtějších temat“.⁴⁶⁸ Kučera pokládal *Revoluční rok 1848* za snímek o konkrétním období a od dalšího filmu žádal, aby stejně adekvátně vykreslil a tematicky zaplnil následující dekády. Vyskytovala se i jiná než časová napojení: v první polovině padesátých let nerealizovaný námět *Ze starých pamětí* o dějinách sociálně demokratického hnutí měl podle představ Marie Pujmanové končit tam, kde začínal předchozí snímek *Vstanou noví bojovníci* (1950). Ta zároveň cyklení nepřímou pojmenovala, když zahajovala rozpravu: „Začíná nám řada filmů z dělnického hnutí“.⁴⁶⁹ Některá zaplňování vytvářela složité kombinace. Miroslav Galuška koncem čtyřicátých let prosazoval vznik nerealizovaného filmu *Praha Mozartova*, zamýšlel ovšem „tuto látku zčeštit zasazením do rámce zážitků studenta F. L. Věka a probuzenecké činnosti dr. Tháma“.⁴⁷⁰ Současně uváděl záměr adaptovat první díl historického románu Aloise Jiráska, jehož příslušné motivy by *Praha Mozartova* vypustila. Též o Václavu Thámovi měl vzniknout film.

Zaplňování tematických míst vytvářelo ideál pomyslného produkčního cyklu, který šlo v očích kulturněpolitických aktérů snad i dokončit. Zatímco hollywoodské cyklení zpravidla opakuje tematický vzorec, dokud si udržuje ohlas a generuje zisk, státně-socialistická varianta

⁴⁶⁶ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/60//2, Zápis 69. schůze plna Filmové rady..., 9. červenec 1953, s. 3–11.

⁴⁶⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 17.

⁴⁶⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/20//3, Jaroslav Kučera: Ježto pro naléhavé služební úkoly..., 27. březen 1952.

⁴⁶⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/35//2, Zápis 42. schůze plna Filmové rady..., 5. listopad 1952, s. 8.

⁴⁷⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/1P/2K, Miroslav Galuška: 'Praha Mozartova', 16. červen 1949, s. 1.

by teoreticky končila s vyplněním všech zanedbaných tematických okruhů. Všechny části skládačky by zapadly a vytvořily kompletní obraz. Což nepřímo naznačoval Otakar Vávra, když přesvědčoval o nerealizovaném filmu *Kdož jste boží bojovníci*: „řada filmů musí ukázat historickou revoluci takto, v celé šířce, protože jakékoli zpracování několika osob musí zúžit celou historickou epochu. Nejlepší věci jsou jen úseky. Například z Vojny a míru natočili jen Kutuzova. Víc se v jednom filmu nedá obsáhnout“.⁴⁷¹ Analogie skládačky zůstala v rovině teorie a patrně se nedochoval materiál, ve kterém by aktér takto oznamoval ukončení vzorce. Princip zaplňování tematických míst přinejmenším poodhaloval rozdíl mezi cyklením hollywoodským od kulturněpolitického v systému státně-socialistickém.⁴⁷²

Nerealizované či nerozvinuté produkční cykly mohou o státně-socialistickém cyklení vypovědět dokonce více než jejich spíše sporadicky se vyskytující rozvinuté varianty. Tolik je neomezovala koordinační praxe, ani argument tematické kolize. Jakmile byl zamítnut literární scénář a několik měsíců po něm o schválení usilovala obdobná látka, kolize probíhala pouze interně, nikoli na úrovni realizace. Probíhala klasičtější reprodukce tematického vzorce bez nutnosti pátrání po nezaplněném. Široká veřejnost se o podobných a dříve nepřipustěných scénářistických formátech zpravidla nedozvěděla, pro obecnost zůstal teprve odsouhlasený a realizovaný snímek, byť mohlo jít až o šestý pokus, jak prosadit tematiku. U nerozvinutých cyklů by se měla věnovat pozornost i předchozím pěti úsilím, jelikož ten závěrečný nesl stopy návaznosti nebo vymezování se vůči tomu, co neprošlo. V případě nerealizovaných cyklů šlo o ještě krajnější situaci: opakovaná negativní stanoviska vytvářela stále omezenější tvůrčí prostor, jak téma uchopit. Posouvání hranic přípustného ve výsledku probíhalo intenzivně právě při zohlednění zapomenutých látek, jež tvůrčí aktéři museli odložit.

Kulturněpolitické důvody nerealizace se zdají očividné: nezáměr o konkrétní témata a jejich vyznění. Příkladem nerealizovaného (kulturněpoliticky nežádoucího) cyklu byla crazy komedie, která ve sledovaném období neodpovídala oficiální služební funkci žánrového označení. Vzniklo množství nerealizovaných látek jak koncem čtyřicátých (*Do starého železa*, *Pozor v záběhu*), tak i v polovině padesátých let (*Vzpouza melodií*). Tvůrčí aktéři při jejich předkládání marně konstruovali stále další argumenty, jak přesvědčit: *Pozor v záběhu* měl

⁴⁷¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/51//2, Zápis 60. schůze plna Filmové rady..., 9. duben 1953, s. 12.

⁴⁷² Kulturněpolitická varianta vnášela argument užitečnosti, soustavně uplatňovaný u krátkometrážní nonfikční produkce Srov. Lucie Česálková: Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let. In: Lucie Česálková (ed.): *Film – náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita 2015, s. 17–26.

vyprávět o česko-polské vzájemnosti, u *Vzpoury melodií* zaznělo, že „podstatou je crazy komedie, ale ne taková, jak ji známe, ale naprosto ještě abstraktní, odpoutaná od země“.⁴⁷³

Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra zůstává specifickým výzkumným úkolem. Jakkoli reprezentoval kulturněpoliticky žádaný tematický okruh, do výrobní fáze neprošla ani jedna z více látek, které dosáhly úrovně posuzovaného scénářistického formátu. Což automaticky klade otázku, jak a proč mohl v zestátněné kinematografii padesátých let nevzniknout film, když o něj kulturněpolitictví aktéři sami zažádali. Nerealizovaný cyklus byl interně rozpoznán coby souvislá skupina děl, přičemž ve spojitosti s nimi opakovaně zazníval částečně pejorativní pojem *slánština*.⁴⁷⁴ Měl zaplnit jedno z obcházených tematických míst cyklu bdělosti a ostražitosti: pachatel a odpůrce poúnorového režimu v zápletkách operoval přímo ve strukturách vládnoucí komunistické strany, současně dění směřovalo více k vyličení doznání a potrestání po dopadení nepřátel. Zbylé prvky se od existujícího cyklu veskrze neodkláněly – včetně posíleného pátrání laiků na úkor profesionálních bezpečnostních složek –, jenže právě klíčový aspekt původce zločinu hned z několika důvodů přispěl k žádostem o přepisování látek i negativním stanoviskům. Rozkrytí těchto dochovaných stop na základě podnětů genetické kritiky umožní rámcově zobecnit poznatky o nerealizovaných cyklech i zpřesnit poznání kulturněpolitických zásahů první poloviny padesátých let.

Cyklus se doložitelně skládal z následujících nerealizovaných látek: *Ve jménu života* (dochoval se scénářistický formát i nepřímé materiální stopy), *Věrný syn* (dochoval se scénářistický formát i nepřímé materiální stopy), *Do samého srdce* (dochovaly se nepřímé materiální stopy) a *Rušné dny* (dochoval se alternativní literární formát i nepřímé materiální stopy). Kulturněpolitictví aktéři v titulech příležitostně rozpoznali souvislejší skupinu. Například František A. Dvořák v květnu 1954 o produkčním cyklu druhého centra prohlásil: „mám v živé paměti scénáře s touto tematikou, vždyť je to čtvrtý scénář: 1/ Ve jménu života, 2/ Do samého srdce a ještě další, a možná, že bych našel pátý, a šestý“.⁴⁷⁵ Přestože Dvořák

⁴⁷³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/71//4, Zápis 71. porady Filmové rady..., 3. prosinec 1954, s. 13. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/4//2, Zápis o schůzi Filmové rady..., 23. únor 1949, s. 1–2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/6//4, 5. schůze Filmové rady..., 9. březen 1949, s. 8–9. Pavel Doucek: Připadal jsem si jak v Sedmi statečných. In: Pavel Doucek – Pavel Hypius (eds.): *Vratislav Blažek: I v cizině jsem s tebou*, Hradec Králové: Filmový klub v Filmcentru 1998, s. 10.

⁴⁷⁴ Pojem *druhé centrum* si osvojila Státní bezpečnost poté, co čelní představitelé poúnorového režimu zdůvodňovali odvolání Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka ÚV KSČ. Víceméně synonymním dobovým označením byla *slánština* coby adresně dehonestující termín. Přes rétorickou zatíženost uplatněného – pro zkoumaný vzorek výmluvného – slovního spojení je v textu ponecháno bez uvozovek. Ze zpětného pohledu se pochopitelně jedná o *takzvané druhé centrum*.

⁴⁷⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 11.

reflektoval a pojmenoval cyklení, nevybavil si název látky *Věrný syn*, ani případné další scenáristické formáty. Kromě toho projekt *Do samého srdce* nebyl v dramaturgických orgánech patrně projednáván, takže jeho zařazení do cyklu spočívá na hodnověrnosti aktéra. Obdobně hovořil i Jiří Síla, jenž jej popsal takto: „varianta Věrného syna, který se jmenoval 'Do samého srdce' a byl vrácen“.⁴⁷⁶ Proč opakovaně docházelo k těmto reakcím?

Případová studie předkládá šest výchozích argumentů: nachází odpovědi ve špatně koordinovaném aktérství, v podcenění rychlých proměn kulturněpolitických priorit i rozporech uvnitř samotného tematického vzorce. Každý argument vyžaduje přímé i nepřímé materiální stopy, pro přehlednost poskládané v kontinuálnější, propojeném výkladu.

Zaprvé, před nezahájením cyklu existovaly negativní zkušenosti s obdobnou tvorbou. Nerealizovaný cyklus druhého centra volně navazoval na soudobé dokumentární nebo zpravodajské materiály, které vznikaly uprostřed politicky motivovaných soudních procesů s domnělými či skutečnými oponenty poúnorového režimu.⁴⁷⁷ Nonfikční projekty přinášely od počátku množství problémů a mohly od náročnější hrané realizace odrazovat. Administrativní schéma pro politicky motivované soudní procesy vznikalo koncem roku 1948 a na podzim 1949 byl zpracován snímek „o činnosti římsko-katolické hierarchie v Československu“ na požádání ministerstva spravedlnosti a Státního úřadu pro věci církevní. Výsledek zůstal nezveřejněn „na přání censury“.⁴⁷⁸ I v následujícím roce naráželi aktéři na úskalí při realizaci a distribuci těchto látek. Do kin vstoupil teprve proticírkevní dokument *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (1950). Jakkoli nasazen do oběhu v nebývalém množství kopií, vyvolal značné rozpaky a kulturněpolitictí aktéři odrazovali od jeho uplatnění. Krátkometrážní snímek pod režijním vedením Přemysla Freimana vznikl mimoto zdlouhavě a za tragických okolností. Měl diskreditačně zobrazit činnost zatčeného faráře Josefa Toufara před plánovaným soudním procesem. Toufar však zemřel po brutálním mučení ještě před odsouzením, což zrušilo koncepci chystaného dokumentu.⁴⁷⁹ Podle dohodnutého politického schématu natočil Freiman vzápětí jiný proces: s nekomunistickou političkou Miladou

⁴⁷⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/15//4, Zápis 15. porady Filmové rady..., 18. únor 1954, 22.

⁴⁷⁷ Podrobné historické přiblížení těchto procesů nabízí např. Karel Kaplan – Pavel Paleček: *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno: Barrister & Principal 2001.

⁴⁷⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/7K, Z. Reimann: Na Vaše přání podáváme přehled o natáčení, které jsme provedli..., 24. duben 1950, s. 1, 2. K tvorbě schématu procesů Karel Kaplan – Pavel Paleček: *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno: Barrister & Principal 2001, s. 48.

⁴⁷⁹ Produkční historii a distribuční okolnosti rekonstruoval František Drašner: *Čihošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi*, Praha: Libri 2002, s. 135–150.

Horákovou, odsouzenou k trestu smrti. Jenže ani tento podrobně plánovaný projekt se v kinech neobjevil, pouze několik záběrů z přelíčení přešlo do zpravodajských šotů.⁴⁸⁰

Gustav Bareš, zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ, ještě před natočením procesu varoval, že kulturněpoliticky neopatrné zaznamenání obžalované ženy by mohlo u diváků vzbudit spíše lítost.⁴⁸¹ Jeho reflexivní poznámkou argumentovali i další kulturněpolitici aktéři, což naznačovalo jednak jejich interní pochopení, jak neudržitelně působila pro část veřejnosti rétorika a praxe vykonstruovaných soudních procesů, jednak pomohlo zpětně vysvětlit, proč další zaznamenané procesy z roku 1950 (kupříkladu s Jaromírem Nechanským nebo řadovými kněžími) nepronikly na přání sekretariátu ÚV KSČ do dobových týdeníků, „ani nebylo uskutečněno zpracování tohoto materiálu v dokumentární neb instrukční film“. Snímky přebíral pro interní účely resort spravedlnosti či ministerstvo národní bezpečnosti.⁴⁸² Koncem listopadu 1951 byl zatčen Rudolf Slánský, někdejší generální tajemník ÚV KSČ a hlavní obviněný v ústředním politicky motivovaném soudním procesu té doby. Snímek Přemysla Freimana *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (1953) se opět veřejně nepromítal, dokonce získal pověst účelově zničeného nebo ztraceného materiálu.⁴⁸³

Zadruhé, kulturněpolitický podnět vázl, scházela autentická vůle mezi tvůrčími aktéry. Uvěznění Slánského zvýšilo tlak i na hraný film, který dosud vstupoval do tematické oblasti kolem procesů pozvolna, ze strany tvůrčích aktérů bezmála neochotně. Když Filmová rada v listopadu 1949 projednávala tematický plán, předseda Bohdan Rossa se vyslovil pro podnět „třídni nepřátelé ve státním aparátě“, podobně na zasedání hovořil i resortní kulturněpolitický aktér Bedřich Pokorný.⁴⁸⁴ Počátkem roku 1951 pak probíhaly prověrky činnosti TK, z nichž vyplynulo, že doporučení bylo formálně vzato v potaz: dvě jednotky tvůrčí praxe připravovaly hraný film s tímto tematickým zaměřením. Nicméně podíl tvůrčích aktérů na nich zůstal

⁴⁸⁰ Petr Blažek: „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti.“: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu „Milada Horáková a spol.“. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 208–209. K resortní i tvůrčí pozici Freimana NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/7K, Na přání ministra informací a osvěty navštívil generální ředitel náměstka ministra spravedlnosti..., 26. duben 1950, s. 1–2. Srov. Martin Štoll: Svědomí a tendenčnost, tehdy a dnes. Dvě tváře Přemysla Freimana. In: Petr Kopal a kol.: *Film a dějiny 7: Propaganda*, Praha: Václav Žák – Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2018, s. 288–301.

⁴⁸¹ Petr Blažek: „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti.“: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu „Milada Horáková a spol.“. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 205.

⁴⁸² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/1P/3K, Filmy o procesech – úhrada., 22. březen 1951.

⁴⁸³ Náhodně nalezení kotoučů v roce 2018 vzbudilo mezi historiky rozruch. Výňatky z materiálu se objevily v dokumentu *KDO JINĚMU JÁMU Rudolf Slánský* (2020) režiséra Martina Vadase.

⁴⁸⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, s. 20.

okrajový; ve IV. TK zpracovával látku o procesech zástupce tiskového oddělení KSČ spolu s redaktorem *Rudého práva* (ani jeden nebyl specifikován), v XI. TK pracoval na námětu *Druhý břeh* tvůrčí aktér Hanuš Burger a zkušený Přemysl Freiman. V obou případech chyběly termíny odevzdání. Během prověrky IV. TK zaznělo: „Práce na tomto se zdržela procesy s vysokou hierarchií, takže bude potřeba větších úprav, než se původně myslelo“.⁴⁸⁵

Kreativní neochota nebyla náhodná: komunita filmařů měla negativní zkušenosti s bezprostředně poúnorovým uplatňováním moci ze strany představitelů nově nastupujícího režimu, včetně úsilí násilně přerušit kontinuitu osvědčených pracovních postupů či narychlo zaškolit desítky nekompetentních a politicky prověřených tvůrčích aktérů. Proto i odsud zněla podobná rétorika.⁴⁸⁶ Otakar Vávra, vystupující na poradách dramaturgických sborů většinou z pozice filmaře a bez politických proklamací, například psal: „Přísluhovači protistátního spikleneckého centra, které poslal aparát zrádce Slánského na Barrandov...“.⁴⁸⁷ Druhým centrem se dočasně vysvětlovalo téměř jakékoli selhání, takže jedna z prověrek zkoumala, zda činnost „Slánského a jeho pomahačů“ způsobila špatné zásobování papírem a nedostatek zboží v bufetu.⁴⁸⁸ Dopady bývaly ovšem i tíživější: Miroslav Galuška koncem roku 1949 informoval o zatčení člena jeho tvůrčího kolektivu, podnikový kulturněpolitický aktér Konstantin Biebl spáchal v listopadu 1951 sebevraždu.⁴⁸⁹ Vítězslav Nezval, Bieblův přítel, současně chránělec ministra informací Václava Kopeckého a přední kulturněpolitický aktér, vystupoval soustavně proti dogmatickým projevům v kulturní politice. Několik týdnů před zatčením Slánského dal kritický Nezval na Filmové radě podnět, pracovně pojmenovaný „Vetřelci“: „Lidé, kteří měli máslo na hlavě, dostali se na místa, kam nepatří a teď svým počínáním zkreslují obraz socialismu“.⁴⁹⁰ Z něj nevzešel scénaristický formát, tón každopádně naznačoval, že problematika druhého centra byla pro mnohé nepříjemně osobní.

⁴⁸⁵ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. – M. Galušky..., 11. leden 1951, s. 1. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka..., 3. únor 1951, s. 6. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Vladimír Vlček: Přehled práce SSČFS., nedatováno, s. 2.

⁴⁸⁶ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 169–174, 201–202.

⁴⁸⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K, Otakar Vávra: Zpráva o činnosti Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů v Praze za rok 1952 pro IV. aktiv tvůrčích pracovníků., nedatováno, s. 2.

⁴⁸⁸ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R18/AI/5P/1K, Záznam z porady vedoucích..., 27. únor 1953, s. 1.

⁴⁸⁹ NFA, f. ČSF, k. R10A/AI/4P/1K, Miroslav Galuška: Dověděli jsme se, že spolupracovník našeho kolektivu..., 18. listopad 1949.

⁴⁹⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 5. Srov. Vítězslav Nezval – Konstantin Biebl: *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla*, Olomouc: Burian a Tichák 2011. Jiří Knapík: Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119.

Dosud spíše tlumená a málo reflektovaná doporučení zazněla razantněji na Aktivu tvůrčích pracovníků v březnu 1952, kde podnikový kulturněpolitický aktér Jiří Síla řekl: „Domnívám se, že nastal čas, kdy bychom měli přemýšlet i o této tematice, o boji se zrádci socialismu ve vlastních řadách, s vetřelci nepřitele (...) případ Slánského a jeho nohsledů“.⁴⁹¹ Šlo o ukázkový příklad diktování norem kulturní politiky i pobídnutí k produkčnímu cyklu. Za necelé tři měsíce byl předložen literární scénář *Ve jménu života*, který KV ÚD a Filmová rada svorně zamítly. Tím okamžikem byly zahájeny setrvalé problémy s tematickým vzorcem.

Zatřetí, mezi podnikovými a resortními kulturněpolitickými aktéry neexistovala shoda. Jiří Síla pouze naznačil vážnou okolnost. Soudní proces s Rudolfem Slánským a dalšími obžalovanými se měl teprve konat, přičemž obžaloba pracovala s utajenými materiály. K nim tvůrčí aktéři samozřejmě neměli přístup; i kdyby jej později získali a znali veškeré pozadí akce, museli by v zápletky maskovat, že proces byl vykonstruovaný.⁴⁹² Síla proto na zasedání Filmové rady koncem května mírnil vlastní slova: „látka je ještě příliš neprobádaná, příliš nehotová před procesem a před znalostí všech souvislostí“. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera navrhl „dát na uvážení přímo politickému sekretariátu ÚV KSČ, zda je správné takový film točit“.⁴⁹³ Kulturněpolitickí aktéři zestátněné kinematografie si tedy oficiálně vyžádali produkční cyklus, aby resortní kolega vzápětí vyslovil zdráhavé stanovisko. Jádrem nekoordinace spočívalo v odlišném porozumění pojmu *slánština*. Zpětně evokuje účelové odsouzení konkrétní osoby nebo vymezené skupiny nepřátel, v soudobé debatě však slánština opakovaně označovala distancování se od politické praxe počátku padesátých let.⁴⁹⁴ Paradoxně pod její projevy mohla spadat dogmatická rétorika a vylučování oponentů na základě smyšlených obvinění (čehož byl proces s Rudolfem Slánským názorným příkladem). Pojem *slánština* užívali jednak politicky aktivní aktéři, kteří se tím hodlali vyvázat z vlastní nedávné minulosti, jednak aspiranti o vlivné pozice, jímž dosavadní situace nevyhovovala.

⁴⁹¹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla: Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, s. 8.

⁴⁹² Proces proběhl koncem listopadu 1952, Slánský byl popraven počátkem prosince, protokoly byly k dispozici počátkem ledna 1953. *Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským*, Praha: Ministerstvo spravedlnosti 1953. K vykonstruovanému pozadí akce podrobně Karel Kaplan: *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka*, Praha: Mladá fronta 1992. Tvůrčí aktéři *Věrného syna* skutečně pracovali se soudním zápisem a v úvodu uvedli seznam použité literatury, čímž literární scénář připomínal odbornou práci. Josef Pícek – Karel Steklý: *Věrný syn*, /Praha/: Československý státní film – Dramaturgická skupina režiséra Karla Steklého /1953/, s. iii. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 2450.

⁴⁹³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/26//2, Zápis 33. schůze plna Filmové rady..., 29. květen 1952, s. 14. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//4, Jaroslav Kučera: Pro nepřítomnost na schůzi..., 21. červen 1952. Srov. Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 280.

⁴⁹⁴ Pojem *slánština* v kulturním prostředí shrnuje Pavel Skopal: *Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu. Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 77.

Začtvrté, zpracování inklinovalo k vylučovaným žánrovým prvkům kriminální fikce. Jiří Síla v projevu z března 1952, kde téma proponoval, varoval tvůrčí aktéry před dosavadní snahou „vyrovnat se s ním vesměs formou detektivky“.⁴⁹⁵ Narážel na souběžný produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, u něhož i kulturněpolitictí aktéři postupně tolerovali aspekty tradičních žánrových označení. Druhé centrum mělo zaplnit chybějící tematické místo. Jelikož jej ovšem kulturněpolitictí aktéři posuzovali velmi citlivě, neakceptovali situace a motivy, asociované s kriminální fikcí západního typu. Například při projednávání literárního scénáře *Ve jménu života* zazněl od Miloslava Šedivého výrok: „Působilo to na mne jako sensačka – vulgárně“.⁴⁹⁶ U *Věrného syna* šla Marie Pujmanová více do hloubky: „nesmíme podceňovat určitou filmovou efektnost. Herout, který virtuosně, bez přerušení provozu vysoké pece, odstřelí trusku, když lidé čekají sabotáž, on to udělá báječně, drobný člověk pak působí vedle něj jako chudinka“.⁴⁹⁷ Otázka zněla, zda šlo kriminální fikci i v tomto případě sloučit s kulturněpolitickými nároky. Jiří Síla podněcoval „kriminální film nového typu, když autor odvrhne staré detektivní schema a vytvoří příběh po zákonech životní pravdy“, jenže v další větě abstraktní myšlenku zrelativizoval, tvůrčím aktérům tudíž radu neposkytl.⁴⁹⁸

Jistý čas se zdálo, že klíčem ke komplikované látce bude referenční sovětský titul. Koncem roku 1950 vstoupil do tuzemských kin snímek *Velký občan* (1938), hraná rekonstrukce života a zavraždění sovětského komunistického politika Sergeje Kirova. Analogicky k několik měsíců předtím uvedenému filmu *Dvojitá tvář* vyšlo o *Velkém občanovi* značné množství pochvalných a rétoricky vzájemně zaměnitelných referátů v tisku. Jelikož většina z nich popisovala zápletku nebo politické souvislosti díla, tvůrčí aktéři neobdrželi srozumitelný návod, jak postupovat.⁴⁹⁹ *Velkého občana* uváděli podobně všeobecně podnikoví kulturněpolitictí aktéři.⁵⁰⁰ Hrozilo zmatení: snímek Fridricha Ermlera typizováním postav a odhalováním zločinu evokoval *Dvojitá tvář*, jenže i *Nezapomenutelný rok – Lenin v roce 1918*,

⁴⁹⁵ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla: Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, s. 8.

⁴⁹⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plna Filmové rady..., 19. červen 1952, s. 11.

⁴⁹⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64//2, Zápis 73. schůze plna Filmové rady..., 17. září 1953, s. 7.

⁴⁹⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla: Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, s. 8.

⁴⁹⁹ Např. (RP): Film „Velký občan“ nás učí bdělosti a ostražitosti. *Rudé právo* 31, 1951, č. 88 (15. 4.), s. 7. Jaroslav Dvořáček: Boj se zrádci a záškodníky. *Květy* 1, 1951, č. 16, s. 8.

⁵⁰⁰ Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 11. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plna Filmové rady..., 19. červen 1952, s. 10.

jenž vedl Oldřicha Kautského v roce 1946 k úvaze, že by v Sovětském svazu raději detektivky neměli točit. Všechny tři sovětské tituly byly počátkem padesátých let více než deset let staré.

Zapáté, jádro tematického vzorce obsahovalo kulturněpolitickou neslučitelnost. Produkční cyklus druhého centra nevznikl i proto, že mohl sklouznout k nežádoucímu jevu: přehnanému rétorickému důrazu a svéráznému společenskokritickému obrazu, tedy obtížně kontrolovatelné kritice předchozích let. Rétorická úskalí zmínil při projednávání literárního scénáře *Ve jménu života* kulturněpolitický aktér František Nečásek, když na jednání Filmové rady diplomatically uvedl, že „dobrá vůle projevovaná takovouto formou kompromituje dobrou věc“.⁵⁰¹ Nečásek nepřímou narážel na postup, který se zpětně označuje coby *hyperidentifikace*: natolik intenzivní ztotožnění s oficiální rétorikou a jejími emblémy, „že se demaskuje jejich vyprázdněnost a umělost“.⁵⁰² Hyperidentifikace může nezáměrně znevážit hodnoty ve smyslu obnažení potlačené tváře kulturněpolitického oslovování. Závěr *Ve jménu života* líčí odhalení záporné postavy, což uskuteční starý dělník po audienci u prezidenta Klementa Gottwalda.⁵⁰³ Vyhrotil se tím seriózně stavěný motiv informovaných laiků do té míry, že vyzníval směšně. Autoři mimoto na poslední straně uvedli: „Dopsáno v posledních dnech měsíce listopadu 1951 na počest 55. narozenin předsedy Komunistické strany Československa a presidenta republiky Klementa Gottwalda“.⁵⁰⁴ Miloslav Šedivý označil přípis za „dryáčnictví“.⁵⁰⁵ Prvky nezvládnuté a kulturněpoliticky riskantní hyperidentifikace vedly z jedné strany k potlačení určité vývojové větve, z té druhé pak naznačily, co může na nerealizovaném badatele zajímat. Zatímco realizované tituly byly v tomto období vyjednané, a tudíž rámcově zabezpečené, na neuskutečněné úrovni probíhala obnažující, až ponižující reflexe vládnoucího režimu.

Projednávání literárních scénářů nerealizovaného *Věrného syna* v září a prosinci 1953 dopadlo v dramaturgických orgánech neúspěšně, do látky totiž pronikly společenskokritické prvky. Členové KV ÚD označili výsledný dojem z látky za „chmurný, tísnivý a skličující“, absenci kladných postav okomentovala Marie Pujmanová poznámkou, že „ÚV KSČ nebyl

⁵⁰¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plna Filmové rady..., 19. červen 1952, s. 11.

⁵⁰² Citováno podle Vít Schmarc: *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha: Academia 2017, s. 410.

⁵⁰³ K. Maršálek – Zd. Křapa: *Ve jménu života: Literární scénář*, /Praha/: Československý státní film /1952/, s. 77–78. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 1238.

⁵⁰⁴ Citováno podle tamtéž, s. 83.

⁵⁰⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plna Filmové rady..., 19. červen 1952, s. 11.

eldorádem zrádců“.⁵⁰⁶ Tlumenější projevy téhož šlo číst v publikovaných *Rušných dnech*. Jiří Svetozar Kupka totiž vedle literárního scénáře paralelně psal stejnojmenný román. V něm se nacházela první zmínka o Rudolfovi Slánském až v poslední kapitole pětisetstránkového textu, jenž hleděl skepticky na okolní dění.⁵⁰⁷ „Těžko je Janě Rohanové. Vašek se živí revolučními sny o velikosti vratského díla. Ale skutečnost ani není revoluční, ani velká“.⁵⁰⁸ Za slovy se neskrýval komplexní společenskokritický obraz poúnorového dění, byť napsané stačilo k silné deziluzi. Závěr zamítavého posudku Scenáristického odboru k literárnímu scénáři shrnul dojem z četby: „že totiž náš život byl do nedávna a může být i dnes vydán v nejpoctivějším úsilí svých občanů napospas špatným a nebezpečným lidem (...) jak těžké a nebezpečné v tomto státě je žít“. „Byly to hrozné časy“, řekla Marie Pujmanová po dočtení textu.⁵⁰⁹

Zašesté, postupně probíhalo zdržení ze strany podnikových kulturněpolitických aktérů. Jeden výmluvný, poloskrytý argument v tisku při uvedení *Velkého občana* zazněl: „Tehdy ještě neobjevené záškodnické vedení atelierů 'Lenfilmu' všemožně oddalovalo natáčení, scénář musí být prý dodělán, ztratil prý politickou aktuálnost, a na konec rozšířili, že je kontrarevoluční. Když se scenáristé nevzdali, odmítli dát peníze na film“.⁵¹⁰ Opakovaným zamítáním látek nerealizovaného produkčního cyklu se mohli podnikoví kulturněpolitictví aktéři v krajním případě vystavit riziku, že na ně padne podobné obvinění a přijdou o funkce. Ostatně kulturněpolitický aktér Gustav Bareš již na podzim 1951 interně zaútočil přímo na generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka, že jeho „vztah ke Šlingovi není vyjasněný“.⁵¹¹

Nehledě na riziko dramaturgické orgány opatrně doporučovaly odklad, evokující úsilí po vyšumění do ztracena. Činilo se tak jak u první (*Ve jménu života*), tak u poslední látky

⁵⁰⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64//3, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jiří Pokorný: Věrný syn – filmová povídka – K. Steklý, J. Pícek.: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 16. září 1953., 17. září 1953, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64//2, Zápis 73. schůze plna Filmové rady..., 17. září 1953, s. 9.

⁵⁰⁷ Jméno Otty Šlinga, obviněného z uvedeného procesu, ve výhrušném kontextu zaznělo dříve. Jiří S. Kupka: *Rušné dny*, Praha: Mladá fronta 1955, s. 271, 464. Kladná recenze v *Rudém právu* slánštinu vůbec neuvedla. Srov. Vašek Káňa: Z nových knih: Román o přehradě. *Rudé právo* 36, 1955, č. 305 (4. 11.), s. 3. Podle Jiřího Síly byl akcent přítomen již v patrně nedochovaném literárním scénáři: „není scénářem o Slánském, nýbrž o stavbě přehrad a vývoji lidí na přehradě, kde se slánština projevovala konkrétně na pracovišti“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 8.

⁵⁰⁸ Citováno podle Jiří S. Kupka: *Rušné dny*, Praha: Mladá fronta 1955, s. 68.

⁵⁰⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//5, František Dvořák – Bohumil Šmída: *Rušné dny* – literární scénář – J. S. Kupka: Projednáno Scenáristickým oddělením dne 27. IV. 1954, 12. květen 1954, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 14.

⁵¹⁰ Citováno podle seněv. – bs: Revoluční bdělost nejpřednější příkazem doby: K premiérovému uvedení filmu „Velký občan“. *Lidová demokracie* 6, 1950, č. 283 (2. 12.), s. 6.

⁵¹¹ Citováno podle Jiří Knapík: *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006, s. 118.

(*Rušné dny*). Odložení se navrhovalo již v červnu 1952 při projednávání *Ve jménu života*: „toto je vyložené Šling, kterého bude možno hodnotit až po procesu“ (Jiří Pelikán), „Opravdu velký film musí počkat na proces“ (Oldřich Macháček).⁵¹² Když v květnu 1954 projednávala Filmová rada literární scénář *Rušné dny*, většina členů sboru hovořila identickým tónem, jakým mělo promlouvat vedení Lenfilmu: podle Karla Konráda „dnes už je snad pozdě“ na tento film.⁵¹³ Ze zasedání šlo vyčíst obavy; Marie Pujmanová i Jiří Marek netypicky a samostatně nabídli Jiřímu Svetozaru Kupkovi osobní setkání k vysvětlení záporného stanoviska.⁵¹⁴ Látka se poté vyskytovala v interních soupisech až do jara 1956, kdy došlo k přehodnocení politicky motivovaných procesů a nerealizovaný cyklus definitivně nezačal. Nebyl dohledán doklad o přání realizovat takto ideově postavenou látku v dalších letech.⁵¹⁵

Produkční cyklus druhého centra zůstal nerealizován z několika důvodů. Než se měl vůbec rozvinout, spatřovali tvůrci výrobní i distribuční úskalí v obdobně zaměřené nonfikční tvorbě. Problematika druhého centra filmaře příliš nelákala, snad i proto, že oživovala tehdejší negativní zkušenosti s politickou mocí. Jakmile se objevilo kulturněpolitické zadání zpracovat toto téma, vyšla najevo nedostatečná koordinace mezi podnikovým kulturněpolitickým aktérem Jiřím Sílou a resortními představiteli, kteří ideu příležitostně mírnili, případně ponechávali bez reakce. Když začaly vznikat scénářistické formáty, byly zamítány i ze strany původních proponentů. Síla tehdy opakovaně doporučoval tematické inovace, čehož mohl být návrh titulu o druhém centru součástí, nebyl však ochoten za vlastní žádostí dlouhodobě stát.⁵¹⁶ Roli hrálo jak nesouladné aktérství, tak interpretační a žánrové inklinace tematického vzorce: proti původnímu záměru obrácený společenskokritický rozměr i přítomné prvky vylučovaných tradic kriminální fikce. Proto kulturněpolitictví aktéři nakonec využívali svéráznou taktiku spojenou s časovým rozměrem cyklení: scénářistické formáty dočasného fenoménu zamítali a odkládali do doby, než tyto přestaly být kulturněpoliticky relevantní.

Nerealizace učinila z druhého centra cyklus, jakkoli právě kulturněpolitickými aktéry nakonec potlačený. Kdyby totiž schvalovací orgány umožnily vznik *Ve jménu života* nebo *Do samého srdce*, filmaři by titulem obsadili nezaplněné tematické místo. Nad každým dalším

⁵¹² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, s. 10, 12.

⁵¹³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 9.

⁵¹⁴ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/6P/6K, Jiří Marek: K Vašemu dopisu ze dne 8. 9. Vám sděluji..., 10. listopad 1954. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, s. 14.

⁵¹⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Šmída – Kabelík: Měsíční zpráva za červen 1956., nedatováno, s. 2.

⁵¹⁶ Srov. Jiří Knapík: *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006, s. 176–177.

textem se mohla vznášet dobová výtku kolize témat. Naproti tomu zamítání podněcovalo cyklení, tedy nabalování podobných a lehce inovovaných variant problematiky za účelem přesvědčení dramaturgických sborů. Vývoj předkládaných zápletek tomu odpovídal: zatímco literární scénář *Ve jménu života* líčil domněle podvratnou činnost Otty Šlinga coby Slánského spolupracovníka, *Věrný syn*, a především pak *Rušné dny* uzavíraly dění do prostředí velké stavby, kam Slánský i další obžalovaní pronikali zvnějšku a zprostředkovaně.

Otevřenou otázkou zůstává typičnost či anomální rozměr nerealizovaného cyklení na úrovni československé poválečné kinematografie, jakož i za hranicemi. Každý výzkum o nerealizovaném – tedy širokou veřejností nespátřeném – klade nároky, jimž nemůže každý badatel pokaždé dostát, byť projeví veškeré úsilí. U klasicky založeného žánrového rozboru stačí mít k dispozici skupinu děl. Analýza produkčních cyklů obnáší problematičtější zprostředkování alespoň části dokumentů k existujícím titulům. Nerealizované cyklení pak vyžaduje souvislý tok pramenů, mimoto pro neproběhlé záměry. Lze předpokládat, že pro badatele mnoha zemí je takový požadavek jednoduše neschůdný. Nerealizovaný produkční cyklus v prostředí zestátněné kinematografie ovšem umožnil sledovat tematické a tvůrčí volby, obvykle asociované s hotovými filmy. Pouze v neveřejné a zapírané podobě.

2.1.5 Shrnutí

Koncem listopadu 1951 jednala Rada dokumentárního filmu o nerealizované látce s výmluvným názvem *Bdělost a ostražitost*. Jakkoli titul přímo odkazoval k reinterpretované podobě bezprostředně poúnorové kriminální fikce, mezi přítomnými vzbudil rozpaky, že zůstal „psán detektivní formou“ a vyznívá „jako americká detektivka“. Posuzovatele mohlo zmást, že domněle neaktuálně postavený námět postupně schválila jak Rada dokumentárního filmu, tak Filmová komise MNB i velitelství Lidových milic. Přese všechno dobrozdání snímek nevznikl.⁵¹⁷ Krátká epizoda v postupných bodech shrnovala různé kulturněpolitické nástrahy kriminální fikce v prvních přibližně dvaceti letech od konce druhé světové války.

Ve sledovaném období se tuzemská kriminální fikce podřizovala kulturněpolitickým představám. Prakticky šlo o vymazání návaznosti na meziválečnou i protektorátní, domněle

⁵¹⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K, Zápis schůze Rady dokumentárního filmu..., 20. listopad 1951, s. 2, 4. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BII/6P/7K, F. Utěšil: Rozpočet filmu 'Bdělost – ostražitost, 4. únor 1952.

brakovou vrstvu kriminální fikce hned v pokvětnovém období. Dále v bezprostředně poúnorovém období utlumení, a nakonec počátkem padesátých let dočasné vytlačení postupů, jež byly asociované s nežádoucími žánrovými tradicemi mimo sovětskou sféru vlivu. Namísto problematického pojmu *detektivka* docházelo k osvojení administrativního žánrového označení *bdělost a ostrážitost*. Jenže kulturněpolitictí aktéři poměrně záhy rozpoznali, že i pod ním dostávaly prostor původní, pro mnohé nežádoucí žánrové prvky. Leckdy mimoto v kombinaci s abstraktními představami o reformované podobě kriminálních motivů. Proto se termín *detektivka* postupně navracel za účelem nalezení jeho poúnorově přeznačené varianty. Probíhalo trvalé, komplikované jednání, co uznat v oblasti kriminální fikce za ještě přípustné.

Kulturněpolitická komunikace vystřídala na pomyslné časové ose zhruba čtyři fáze. První etapa (1945–1949) umožňovala realizovat množství variant kriminální fikce, včetně západně orientovaných tradic, jež ostatně zůstaly bezprostředně po únorových událostech v oběhu a byly předmětem veřejných debat. Postoj kulturněpolitických aktérů k nim se ovšem posouval od blahosklonné tolerance k čím dál zřetelnějšímu odmítnutí. Názorové rozmanitosti publicistických debat z oněch téměř pěti let se už nepodařilo později dosáhnout. Druhá etapa (1950–1954) oficiálně vyloučila západní žánrové tradice a kriminální fikci vyplňovala tím, co v žánrové oblasti představily kinematografie sovětské sféry vlivu. Podnikoví a stále vlivnější resortní kulturněpolitictí aktéři projevili ochotu hledat nové žánrové formáty, nikoli je však zřetelně definovat. Následným realizacím předcházelo vleklé a kreativně vyčerpávající jednání, přičemž vzniklé tituly i tak v mnoha případech obsahovaly tlumenou ikonografii zapíraných tradic kriminální fikce. Třetí etapa (1955–1958) naznačovala posun od domněle nevídané změny postupů k uznání potřeby alespoň částečně do děl vnést zavedené prvky. Zejména podnikoví kulturněpolitictí aktéři přestali prosazovat komplexní, abstraktní resignifikaci hodnot a spokojili se s přeznačením ve smyslu opatrné změny znamének. Jinými slovy, jakkoli nadále v tisku zaznívala slova o nové nebo socialistické detektivce, ta nebyla v praxi příliš rozeznatelná od nesocialistické varianty, vyjma mírnění senzacechtivých aspektů zápletek a proklamativního připsání politicky oponentních názorů negativním postavám. Čtvrtá etapa (od roku 1959) se vyznačovala posouváním hranic přípustného: u rámování záporných postav, při začlenění žánrových prvků i na úrovni uvádění západních kriminálních děl v distribuci. Nadále však existoval určitý strop toho, co nešlo kulturněpoliticky překročit.

Strop veškerých snah byl v neustálém pohybu, jakož i pro aktéry obtížně sledovatelný. Jádrem kulturněpolitické části spočívalo v pojmenování této neurčitosti, jejíž zásluhou ani

kulturněpolitictí aktéři pokaždé nerozuměli hranicím přípustného. Výklad se snažil jednak odklonit od popisu politických změn (smrt Klementa Gottwalda, potažmo kulturní sjezdová usnesení KSČ), jelikož do žité podnikové praxe vstupovaly podobné jevy zprostředkovaně a se zpožděním. Jednak mírnil význam konkrétních kulturněpolitických opatření (usnesení ÚV KSČ o kinematografii, formulace v organizačních řádech), jež sice výrazně více ovlivňovaly každodenní dění na Barrandově, nedokázaly však vymezit pravidla do veškerých myslitelných detailů, což uměli aktéři v interakci kreativně využít. Jelikož v usneseních zřídka stálo jednoznačné odsouzení detektivek, zůstávaly na neurčitěm a nevyzpytatelném pomezí. Trvale připravené i na nekonzistentní zásahy. Například *Návštěva z oblak*, detektivní komedie z vojenského prostředí, byla při projednávání literárního scénáře na Filmové radě v září 1953 rezolutně odmítnuta resortním kulturněpolitickým aktérem za MNO. O pět měsíců později se za látku postavil přímo ministr MNO Alexej Čepička, tudíž snímek s jindy nežádoucími prvky crazy komedie vznikl. Patrně pomohla takzvaná kampaň proti sucharství, již mezitím nastartoval v prosinci 1953 ministr kultury Václav Kopecký.⁵¹⁸ Uvedený vývoj od září 1953 do února 1954 dokládal, jak rychle – doslova po jednotlivých týdnech – se situace v určitých etapách měnila. Proto kapitola přistoupila k takto mimořádně detailnímu výkladu polemik.

Setrvale konfliktní aktéřská situace, leckdy značně rozdílné představy mezi kulturněpolitickými aktéry navzájem, několik reorganizací i posunů priorit, oficiální nabádání ke koordinaci a proti tematické kolizi. Uvedené jevy ve sledovaném období neprospívaly plodnému rozvíjení produkčních cyklů. Naproti tomu státně-socialistický systém podněcoval praxi nerozvinutých i nerealizovaných cyklů, o nichž se dochovaly četné materiální stopy. Z jedné strany probíhal občasný komunikační šum mezi kulturněpolitickými aktéry, který spolu s dalšími faktory přispěl k nerealizaci produkčního cyklu druhého centra. Z té druhé pak existoval ještě výraznější nesoulad mezi kulturněpolitickými a tvůrčími aktéry, jež měli vlastní představy o tom, co a jak tvořit. Aby uspěli, složitě vyjednávali a překládali kulturněpolitické závazky do vlastní umělecké práce. Za nimi především zůstalo množství nerealizovaného a nerozvinutého, zároveň schopnost prosadit záměry způsobem, který z nich činil aktivní aktéry. Jejich aktéřské pozici a žánrovým možnostem se věnuje následující část.

⁵¹⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/65//5, Jaroslav Kučera: Prosím, abyste mne omluvili..., 23. září 1953. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/15//4, Zápis 15. porady Filmové rady..., 18. únor 1954, s. 10. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 321.

2.2 Kriminální fikce a tvůrčí aktéři

2.2.1 Osobnosti, komunita a žádoucí kontinuita

V první kapitole zaznělo s odvoláním na Petr Szczepanika, že vedle představ kulturní politiky stála za produkčním cyklem v prostředí zestátněné kinematografie i vnitřní sociální logika pole produkce. Tam trvale operovali tvůrčí aktéři napříč profesní hierarchií. Jejich možnosti ovlivňovat i iniciovat cyklení byly ve sledovaném období omezené, nikoli ovšem vyloučené. Závisely přinejmenším na třech okolnostech. Zaprvé, na míře rozhodování žánrově zavedených tvůrčích aktérů a zásazích do autonomie jednotek tvůrčí praxe coby kolektivní vyjednávací platformě. Zadruhé, na jazykové kompetenci tvůrčích aktérů a jejich rétorické obratnosti (nejen) při konstrukci tematických či dramaturgických plánů. Zatřetí, na schopnosti a smělosti tvůrčích aktérů začleňovat i nesjednané žánrové prvky ve výrobní fázi.

Vybraní tvůrčí aktéři – viditelným způsobem zejména režiséři – kontinuálně usilovali o realizaci kriminální fikce. Vymezený žánrový vzorek naznačuje, že téměř každý z nich natočil v uvedeném rozmezí přinejmenším tři takto rozpoznané filmy: Pavel Blumenfeld, Miroslav Cikán, Vladimír Čech, Martin Frič, Václav Gajer, Miroslav Hubáček, Karel Kachyňa, Jiří Krejčík, Miloš Makovec, Jiří Slavíček.⁵¹⁹ U ostatních obvykle platilo, že se ke kriminální fikci vraceli v dalších letech (Ladislav Rychman a *Zločin v dívčí škole* /1965/, Josef Mach a *Na kolejích čeká vrah* /1970/), případně měli připsaný podíl v dalších profesích (Zbyněk Brynych coby pomocný režisér filmů *Kavárna na hlavní třídě* a *Na konci města*).

Zbylé případy nenavazování odrážely dogmatickou kulturněpolitickou praxi záhy po roce 1948, tedy vyloučení části tvůrčích aktérů z komunity filmařů. Například František Čáp, po roce 1945 člen Československé strany národně socialistické (ČSNS), natočil psychologické drama *Znamení kotvy* (1947) s prvky západních tradic kriminální fikce. Po únorových událostech stačil dokončit a uvést intimní válečný snímek *Bílá tma* (1948), který měl negativní odezvu u dělnické poroty na Filmových festivalech pracujících v červenci a srpnu 1948. Režisér údajně vulgárně okomentoval odbornou kompetenci dělnické poroty, což

⁵¹⁹ Blumenfeld (*Zlatý pavouk* /1956/, *Kasaři* /1958/, *Křižovatky* /1959/, *Tereza* /1961/), Cikán (*Lavina* /1946/, *Případ Z-8* /1948/, *Na konci města* /1954/, *Konec cesty* /1959/), Čech (*Expres z Norimberka* /1953/, *105 % alibi* /1959/, *Kde alibi nestačí* /1961/, *Kohout plaší smrt* /1961/), Frič (*13. revír* /1946/, *Čapkovy povídky* /1947/, *Bílá spona* /1960/), Gajer (*Křížová trojka* /1948/, *Přicházejí z tmy* /1953/, *Vina Vladimíra Olmera* /1956/), Hubáček (*V trestném území* /1950/, *Kavárna na hlavní třídě* /1953/, *Černá sobota* /1960/), Kachyňa (*Dnes večer všechno skončí* /1954/, *Ztracená stopa* /1955/, *Král Šumavy* /1959/), Krejčík (*Ves v pohraničí* /1948/, *Svědomy* /1948/, *Probuzení* /1959/), Makovec (*Severní přístav* /1954/, *Návštěva z oblak* /1955/, *Snadný život* /1957/), Slavíček (*Dvaasedmdesátka* /1948/, *Dnes o půl jedenácté* /1949/, *Konec strašidel* /1952/).

vedlo k tiskem zesílené kauze a jeho konci v podnikových funkcích. Čáp emigroval do Spolkové republiky Německo, kde natočil i kriminální snímek *Stopa vede do Berlína* (1952) s antikomunistickým laděním.⁵²⁰ Generační soupeřník František Sádek měl předúnorovou kariéru přerušenu dramatičtěji. Stoupenec kriminální fikce, jak plynulo z narážek ve filmu *Tři kamarádi* (1947) i ze zápisů IV. tvůrčího kolektivu ještě z konce roku 1948, aktivně vystupoval proti poúnorovému režimu v odbojové skupině Za pravdu. V roce 1949 byl za tuto činnost odsouzen k mnohaletému vězení. Předchozí pozici Sádek po propuštění nedosáhl.⁵²¹

Vzhledem k pověsti detektivek coby západně orientované četby byly na místě obavy, že i další žánrové specialisty poúnorový režim marginalizuje nebo přiměje točit odlišné látky. K tomu nicméně nedošlo, pozice Martina Friče či Miroslava Cikána jim umožnila žánrově přecházet mezi politickými režimy a realizovat kriminální fikci s různými důrazy. Oba s ní přišli do kontaktu již v první polovině třicátých let, kdy filmy *Udavač* (1931) a *Záhada modrého pokoje* (1933) adaptovali romány hojně překládaného britského spisovatele Edgara Wallace. Jakkoli měl Wallace u ctitelů kriminální fikce dobově vysoké renomé, patřil k typu literatury, jež záhy po roce 1948 mizela z vydavatelských plánů.⁵²² Během okupace Frič realizoval detektivní parodii *Těžký život dobrodruha* (1941), Cikán rovněž natočil dva komediálně laděné kriminální tituly: *Pelikán má alibi* (1940) a *Paklíč* (1944).

Martin Frič a Miroslav Cikán dokonce tvořili kriminální fikci rozkročeně mezi pozdně protektorátním režimem a pokvětnovým osvobozením. Geneze filmů *13. revír* a *Lavina* sahala do poslední třetiny roku 1944, byť Fričův *13. revír* byl adaptací románu Eduarda Fikera z roku 1942, který vyšel po utlumení protibrakové kampaně. Přepis měl problémy v posledních protektorátních měsících, kdy projekt ve druhé polovině března 1945 opustil režisér Jan Alfréd Holman (nahradil jej právě Frič) i tehdy již zdiskreditovaná herečka Lída Baarová (roli převzala začínající Dana Medřická). Podle vzpomínek ze zákulisí byla Baarová obsazena účelově, aby zaštitila projekt z pozice herečky známé v nacistickém Německu,

⁵²⁰ Jiří Knapík: Dělnický soud nad Františkem Čápem. *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81. Hana Slavíková: *Franz Cap: Průvodce životem a dílem filmového režiséra Františka Čápa*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2016, s. 114–156. Srov. Marie Barešová (ed.): *Slovinský film a František Čáp*, Bystřicka: Pavel Kotrla – Klenov 2017.

⁵²¹ Petr Blažek: „Podkopávej ze všech sil dnešních režim!“. Ilegální tiskoviny odbojové skupiny Za pravdu (1949). *Paměť a dějiny* 1, 2007, č. 1, s. 135–143. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/3P/3K, Zápis ze schůze dramaturgie IV. tvůrčího kolektivu..., 30. listopad 1948.

⁵²² Kompletní dílo Edgara Wallace bylo z lidových knihoven vyloučeno coby „detektivní brak“. Citováno podle Petr Šámal: *Soustružníci lidských duší: Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha: Academia 2009, s. 455.

přičemž ji filmaři měli dávat najevo, že snímek ani nedotočí. Přestože okolnosti přispěly k nebývalé pozornosti po osvobození, titul nežádoucím způsobem svazovaly s protektorátními traumaty.⁵²³ Napjatou situaci řešil i štáb projektu *Lavina*, jelikož Miroslav Cikán zahájil realizaci teprve koncem března 1945. Stihl natočit zlomek použitelných scén, již v květnu 1945 však bylo povoleno dokončení filmu: „Zahájení prvního filmovacího dne 10. července 1945 v 11:23 hodin se stalo historicky prvním natáčením na území osvobozené republiky“.⁵²⁴

Nehledě na místy rozpačité přijetí ani jednomu z tvůrců neublížila existence těchto děl. Frič natočil v pokvětnovém období *Čapkovy povídky*, titul v duchu domácí tradice komediální kriminální fikce, Cikán pak koncem čtyřicátých let dokonce zahájil produkční cyklus bdělosti a ostražitosti snímkem *Případ Z-8*. Tvůrčí aktér se během natáčení hrdě přihlásil k vlastní předúnorové žánrové zkušenosti: „Zopakoval jsem si v mysli ty marodéry, vrahy, zloděje i zlodějčky, které jsem z moci filmaře sprovodil tak či onak ze světa nebo poslal za mříže“.⁵²⁵ O pouhé dva roky později by na mnohé kulturněpolitické aktéry působilo takové prohlášení až nepatřičně. Angažován ke kriminálním látkám byl záhy po únorových událostech i Martin Frič. Když v srpnu 1949 náhle zemřel Vladimír Slavínský, převzal jeho nedokončený snímek *DS-70 nevyjíždí* (1949) s vedlejším kriminálním motivem. Nemocného Václava Gajera nahradil opět Frič při realizaci filmu *Past* (1950), kulturněpolitickými aktéry označovaném za okupační detektivku.⁵²⁶ V dalších letech přispíval plodný tvůrčí aktér ke kriminální fikci méně viditelně (viz 2.2.3), aby po letech natočil *Bílou sponu*. Oblast neopustil ani Miroslav Cikán. S náznakem útlumu produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti natočil snímek *Na konci města*, o pět let později svůj poslední film *Konec cesty*. Frič a Cikán realizovali kriminální fikci ve čtyřech režimech: meziválečném, protektorátním, pokvětnovém, poúnorovém.⁵²⁷

⁵²³ Srov. Jaroslav Lopour: *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii: Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015, s. 90–97.

⁵²⁴ Citováno podle tamtéž, s. 100.

⁵²⁵ Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 32.

⁵²⁶ K Fričově převzetí dvou filmů ArBS, f. BH, sign. 1949, C15, Dne 20. května 1949, kdy jsem nastoupil..., 13. únor 1950, s. 1. NFA f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/3P/8K, Václav Gajer: Vážený pane ministře, dne 3. ledna t. r. dokončil jsem..., 19. leden 1950, s. 1. Srov. Miloš Fiala: *Martin Frič: Muž, který rozdával smích*, Čechovice: BVD 2008, s. 199, 202.

⁵²⁷ Nicméně Miroslav Cikán nebyl za tyto žánrové úspěchy příliš kulturněpoliticky ceněn. Když v roce 1958 obdržel titul zasloužilý umělec, vzpomněl doprovodný materiál z těchto děl pouze *Na konci města*. NFA f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, F. Kahuda: Návrh na propůjčení řádů a vyznamenání a na udělení čestných titulů k 60. výročí československé kinematografie., 10. duben 1958.

Bližší pohled odhalí nevšední rozprostraněnost kriminální fikce v čase i u ostatních tvůrčích aktérů: například Vladimír Čech natočil *Expres z Norimberka* a poté *105 % alibi* teprve po šesti letech. Až sedmiletou pauzu měl Miroslav Hubáček mezi *Kavárnou na hlavní třídě* a *Černou sobotou*. Rozptyly byly podstatné, neboť padesátá léta se vyznačovala prudkými kulturněpolitickými výkyvy a zvraty priorit. Návraty konkrétních tvůrčích aktérů ke kriminální fikci obecnější posuny reflektovaly, takže zatímco *Expres z Norimberka* rétoricky těžil z nabádání k bdělosti a ostražitosti, film *105 % alibi* přinášel pohled na unavené vyšetřovatele, jakož i na pachatele, nevzešlé z okruhu vnějších a politických nepřátel. Právě Čech rétoricky suverénně žádal o podobné náměty, aktivně vystupoval i na schůzích dramaturgických orgánů při prosazování *Expresu z Norimberka*.⁵²⁸ Zároveň od sebe jiné scénářistické formáty nenápadně odkláněl. Kriticky se stavěl k nerealizovanému filmu *ZÚ–417*: uvedl, že látka „věcně na mnoha místech chybuje, zejména pokud jde o způsob práce bezpečnostních orgánů“.⁵²⁹ Tím poučeně předjímal výtky kulturněpolitických aktérů.

Předběžná opatrnost hrála především v první polovině padesátých let podstatnou roli. Nezvládnutý film totiž mohl na tvůrčího aktéra těžce dolehnout i poškodit jeho sociální vazby uvnitř komunity. Václav Gajer takto doplatil na snímek *Přicházejí z tmy*. Konfliktní námět produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti přijal ještě před napsáním literárního scénáře, patrně i na naléhání tvůrčího aktéra Otakara Vávry z října 1951 („Nechtěl by ses pustit do Babic? To je velmi důležitá věc“).⁵³⁰ Film vznikl v následujících téměř třech letech pod nepřehledným dohledem resortní dramaturgie a různých žádostí o změnu důrazů. Gajer zpětně uvedl, že ještě v červnu 1953, uprostřed realizační fáze, obdržel od KV ÚD pochvalu. Poté jej nicméně kontaktoval opět Vávra a upozornil režiséra, „že se mění politická situace a že musím provést některé úpravy (...) byl jsem z toho tehdy jelen“.⁵³¹ O pár týdnů později si Gajer vyslechl ostrou kritiku od náměstka předsedy vlády Václava Kopeckého, proto ve střížně společně s Vávrou hotový film upravovali. Přestože Otakar Vávra ke kriminální fikci neinklinoval, rozuměl proměnám kulturní politiky a měl důvěru kulturněpolitických aktérů. Aby snímek alespoň rámcově odpovídal požadavkům, museli jej Gajer a Vávra zkrátit pod standardních šedesát minut. Kulturněpolitická kritika filmu *Přicházejí z tmy* však Gajera mohla nakonec trápit méně než pomluvy, které o případu kolovaly mezi tvůrčími aktéry. Na schůzi Filmové

⁵²⁸ Srov. ArBS, f. BH, sign. 1951, B16, Vladimír Čech: Na poslední schůzce..., nedatováno, s. 1–2.

⁵²⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, 1. Šest žen Jindřicha Čipery. K námětu J. Drvoty..., nedatováno, s. 1.

⁵³⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání s rež. Václavem Gajerem..., 26. říjen 1951, s. 3.

⁵³¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/30//4, Zápis 30. porady Filmové rady..., 22. duben 1954, s. 7.

radu je šířil dokonce i generální ředitel ČSF Oldřich Macháček, načež dal Gajer výpověď, jíž odvolal až poté, co v dalších měsících skončil ve vlivné funkci právě Macháček.⁵³²

Zatímco kulturněpolitictví aktéři Marie Pujmanová a Karel Konrád zkoušeli režiséra po projekci první kopie povzbudit, tvůrčí aktér Karel Steklý se na jiné poradě k vlastnímu filmu *Strakonický dudák* (1955) Václavu Gajerovi otevřeně vysmál: „Kdyby se zkoušky bez hudby ukázaly v kině, bude [to] stále lepší film, než který jsem včera viděl, 'Přicházejí z tmy'“.⁵³³ Tvůrčí aktér mohl vnímat pohrdání kolegy tíživěji než výhrady kulturněpolitických aktérů. Blízké hlasy totiž příležitostně a nepřímou znepřijemňovaly schvalovací proces. Jakmile o nějakém kreativním záměru zaznívaly napříč komunitou skeptické poznámky, komplikovala se vyjednávací pozice a snižoval respekt autora. Například tvůrčí aktér K. M. Walló zažíval podnikové znevažování jeho filmu *Nevěra* (1956).⁵³⁴ Walló měl problémy již s předchozím snímkem *Botostroj* (1954), kde odmítla hrát značná část oslovených herců Národního divadla.⁵³⁵ Nakonec právě *Nevěra* ukončila jeho kariéru režiséra. Postoj Umělecké rady k hotovému snímku byl totiž v hodnotícím posudku mimořádně negativní: „pojetí je přímo strašné“, převedení scénáře „trapné a místy až komické“, kostýmy „naprosto nevhodné a nevkusné“ a film „politicky vysloveně škodlivý“. Lze spekulovat, zda podobně drsné přijetí snímku *V proudech* (1957) režiséra Vladimíra Vlčka rovněž dílem nepramenilo z konfliktů, jež měl tento tvůrčí aktér s ostatními kolegy.⁵³⁶ Vlček ani Walló další filmy nenatočili.

Předchozí odstavce by mohli vyvolávat dojem, že tvůrčí aktéři měli značnou kontrolu nad vlastní žánrovou tvorbou. Což platilo částečně za předpokladu, že se v dané oblasti etablovali. Pakliže od konce čtyřicátých let zamýšlel proniknout do oblasti kriminální fikce další režisér, podstupoval delší vstupní posuzování kulturněpolitických aktérů. Například Karel Steklý neúspěšně usiloval v první polovině padesátých let o realizaci hned dvou titulů

⁵³² Popis kauzy poskytl NFA f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/7K, Václav Gajer: V telefonickém rozhovoru dne 30. t. m. mi sdělil..., 31. srpen 1954. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/30//4, Zápis 30. porady Filmové rady..., 22. duben 1954, s. 8–9. Srov. Petr Slinták – Hana Rottová: *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů 2013, s. 116–120.

⁵³³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/27//4, Zápis 27. porady Filmové rady..., 8. duben 1954, s. 11.

⁵³⁴ Na zasedání Umělecké rady v prosinci 1955 prosazoval tvůrčí aktér Jiří Weiss nerealizované *Pokoušení slovy*, že když Walló může točit *Nevěru*, měl by být jeho a Jiřího Muchy námět přijat. NFA f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 7. Umělecké rady..., 15. prosinec 1955, s. 4.

⁵³⁵ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/19//1, Zápis 26. schůze pléna Filmové rady..., 20. březen 1952, s. 14, 17.

⁵³⁶ Citováno podle NFA f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis o hodnocení filmu 'Nevěra' členy Umělecké rady..., 26. září 1956, s. 1, 2. K pozici a konci Vladimíra Vlčka podrobně Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 175–185. Srov. Kamila Andresová: *Obraz „zapomenutého režiséra“ Vladimíra Vlčka*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018, s. 25–39.

s prvky kriminální fikce. V obou případech neprospělo žánrové zasazení do exponovaných témat. Nerealizovaná *Zrada* měla vyprávět o Československu v roce 1938 a vyvolala u členů Filmové rady rozpaky. Karel Konrád byl po přečtení literárního scénáře „dopálen“ a uvedl, že nelze „dělat z lidí idioty“.⁵³⁷ *Věrný syn* zpracoval citlivou problematiku druhého centra způsobem, jenž vyzníval pochmurně a bezvýchodně (viz 2.1.4). Steklý přitom měl žánrové zkušenosti zásluhou válečné spolupráce na scénáři Fričova filmu *13. revír*.⁵³⁸

Právě podíl na literární přípravě hrál zejména od konce čtyřicátých let určující roli při prosazování kreativních záměrů. Kulturněpolitictí aktéři věnovali (nejen) v období vrcholné centralizace pozornost scénaristickým formátům coby předběžné kontrole nežádoucích prvků. Cenila se schopnost předkládat kulturněpoliticky nezávadné filmové povídky či literární scénáře. Zpracovatelé formátů patřili k leckdy méně viditelným, ovšem podstatným tvůrčím aktérům, bez jejichž vícestranného umu by kriminální fikce neměla nárok na existenci. Petr Szczepanik předložil typologii třech skupin autorů scénářů. Zaprvé, tvůrci původního námětu, obvykle externisté, jež někdy pracovali na adaptaci vlastních literárních děl. Šlo o nepodnikové tvůrčí aktéry, zřídka sžité s komunitou filmařů. Zadruhé, režiséři a dramaturgové na úrovni jednotek tvůrčí praxe. Podnikoví tvůrčí aktéři znali schvalovací prostředí a mnohdy se při jednání opírali o značné renomé. Zatřetí, zpracovatelé a scenáristé–profesionálové. Jakkoli postrádali autorskou reputaci, někteří tito podnikoví aktéři procházeli systémem bez kulturněpolitických kolizí, jelikož adaptovali práci na aktuální potřeby a znali mantinely.⁵³⁹

Autoři scénaristických formátů kriminální fikce ve sledovaném období zastupovali všechny tři typologie. Nadpoloviční většina se ke kriminální fikci alespoň jednou vrátila, mnohdy s výraznými rozestupy.⁵⁴⁰ Například Roman Hlaváč patřil ke zpracovatelům filmu *Dnes o půl jedenácté*, aby po patnácti letech převedl do scénaristických formátů vlastní

⁵³⁷ Členové sboru odmítali senzacechtivé prvky: „Rudý redaktor při projevu ‘náhodou’ zahlédne auto Klokoče, nechá demonstraci demonstrací, skočí do taxi, sleduje je, a nakonec práskne Klokočem o vanu“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/30//2, Zápis 37. schůze plena Filmové rady., 18. září 1952, s. 15, 16.

⁵³⁸ Steklý patřil v meziválečném období do městského kulturního prostředí, odkud čerpal žánrové zkušenosti. Srov. Karel Steklý: *Život v inkognitu*, Praha: IQ 147 1999, s. 70–71.

⁵³⁹ Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 228–229.

⁵⁴⁰ Jiří Beneš (*V trestném území, Ztracená stopa*), Jiří Brdečka (*Kavárna na hlavní třídě, Severní přístav, Snadný život*), Karel Cop (*105 % alibi, Kde alibi nestačí*), Miloslav Drtílek (*Dnes o půl jedenácté, Konec strašidel, Vina Vladimíra Olmera, Případ ještě nekončí*), Eduard Fiker (*13. revír, Akce B /1951/, Na konci města, Padělek /1957/*), Otakar Kirschner (*Akce B, Konec cesty*), Jiří Mareš (*Kavárna na hlavní třídě, Konec cesty, Bílá spona*), Lubomír Možný (*Dnes o půl jedenácté, Konec strašidel, Dnes večer všechno skončí*), Jindřich Polák (*Smrt v sedle /1958/, Páté oddělení /1960/*) Luděk Staněk (*Páté oddělení, Kohout plaší smrt*), Miloš Velínský (*Severní přístav, Větrná hora /1955/, Zlatý pavouk, 105 % alibi*).

předlohu středometrážního špionážního snímku *Případ Daniela* (1964). Dobový rozptyl umožňoval zapojení do vzájemně odlišných, dobově žádaných projektů. Kupříkladu Otakar Kirschner byl počátkem padesátých let spolupodepsán pod literární scénář filmu *Akce B*, zastupujícího hodnoty bdělosti a ostražitosti, zatímco koncem desetiletí měl podíl na snímku *Konec cesty*, který tyto akcenty tlumil. Ani u této profese nutně nevadila kulturněpoliticky pochybná minulost. Bohumil Štěpánek pracoval na scénosledu preferovaného *Případu Z-8*, byť v meziválečné éře pomohl realizovat melodramata *Diagnosa X* (1933) či *Sextánka* (1936).

Nehledě na režimní propustnost vybraných osobností přišla kriminální fikce záhy po únorových událostech o jednoho zásadního, výhradně píšícího tvůrčího aktéra. V červnu 1949 předčasně zemřel Vladimír Tůma, který v protektorátním období napsal předlohu pro *Těžký život dobrodruha*. Tůma vysílal protikladné signály: detektivní parodie *Těžký život dobrodruha* konvenovala protibrakovým náladám počátku čtyřicátých let, současně po skončení války vydal pod pseudonymem J. S. Reading špionážně-kriminální román *Tajemství tří*, jenž parodované postupy uváděl s veškerou vážností a obálkou evokoval nežádoucí rodokapsové čtivo.⁵⁴¹ Dvojí kulturněpolitickou tvář měl Tůma rovněž ve strukturách zestátněné kinematografie. S Františkem Sádkem, posléze zatčeným odpůrcem poúnorového režimu, připravil scénář *Tří kamarádů*. Souběžně v tandemu s komunistou Františkem A. Dvořákem zpracoval během roku 1948 scénáře *Křížové trojky* a filmu *Ves v pohraničí*. Dvořák poté nastoupil do čela ÚD a přesunul se do role dočasně nepíšícího, leč vlivného kulturněpolitického aktéra. Lze spekulovat, zda by poskytl Tůmovi jistou žánrovou volnost za příslib komplexního přeznačení detektivky, k čemuž se zdál mít po protektorátních zkušenostech předpoklady. Což ovšem nemuselo stačit: Tůma rok před smrtí neprosadil realizaci látky *Sherlock Holmes se vrací* podle vlastního románu *Dr. Watson dělá zázraky*. Předloha byla vzápětí umístěna coby *brak* na seznam vyřazených knih z lidových knihoven.⁵⁴²

Spekulativní Tůmovu roli částečně převzal další spisovatel Eduard Fiker, jehož pozice vypočívala o možnostech i limitech tvůrčích aktérů ve sledovaném období. Fiker od třicátých let publikoval ve značném množství různé varianty kriminální fikce, včetně špionážních

⁵⁴¹ Tůma dokonce maskoval, že šlo o pseudonym českého autora. J. S. Reading: *Tajemství tří: Anglický detektivní román*, Praha: E. V. Marek 1947. *Těžký život dobrodruha* byl pro změnu některými historiky řazen do kontextu tehdejší protibrakové kampaně. Srov. Pavel Janáček: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004, s. 100.

⁵⁴² Vladimír Tůma: *Dr. Watson dělá zázraky: Detektivní román*, Praha: Kvádr 1941. Petr Šámal: *Soustružníci lidských duší: Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha: Academia 2009, s. 444. Srov. NFA, f. Frič Martin (1902–1968), sign. IIb.1, inv. č. 268, III. výrobní skupina Frič – Reimann: Zápis ze schůze skupinové dramaturgie..., 8. červenec 1948.

dramat, hádankovitých zápletek s postavou Velkého detektiva, komediálních detektivek i akčních westernů.⁵⁴³ Adaptoval se na požadavky několika režimů, přičemž uprostřed vrcholící protibrakové kampaně ustupoval od zahraničních reálií a do děl začleňoval tuzemské sociální prostředí městské periferie, především v ceněné *Zinkové cestě*.⁵⁴⁴ Na podzim 1944 se objevil záměr látku adaptovat, načež za Fikerova přispění vznikl po válce dokončený *13. revír*. Spisovatel vstoupil mezi tvůrčí aktéry už předtím, když spolupracoval na scénáři filmů *Krok do tmy* (1938) a *Paklíč*. Tyto adaptace Fikerových humoristických detektivek režíroval Martin Frič, respektive Miroslav Cikán. Plodný spisovatel na sklonku okupace dále zpracoval nerealizovaný *Alláhův sen*, a do zestátněné kinematografie tedy vstupoval coby žánrově zavedený, zároveň rozmanitě píšící tvůrčí aktér s kontakty na zkušené režiséry.⁵⁴⁵

Eduard Fiker usiloval o stálou pozici v pokvětnovém a poúnorovém sociálním poli filmařů jak proměnami důrazů ve své tvorbě, tak dílčím upravováním vlastní minulosti. Jeho krátký profil z poloviny padesátých let kupříkladu informoval, že Fiker přistoupil k projektu *13. revír* teprve v roce 1945, což implikovalo vstup do kreativní práce až po osvobození, jakkoli se na scenáristických formátech podílel již koncem roku 1944. Ještě v březnu 1945 vydal magazín *Kinorevue* zdvořilý článek o spisovatelově žánrové specializaci.⁵⁴⁶ Poúnorové výklady Fikerova meziválečného působení rovněž ospravedlňovaly jeho počáteční tvorbu coby nutný ústupek vydavatelům a naznačovaly taktické nevydávání sociálně laděných próz, přestože pozdější výzkumy tyto interpretace vedly s otazníkem.⁵⁴⁷ V osobě tvůrčího aktéra Eduarda Fikera se sbíhaly rozpory kulturněpolitických nároků. Několik měsíců před únorovými událostmi autor přeložil britský detektivní román *Byla to vražda?*, jehož výchozí motiv – vražda a laické pátrání po pachateli – vzdáleně evokoval vzorec poúnorové bdělosti a ostražitosti. Jenže protagonista postupně odkrýval, že v prostředí elitní univerzitní koleje vedle něj utajeně pátrá i Scotland Yard, což vytvářelo napětí, zpravidla tlumené v pozdějším produkčním cyklu. Román Jamese Hiltona byl koncem čtyřicátých let vyřazen z lidových knihoven, obdobně se postupovalo u téměř třiceti prozaických děl Fikera.⁵⁴⁸

⁵⁴³ Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 110–129.

⁵⁴⁴ Eduard Fiker: *Zinková cesta: Detektivní román*, Praha: Karel Voleský 1942.

⁵⁴⁵ NFA, f. Nationalfilm s.r.o., sign. Vdd, inv. č. 284, Karel Smrž: Filmové povídky, které docházely dramaturgickému oddělení ČMFÚ..., 22. prosinec 1944, s. 2.

⁵⁴⁶ mč: Akce B. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 7, s. 8. -uSu-: Jak se stal Eduard Fiker spisovatelem detektivek? *Kinorevue* 11, 1945, č. 19, s. ii.

⁵⁴⁷ Srov. Pavel Janáček: Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker (K situaci žánru v české kultuře třicátých a čtyřicátých let 20. století). *Slovenská literatúra* 56, 2009, č. 5–6, s. 438–451.

⁵⁴⁸ „Nepočínal jste si zle, jak vidím. Profesionál má v rukou ovšem více trumfů. Je opřen policejní mocí, kdežto jediný výsledek, k němuž se obyčejně amatér dostane, je ten, že zločince postraší a poskytne mu tak výtečnou příležitost k zmizení“. Citováno podle James Hilton: *Byla to vražda?*, Ostrava – Praha: Josef Lukasík 1947, s.

Jakkoli knihovny vyřadily jakožto *brak* i *Zinkovou cestu*, adaptace zůstala v distribuci po roce 1950 a Eduard Fiker tehdy působil coby produktivní autor scenáristických formátů. Většina z nich v padesátých letech neuspěla a zůstala ve fázi nerealizovaných záměrů, k nimž se dochovaly zamítavé posudky. Ten k nerealizovanému *Polnímu letišti* například výmluvně uváděl, že filmová povídka byla: „původně hlášena jako zpracování thematu o remilitarisaci. Je to však okupační film o Němcích (...) zpracován napínavě, ale nemá ani výrazné postavy, ani hlubší ideový a umělecký smysl“.⁵⁴⁹ Fiker podle všeho akceptoval a nabízel preferované látky, jak o tom svědčil nerealizovaný *Obchod je obchod* („Satira na kapitalismus, ve které je na monopolisaci pohřebních ústavů v rukou gangsterských band přiveden ad absurdum volný obchod“).⁵⁵⁰ Nicméně do očividných konvencí západních tradic kriminální fikce dosazoval poúnorové prvky, což při schvalování vystupovalo do popředí a podněcovalo zamítavé hlasy.

Kulturněpolitictí aktéři přitom Fikera neodmítali, jejich postoj byl spíše blahosklonný a paternalistický. V lednu 1951 o něm Miroslav Galuška prohlásil: „Sám si vypůjčil Dějiny VKS/b/ a ukázalo se při poradě, že se učí na tyto věci dívat správně a že politicky roste (...) Dá si poradit a uzná nedostatky“.⁵⁵¹ O sedm měsíců později vše shrnula Marie Pujmanová: „Fiker je dobrý detektivkář, potřebuje k sobě komunistu“.⁵⁵² Jeho *Národní třída 15* nevznikla proto, že se důrazy zkušeného spisovatele nepodařilo uvést do rovnováhy s kulturněpolitickou kontrolou případného kolegy scenáristy. Naproti tomu film *Akce B* schvalovací orgány souběžně akceptovaly i v důsledku účasti dalších autorů scénáře – Otakara Kirschnera a Martina Friče –, kteří uměli odhadnout hranice přípustného, potažmo alespoň garantovali odhad vlastním renomé. Fiker od poloviny padesátých let prosazoval scenáristické formáty vesměs samostatně, byť pod vstupním dohledem resortní dramaturgie. Vyjadřovaly se tím zárodky postupné žánrové emancipace. Nenápadné proměny kulturněpolitické praxe po roce 1948 lze účinně sledovat právě na různých úrovních tolerování a samostatnosti těch tvůrčích aktérů, kteří se v předchozí tvorbě orientovali na poúnorově nežádoucí žánrové postupy.

60. Srov. Petr Šámal: *Soustružníci lidských duší: Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha: Academia 2009, s. 276–277, 304.

⁵⁴⁹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Zápis o 6. poradě vedoucích dramaturgů s vedoucím scenáristického oddělení..., 14. červen 1951, s. 2.

⁵⁵⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, B14, Zpráva o činnosti dramaturgických skupin., 1. září 1954. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1953, B13, Výrobní a tematický plán na rok 1954–1955, nedatováno, s. 6.

⁵⁵¹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. – M. Galušky..., 11. leden 1951, s. 7.

⁵⁵² Citováno podle Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 57.

Vladimír Tůma nebo Eduard Fiker volili přizpůsobení žánrových konvencí aktuálním kulturněpolitickým potřebám, v některých případech protilehlým jejich předchozí práci. Mezi jejich kolegy ovšem najdeme i píšící tvůrčí aktéry, kteří cílevědomě prosazovali své představy kriminální fikce na hraně přípustného. Například Miloslav Drtílek pracoval mezi lety 1949 až 1957 na čtyřech takto pojatých látkách a pouze v jediném případě následoval vzorec bdělosti a ostražitosti. Dokázal tedy v komplikovaném období nacházet nenápadná, propustná místa, a naopak ustupovat z žánrových pozic v letech 1953 a 1954, kdy vrcholil produkční cyklus. Podobně postupoval Miloš Velínský, autor čtyř původních námětů a scénaristických formátů kriminální fikce od roku 1954 do konce desetiletí. Velínský zahájil specializaci v době kulturněpolitického vyčerpání vzorce bdělosti a ostražitosti a pozvolného návratu tradičních žánrových označení. Uvedl se původním námětem a literárním scénářem filmu *Severní přístav*, jenž patřil k produkčnímu cyklu, aby jej zároveň nahlížel kriticky. Záporná postava opakovala tezi o nutnosti bdělosti a ostražitosti, což nebránilo interním materiálům ještě místy tato slova automatizovaně užívat při hodnocení snímku. Velínský rovněž kompromisem reagoval na soustavnou kritiku Filmové rady ohledně neomylnosti vyšetřovacích orgánů.⁵⁵³

Velínský během další práce – *Větrná hora*, *Zlatý pavouk*, *105 % alibi* – soustavně posouval hranice žánrově přípustného. *Větrná hora* relativizovala přínos laického pátrání. *Zlatý pavouk* usiloval o komplikovaně poskládanou zápletku v odlehklém sídle, což vzdáleně evokovalo západní tradice kriminální fikce s příměsí ženského melodramatu (například hollywoodské *Plynové lampy* /1944/, uvedené v pokvětnovém období). Snímek *105 % alibi* představil vůči poúnorovému režimu indiferentní pachatele trestných činů. Všechny tři filmy vznikaly v době útlumu tuzemské kriminální fikce, a tudíž vytvářely budoucí normy (*105 % alibi*); případně kritizované odchylky (*Zlatý pavouk*), jež neměly podnítit pokračovatele. Velínský rovněž prokázal průbojnost při jednání s kulturněpolitickými aktéry. Když byl z realizace filmu *105 % alibi* odvolán režisér Vladimír Brebera kvůli účasti na majálesovém průvodu, napsal Velínský dopis „bez zdvořilostních omluv a dlouhých úvodů“ ministru vnitra Rudolfu Barákovi. Rozhořčeně uvedl, že „si někdo spletl revoluční bdělost s maloměšťáckým

⁵⁵³ Postava inženýra Šubrtu při prvním úskočném proslovu řekne: „Přiznejme si, sebekriticky, že požadavek bdělosti a ostražitosti u nás vůbec nestává. A zatímco jsme svědky stálého zostřování třídního boje...“. „Trochu k věci, soudruhu Šubrtě“, přeruší jej rétoricky tlumená kladná postava. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ, nedatováno, s. 23. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//2, Záznam z 66. schůze plna Filmové rady..., 18. červen 1953, s. 12.

opatrnictvím“.⁵⁵⁴ Jakkoli Miloš Velínský a Miloslav Drtílek nepatřili k tvůrčím aktérům, jež by znala široká veřejnost, bez jejich hledání kompromisních cest a hranic kulturněpoliticky přípustného by zůstal výzkumný vzorek předložené práce o poznání chudší.

Někteří režiséři v titulcích figurovali rovněž u scenáristických profesí, což se ovšem automaticky nerovnálo sebejisté kreativní vizi. Například Miroslav Cikán nesl jméno na literární přípravě filmů *Lavina*, *Případ Z-8* i *Konec cesty* (každý vycházel z odlišných tradic), ani v jednom případě však nevystupoval samostatně. Jeho vklad budil spíše dojem korigování společné práce ve prospěch kulturněpolitické únosnosti. Martin Frič přístup kombinoval: u *Čapkových povídek* se s Jaroslavem Žákem podílel na původním námětu, v případě *Bílé spony* zpracoval až technický scénář, kompletní realizační náplň absolvoval při přípravě filmu *Akce B*, jenž pro změnu nереžíroval. Variabilita pozic svědčila o různých motivacích i naznačovala, jak relativní by zůstal pasivní přepis oficiálního režijního přínosu na scenáristické přípravě. Odpověď na otázku po přínosu na konkrétní scenáristické přípravě by měla přesahovat jednotlivce a zdůrazňovat kolektivní nasazení. Kupříkladu režisér Miroslav Hubáček zpětně vzpomínal na realizaci filmu *V trestném území* slovy, z nichž šel vyčíst přímý podíl na scenáristických formátech, ačkoli takto uveden v titulcích nebyl.⁵⁵⁵ Naproti tomu u pozdějších děl *Kavárna na hlavní třídě* a *Černá sobota* figuroval Hubáček oficiálně i coby autor scénáře nebo technického scénáře, přičemž ve druhém případě se podobná pozice připsala šesti dalším tvůrčím aktérům. Tvůrčí aktérství probíhalo v zestátněné kinematografii veskrze kolektivně prostřednictvím jednotek tvůrčí praxe, poloautonomních seskupení tvůrčích aktérů, jež udržovali síť kontaktů i sdíleného vkusu (viz 1.2).⁵⁵⁶ Organizačně mohly tvůrčí aktéry do jisté míry chránit před tlaky aktérů kulturněpolitických. Jejich činnost proto měla zásadní význam jak pro Eduarda Fikera nebo Miloše Velínského, tak pro Martina Friče či Miroslava Cikána.

Úlohu jednotek a jejich tvůrčích aktérů lze rozdělit do zhruba pěti fází. Od osvobození až do roku 1947 fungovaly na půdorysu protektorátních výroben, tudíž vedení jedné ze dvou zřízených výrobních skupin – pod níž spadal *13. revír* i *Lavina* – převzal někdejší produkční šéf protektorátního Lucernafilmu Zdeněk Reimann. Autorsky pod látkami podepsán nebyl,

⁵⁵⁴ Citováno podle ABS, f. A9, inv. j. 528, sign. Miloš VELÍNSKY – sťažnosť, Miloš Velínský: Vážený soudruhu, vím, že máte mnoho práce..., 11. leden 1959.

⁵⁵⁵ Podle Hubáčka „detektivka byla tabu. Začínali jsme s docela deformovanými představami, pro nás byla tenkrát meta udělat něco, co všude jinde byla už konvence, proti které se šlo“. Citováno podle Antonín J. Liehm: *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*, Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 155.

⁵⁵⁶ Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 255–295.

plnil více roli ekonomického aktéra, který koordinoval celkové úsilí a hleděl na hospodářskou udržitelnost (viz 2.3.1). Druhá fáze probíhala od června 1947 do listopadu 1948 a vyznačovala se tím, že nad produkčními šéfy v šesti nových výrobních skupinách stál tvůrčí aktér, zvaný umělecký šéf. Příkladem byl tandem Martin Frič – Zdeněk Reimann a jimi realizované *Čapkovy povídky*.⁵⁵⁷ Sílicí kompetence tvůrčích aktérů a rostoucí počet výrobních skupin podněcovaly jejich žánrové specializace. Například dvojice František Čáp – Antonín Procházka usilovala o soustavnější rozvíjení psychologických dramát filmy *Znamení kotvy* a *Dvaasedmdesátka*. Osud tohoto kolektivu potvrzoval křehkost spojenectví: člen František Sádek byl v roce 1949 zatčen, režisér Čáp koncem čtyřicátých let emigroval a ekonomický aktér Procházka v březnu 1950 zemřel. Ještě v plánovaném rozpočtování výrobních skupin na rok 1949 uvedl tandem Čáp – Procházka nespecifikovaný „Detektivní film“, dvojice Frič – Reimann zase uvedla nerealizovaný záměr *Čapkovy povídky, II. díl*. Poté nastal zlom.⁵⁵⁸

Od listopadu 1948 do června 1951 probíhala třetí fáze. Došlo k ustavení tvůrčích kolektivů, většinou v čele s tvůrčími aktéry – jak zkušenými, tak teprve aspirujícími začátečníky –, ovšem bez podpory ekonomického aktéra. Jinými slovy, dramaturgická příprava se oddělila od celkové realizační fáze a zmizela pozice produkčního šéfa. Nastalá situace obnášela komplikovanější jednání s kulturněpolitickými aktéry, nikoli však kompletně zablokovanou situaci. Tehdejší limity a možnosti, jak je obejít, soustavně testoval Jiří Weiss, klíčový tvůrčí aktér kriminální fikce první poloviny padesátých let. Do roku 1948 působil ve výrobní skupině Jiří Weiss – Vladimír Kabelík, která realizovala filmy *Ves v pohraničí*, *Křížová trojka*, *Svědomy* a na rok 1949 počítala s nespecifikovanou látkou „Detektivka“.⁵⁵⁹ Třetí fáze obě osobnosti rozdělila, jejich zájem o kriminální fikci ovšem neumenšila. Kabelík ve vlastním tvůrčím kolektivu prosadil filmy *Dnes o půl jedenácté*, *Past* a *Přiznání* (1950).

Zdánlivě méně žánrově produktivní tvůrčí kolektiv Jiřího Weisse – za necelé tři roky stačil realizovat pouze snímek *V trestném území* – vedl aktivní jednání uprostřed krátké etapy vylučování zavedených variant kriminální fikce. Oproti ostatním jednotkám předkládal schvalovacím orgánům nadále zápletky bez kompromisního zamlžení žánrových prvků, ani rétoricky nepodléhal poúnorovému kulturněpolitickému vkusu. I proto ÚD v březnu 1949

⁵⁵⁷ Nicméně základ pro snímek vznikl již v první fázi. Srov. Karel Čapek – M. Frič – J. Žák: *Povídky z jedné a z druhé kapsy*, /Praha/: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina Zdeněk Reimann /1946/. Filmová povídka je uložena v knihovně NFA pod signaturou 168.

⁵⁵⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1948, C5, Rozpočet r. 1949, nedatováno, s. 1.

⁵⁵⁹ Citováno podle tamtéž, s. 2.

zamítla nerealizovanou *Hru na vraha*, o pět měsíců později pak *Záhadný případ*.⁵⁶⁰ Za úroveň snímku *V trestném území* nakonec převzal v prosinci téhož roku Weiss společně s Františkem A. Dvořákem odpovědnost. Když výsledné dílo vyvolalo interní kritiku, vztáhl Weiss v dopise kulturněpolitickým aktérům nedostatky na sebe. Uvedl, že si je „plně vědom slabiny svého filmu“, byť při oslovení zmínil jméno režiséra.⁵⁶¹ Weiss docházel na jednání ÚD a více než rok zasedal ve Filmové radě, kde otevřeně prezentoval vlastní postoje. Například v únoru 1950 pronesl: „nejlepší kriminální film, který jsem viděl, byl ‘Pojistka smrti’“. Bylo to uděláno z hlediska vraha a naprosto dokonale.“⁵⁶² Obdivný výrok o západních tradicích kriminální fikce se v té době neodvážil formulovat ani František A. Dvořák, Weissův někdejší kolega, autor kriminálních povídek z předúnorového období, a především tehdy vlivný předseda ÚD.

Kulturněpolitický dohled na členy tvůrčích kolektivů nedoléhal pouze během porad ÚD nebo Filmové rady. Od konce čtyřicátých let byli do jednotek dosazováni kvazi-tvůrčí aktéři, aby kontrolovali dění uvnitř. Jak vzpomínal Jiří Weiss, do jeho kolektivu nastoupil Miloslav Koenigsmark: „vyprávěl, že je novinář, a rozvážně nezasahoval do dramatických látek (...) jeho připomínky k detektivkám byly vtipné“.⁵⁶³ Nehledě na tuto vzpomínku zůstal Koenigsmark uveden jakožto jeden ze scenáristů filmu *V trestném území*. Což nevyhnutelně vznáší otázku, zda šlo hovořit o autorství v případě těchto aktérů, potažmo i resortních kulturněpolitických aktérů. Po zrušení tvůrčích kolektivů skončilo cílené dosazování kvazi-tvůrčích aktérů, nicméně byla trvale zavedena praxe resortních odborných poradců, kteří i schvalovali nebo zamítali scenáristické formáty. Rozpoznat míru jejich kreativního vkladu se zdá s odstupem obtížné, dochovaly se totiž v mezerovité míře pouze jejich připomínky. Na základě zpětných výpovědí by šlo usoudit, že přinejmenším odborní poradci Kamil Pixa a Karel Kalivoda v průběhu let spoluutvářeli zápletky (viz 2.1.2). Naproti tomu jednorázově přidělení odborní poradci bez vazeb na tvůrčí aktéry podle všeho především korigovali nežádoucí prvky již existujícího díla; nevytvářeli nové scény, postavy nebo jejich motivace.

⁵⁶⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/1P/7K, Předložené náměty v r. 1949 TK I – XII..., nedatováno.

⁵⁶¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/7K, Jiří Weiss: Vážený soudruhu, Režisér filmu ‘V trestném území’ Miroslav Hubáček..., 14. listopad 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis schůze ÚD..., 8. prosinec 1949, s. 3.

⁵⁶² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 7. schůze ÚD, konané ve čtvrtek..., 16. únor 1950, s. 2. *Pojistka smrti* (1944) byla v té době již více než rok na seznamu zakázaných filmů. Srov. Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948*, Praha: Československý státní film 1954, s. 280.

⁵⁶³ Citováno podle Jiří Weiss: *Bílý Mercedes*, Praha: Victoria Publishing 1995, s. 130.

Jiří Weiss pořádal koncem roku 1948 schůze tvůrčího kolektivu i u sebe v bytě.⁵⁶⁴ Zatímco zápisy z jeho skupiny ponechaly výpověď o soustředěné, až intimní debatě, tvůrčí kolektiv Otakara Vávry zaznamenával dění interních porad ve strohých odrážkách. U Vávry působil koncem čtyřicátých let Eduard Fiker i Miloš Velínský. Fiker tam prosazoval nerealizovaný titul *SNB zasahuje* a na jaře roku 1949 přešel do tvůrčího kolektivu Miroslava Galušky, kde obstála jeho látka *Akce B*, přestože měl Galuška soudobou pověst dogmatického komunisty.⁵⁶⁵ Z dochovaných zápisů totiž plynulo, že Fiker měl u této skupiny pochopení pro jeho způsob psaní, což mezi tvůrčími aktéry mohlo znamenat více než politika. Začínající Miloš Velínský – tehdy neinklinující ke kriminální fikci – byl Otakarem Vávrou označen za velmi nadaného rozhlasového spisovatele, který zase ocenil Vávrovo profesionální vedení.⁵⁶⁶ Oproti vypsanému Fikerovi tedy Velínský získal vstupní zkušenost pro budoucí práci.

Od poloviny roku 1951 do jara 1954 probíhala čtvrtá fáze: vrcholná centralizace. Dosavadní komunikaci tvůrčích aktérů podstatně zkomplikovala. Formálně totiž přestaly existovat jednotky tvůrčí praxe, přičemž pětičlenné KV SUF výrobu postupně řídilo jednotně a ve všech fázích. Scenáristické oddělení bylo personálně zastoupeno dvaceti dramaturgy ve třech dramaturgických radách, jež měly namísto skupin či kolektivů vyhledávat a zpracovávat náměty. Praktické fungování nicméně původním představám neodpovídalo. Tvůrčí aktéři k sobě nadále nacházeli cesty a tvořili vlastní neformální jednotky.⁵⁶⁷ Postup dobově popsal Jiří Weiss, když souhlasil se zařazením jeho nové pracovní skupiny pod Scenáristické oddělení. Weiss kladl požadavky nadřízeným orgánům: „Každý vedoucí skupiny si bude dělat vlastní porady, na kterých se budou látky posuzovat“.⁵⁶⁸ Dokonce stanovil, že obdrží potvrzení o možnosti jednat s tvůrčími aktéry přímo z pověření Scenáristického oddělení.

Na uvedené poradě koncem listopadu 1951 Weiss zvažoval realizaci kriminální fikce. Do takzvané pracovní skupiny přivedl Jiřího Mareše a Jiřího Brdečku, někdejší členy tvůrčího kolektivu Jana Wericha. Mareš tam nabídl koncem čtyřicátých let materiál ke *Dvojí tváři*, nerealizovanému námětu na procedurální kriminální fikci.⁵⁶⁹ Brdečka v pokvětnovém období

⁵⁶⁴ Např. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/3P/3K, Zápis z dramaturgické rady..., 8. prosinec 1948.

⁵⁶⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/3P/3K, Zápis schůze tvůrčího kolektivu I., konané..., 15. prosinec 1948, s. 1. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/2K, Tvůrčí kolektiv..., nedatováno, s. 1.

⁵⁶⁶ ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z prověrky I. TK – O. Vávry..., 13. leden 1951, s. 4–5.

⁵⁶⁷ Srov. Petr Szczebanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 224.

⁵⁶⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o rozhovoru Kolektivního vedení s rež. J. Weisssem..., 27. listopad 1951, s. 3.

⁵⁶⁹ ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z prověrky 6. TK Jana Wericha..., 20. únor 1951, s. 1.

psal o západních i východních žánrových tradicích. Weiss je propojil s režisérem Miroslavem Hubáčkem (*V trestném území*), načež trojice napsala literární scénář *Kavárny na hlavní třídě*. Šlo o žánrově posunutou adaptaci stejnojmenného románu spisovatele Gézy Včeličky, který líčil sociální situaci v meziválečném Československu.⁵⁷⁰ Jak Včeličkův titul, tak například *Anna proletárka*, prakticky souběžně publikovaný román Ivana Olbrachta, obsahovaly vedlejší prvky kriminální fikce. Jenže zatímco tehdy natáčená *Anna proletárka* (1952) je spíše tlumila, filmová *Kavárna na hlavní třídě* vysunula do popředí, oproti předloze rozšířila.⁵⁷¹

Jiří Weiss a jeho skupina koordinovali úsilí ve dvou směrech. Weiss látku zjištně prosazoval z pozice člena Filmové rady, kde přítomné, včetně Jiřího Mareše, takticky oslovil: „Je třeba si dále říci, jaký charakter filmu dáte: detektivka, sociální?“⁵⁷² Na potenciálně citlivou otázku nikdo v polovině října 1952 neodpověděl a orgán vyslovil s literárním scénářem souhlas. Z druhé strany bylo nutné získat svolení žijícího Gézy Včeličky. Podle jeho slov jej tehdy navštívili Mareš s režisérem Hubáčkem a seznámili spisovatele se scenáristickým formátem, který spisovatel označil „za filmově působivý a únosný“.⁵⁷³ Nicméně následně neměl Včelička autorskou kontrolu nad realizací, což zklamaneč zmínil v neodeslaném fragmentu dopisu ze srpna 1953.⁵⁷⁴ Nedoprovázel tvůrčí aktéry ani na projekci první kopie pro Filmovou radu: „Je velmi nemocen. Ale je doma, chodí na injekce. Zvali jsme ho sem, ale nemohl přijít“, odpověděl Jiří Mareš na otázku Marie Pujmanové.⁵⁷⁵ Nepřítomnost Gézy Včeličky budila podezření, že tvůrčí aktéři v pracovní skupině Jiřího Weisse využili jméno kulturněpoliticky preferovaného spisovatele („Včeličkův román je klasický proletářský román“), aby méně viditelně prosadili kriminální fikci.⁵⁷⁶

Na úspěch se titíž tvůrčí aktéři rozhodli obratem navázat. Oslovili Eduarda Fikera, který předtím více než rok neúspěšně přepisoval nerealizovanou *Národní třídu 15*, aby

⁵⁷⁰ Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě: Román: Číšníkům a služkám*, Praha: Karel Borecký 1932.

⁵⁷¹ „Autoři scénáře vyšli z Včeličkova románu a při zachování hlavní myšlenky jej pro film rozpracovali“. Citováno podle Zdeněk Roubíček: *Kavárna na hlavní třídě. Mladá fronta* 10, 1954, č. 22 (27. 1.), s. 3.

⁵⁷² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plna Filmové rady..., 16. říjen 1952, s. 15.

⁵⁷³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//5, Géza Včelička: *Před nějakým časem...*, 16. září 1952.

⁵⁷⁴ Včelička v přeškrtném a špatně čitelném rukopise psal, že o adaptaci nevěděl nic, „poněvadž jsem ani neviděl její filmování“. Citováno podle LA PNP, f. Včelička Géza, inv. č. 240–241, přír. č. 39/61, Géza Včelička: *Vážený soudruhu, o filmové podobě...*, 12. srpen 1953.

⁵⁷⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/7//4, Zápis 7. porady Filmové rady..., 21. leden 1954, s. 4. Jméno Gézy Včeličky nepřipomínali ani herci v reportážních výstupech. Srov. Karel Höger: *Jak jsem pracoval v Kavárně na hlavní třídě. Kino* 9, 1954, č. 11, s. 166–167. Eduard Muroň: *Jak jsem se připravoval... Okolo jedné postavy ve filmu „Kavárna na hlavní třídě“*. *Květy* 4, 1954, č. 7, s. 6.

⁵⁷⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plna Filmové rady..., 16. říjen 1952, s. 17.

odpovídala nárokům produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti.⁵⁷⁷ Weissova pracovní skupina si vyžádala klasičtější žánrový titul, více odpovídající jeho autorským zkušenostem. Fiker napsal literární scénář *Na konci města*: líčil v něm sociální situaci meziválečného Československa, nikterak však nezastíral pátrací motiv při vyšetřování vraždy. Scenáristický formát posuzovala Filmová rada koncem dubna 1953, krátce po zahájení natáčení *Kavárny na hlavní třídě*. Před sborem látku opět hájil Weiss a podrážděně reagoval na výtky resortních kulturněpolitických aktérů: „S námětem filmu ‘V trestném území’ máme tu zkušenost, že se bezpečnosti tehdy také nelíbil. Režisér za spolupráce bezpečnosti film realisuje a dbá připomínek“.⁵⁷⁸ Látka prošla a značila první dílčí návrat tradičnějších žánrových prvků.

Snímek *Na konci města* se dostal do kin teprve v březnu 1955, kdy probíhala závěrečná, pátá fáze, jež se vyznačovala pozvolnou, mnohostrannou decentralizací. Na úrovni jednotek tvůrčí praxe začala od podzimu 1954 a trvala dalších patnáct let. Na někdejší Scenáristické oddělení navázaly nově zřízené tvůrčí skupiny; zpočátku jim byly připsány menší kompetence než předúnorovým výrobním skupinám, umožnily však intenzivnější kontakt spřízněných tvůrčích aktérů. První čtyři tvůrčí skupiny měly v čele dva tvůrčí (Martin Frič, Otakar Vávra) a dva ekonomické aktéry (Karel Feix, Zdeněk Reimann). Koncem roku 1955 došlo ke zrušení skupin Friče a Vávry, přičemž v dalších letech vedli pět ustálených tvůrčích skupin zejména ekonomičtí aktéři, jakkoli někteří z nich měli i kreativní ambice.⁵⁷⁹

Brzký konec tvůrčí skupiny Martina Friče zbrzdil rozvoj kriminální fikce, neboť právě tam byl v roce 1955 rozvíjen námět nerealizovaných titulů *Amnestie* a *Stopy nikdy nemizí*. O druhém z nich se dochovaly zmínky ještě pár týdnů před zrušením skupiny: měl jej režisovat Miroslav Cikán, který krátce předtím realizoval ve Weissově skupině film *Na konci města*.⁵⁸⁰ Zamýšlené angažování zkušeného tvůrčího aktéra upozorňovalo na žánrové propojení a žádoucí posilování sítě lidských kontaktů, což v následujících letech částečně scházelo. Zdeněk Reimann zemřel předčasně v červnu 1955, Jiří Weiss ve druhé polovině padesátých let obrátil pozornost k odlišným projektům. Obdobně Martin Frič, Miroslav Hubáček nebo Miroslav Cikán na několik let ustoupili od kriminální fikce. Toto oslabení organizační pozice

⁵⁷⁷ Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 50–58.

⁵⁷⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//2, Zápis 63. schůze plna Filmové rady..., 30. duben 1953, s. 28.

⁵⁷⁹ Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 91–92.

⁵⁸⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/6P/8K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Byl jsem informován o nejasném postupu..., 20. říjen 1955.

čelních aktérů kriminální fikce mělo patrně souvislost s budoucím migrováním žánrově zavedených scenáristů napříč skupinami. Například Jiří Mareš přispěl ve druhé polovině padesátých let podílem na třech scenáristických formátech kriminální fikce – *Vina Vladimíra Olmera*, *Konec cesty*, *Bílá spona* –, pokaždé přitom působil v jiné tvůrčí skupině.⁵⁸¹

K žánrové specializaci se ve sledovaném období výrazněji uchýlila pouze tvůrčí skupina kolem Bohumila Šmídy. Ten zpočátku působil ve dvojici s Vladimírem Kabelíkem, spolupracovníkem Jiřího Weisse z konce čtyřicátých let. Tvůrčí skupina Šmída – Kabelík zkoušela převzít nerealizovanou látku *Stopy nikdy nemizí*; hledala ještě na jaře 1956 marně cesty, jak prosadit adaptaci zamítnutých *Rušných dní*. Synopsi *Padělku* posuzovala skupina v dubnu 1956 a snímek vznikl, byť až ve tvůrčí skupině Šebor – Kratochvíl.⁵⁸² Nakonec přímo přes Šmídu a Kabelíka souběžně prošel film *Případ ještě nekončí* (1957), což společně s postoupením *Padělku* znamenalo, že tato skupina měla podíl na všech interně rozpoznávaných detektivkách v daném výrobním roce. Záhy ze skupiny odešel Kabelík a rodící se specializace byla dočasně utlumena. Teprve v roce 1959 pracovala skupina Bohumila Šmídy a Františka Břetislava Kuncce na filmu *105 % alibi*, aby po dvou letech navázala pokračováním *Kde alibi nestačí*, kde si Šmída zahrál výraznou roli zloděje Josefa Šestáka.⁵⁸³ Tato tvůrčí skupina na kriminální fikci nezanevřela a pomohla její plynulejší kontinuitě od poloviny šedesátých let.

Tvůrčí aktéři potřebovali při komunikaci s kulturněpolitickou mocí zejména spolehlivé organizační zázemí, jak naznačily případy Jiřího Weisse a Bohumila Šmídy. Pakliže jednali obratně a prosazovali požadavky se znalostí hranice přípustného, zvládli částečně neutralizovat kulturněpolitická omezení. Úsilí aktérů kolem Weisse dokázalo v žánrově složité první polovině padesátých let kvantitativně vyrovnat skupinu kolem Šmídy, která přitom vyjednávala v druhé polovině dekády, kdy se již kriminální fikci kladly menší vstupní překážky. Přičinění těchto dvou skupin objasnilo, proč vznikaly detektivky téměř v každé fázi poúnorového období. Organizovaní tvůrčí aktéři nepostupovali pasivně a hraná tvorba zrcadlila i jejich žánrové zájmy. Jakmile měly jednotky tvůrčí praxe větší kontrolu nad interní dramaturgickou koncepcí, dokázaly místy obcházet kulturněpolitické normy (viz 2.2.4).

⁵⁸¹ *Vina Vladimíra Olmera* (Jiří Šebor – Miloš Václav Kratochvíl), *Konec cesty* (Miloš Brož – Jaromír Ptáček), *Bílá spona* (Ladislav Novotný – Bedřich Kubala). Ani jedna z nich ke kriminální fikci tehdy neinklinovala.

⁵⁸² NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Šmída – Kabelík: Měsíční zpráva za duben 1956., nedatováno.

⁵⁸³ K takto zabarveným rolím postupně získal téměř osobní vztah. Srov. Bohumil Šmída: *Jeden život s filmem*, Praha: Mladá fronta 1980, s. 155.

Bez skupinové podpory jednotlivý tvůrčí aktér příliš neprosadil, což platilo jak pro veřejně exponované režiséry, tak pro méně viditelné zpracovatele scenáristických formátů. Žánrově zkušený a kulturněpoliticky opatrný Martin Frič nerealizoval v padesátých letech jedinou detektivku, byť jej kriminální fikce soustavně přitahovala: například v roce 1951 si během porady náhle a mimo vlákno debaty zažádal promítnout snímek *V trestném území*.⁵⁸⁴ Ani zavedený žánrový spisovatel Eduard Fiker neprosadil, dokud se za něj nezaručili zástupci tvůrčího kolektivu. Od poloviny padesátých let Fiker opět publikoval texty, jež prováděly resignifikaci detektivky pouhou změnou znamének, nicméně již v roce 1953 jej o totéž žádala pracovní skupina Jiřího Weisse během přípravy filmu *Na konci města*.⁵⁸⁵ Fiker látku rychle zpracoval a mimoděk připustil vlastní autorské preference, což kontrastovalo s pomalým a neúspěšným přepisováním *Národní třídy 15*. On i mnozí další tvůrčí aktéři trpělivě vyčkávali na seberealizaci. Dvacetiletý Karel Cop napsal v prosinci 1951 rukou a do šuplíku povídku *Konec roku – Konec maškarády!*, zcela odlehlou od soudobě preferovaných témat. Kriminální fikce z perspektivy maniakálního vraha obsahovala množství sadistických formulací: „Bodal jsem ve tmě jako šílený do bezvládné hmoty na zemi a moje duše zpívala“.⁵⁸⁶ Ve sledovaném období neměla sebemenší naději na realizaci. Přesto o sedm let později Cop v tvůrčí skupině Šmída – Kunc pracoval na scénáři filmu *105 % alibi*, do něhož přenesl ve velmi oslabené podobě cynické ladění povídky, aby jej v pokračování *Kde alibi nestačí* opět o něco rozvinul.

Jakkoli bývá film *105 % alibi* spojován s režisérem Vladimírem Čechem, tento obraz vyžaduje korekci. Scenáristické formáty zpracovali tvůrčí aktéři Karel Cop a Miloš Velínský, koncepci látky i herecké obsazení významně ovlivnily postoje pro veřejnost neznámého resortního kulturněpolitického aktéra Karla Kalivody a celý projekt zaštitila tvůrčí skupina Šmída – Kunc. Čech se ke štábu připojil teprve pár dní před začátkem natáčení v důsledku vynuceného odvolání předchozího režiséra Vladimíra Brebery, tehdy začínajícího a zpětně pozapomenutého, což mohl zásadně změnit právě podíl na úspěšné kriminální fikci. Čech tedy navazoval na práci méně známých osobností. Ve sledovaném období platilo, že bez kolegiální komunikace s organizačně nadanými tvůrčími aktéry (Jiří Weiss), potažmo skupinovými ekonomickými aktéry (Bohumil Šmída) by režiséři realizovali zlomek titulů.

⁵⁸⁴ ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání se s. Martinem Fričem..., 6. prosinec 1951, s. 4.

⁵⁸⁵ Srov. Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 176–180.

⁵⁸⁶ Citováno podle NFA, f. Karel Cop, sign. III/b1, inv. č. 55, Karel Cop: „Konec roku – konec maškarády!“, nedatováno, s. 6.

2.2.2 Anti-vzorec: rétorika mírového a společenského filmu

Předchozí část sledovala vývoj ve prospěch tvůrčích aktérů, naznačovala totiž, že při kolektivním seskupení dokázali částečně vzdorovat nárokům a omezením kulturní politiky. Jejich manévrovací prostor se nutně odehrával v oblasti uplatnění oficiálního jazyka. Pro žánrovou praxi zůstala jazyková kompetence jednotlivých aktérů zásadní a nepominutelná. Kdo neznal rétoriku poúnorového režimu, těžko by kriminální fikci v kterékoli etapě jakkoli prosadil. S vymezením znalost/neznalost jazyka si ovšem vystačit nelze. Na úskalí prostých dichotomií poukázaly polistopadové polemiky autorů sémantických analýz řeči někdejší vládnoucí moci.⁵⁸⁷ Kladli si nesnadné a přiznaně abstraktní otázky. Do jaké míry znali účastníci oficiální komunikace rétorické obraty, jejich nuance a meze přípustného užití? A mohli aktéři záměrně či mimoděk odkrývat citlivé i nestabilní vrstvy jazykových obrátů?⁵⁸⁸

Tvůrčí aktéři byli ve sledovaném období nuceni uplatňovat takzvanou autoritativní mluvu předepsaných rétorických obrátů.⁵⁸⁹ Pochopitelně nemohli následovat slovník odpůrců poúnorového režimu, potenciální riziko však spočívalo i v neuváženém osvojení oficiálně ritualizovaných jazykových projevů. Kupříkladu Rudolf Myzet – před návratem do Československa v roce 1947 působící téměř čtvrt století ve Spojených státech – užíval na schůzích archaické pojmy, což jej diskreditovalo u kulturněpolitických i tvůrčích aktérů, byť neoponoval hodnotám autoritativní mluvy.⁵⁹⁰ Riskantně působilo jakékoli zlehčování, proto probíhalo pouze interně a opatrně. Ján Kadár při schvalování filmu *Únos* (1952) označil nezákonné převzetí kontroly nad letadlem za „soukromou lumpárnu pilotů“, aby ve zbytku věty zdůraznil, že film líčí „diskreditaci mírového sjezdu ze strany Američanů“. Martin Frič

⁵⁸⁷ Např. Petr Fidelius: *Řeč komunistické moci*, Praha: Triáda 1998. Vladimír Macura: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha: Academia 2008. Michal Pullmann: *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha: Scriptorium 2011.

⁵⁸⁸ Petr Fidelius a Michal Pullmann s Pavlem Kolářem vedli v roce 2014 polemiku o jádro těchto otázek: tedy zda „komunistická řeč, tento navenek bezobsažný blábol, ve skutečnosti představovala dosti precizní artikulaci vyhraněného vztahu ke světu“ (Fidelius), potažmo jestli se projevy této řeči „bezmyšlenkovitě omílaly, někdy dokonce včetně chyb. Slova přitom neodkazovala ke konkrétnímu obsahu, málokdo v nich hledal významy“ (Kolář – Pullmann). Jakkoli text přibližuje příklady, jež by dávaly za pravdu spíše druhému výroku, nelze spor pokládat za takto jednoznačný. Citováno podle Petr Fidelius: *Slepá ulička analogizování: Komunistická řeč v podání dvou historiků*. *Dějiny a současnost* 36, 2014, č. 9, s. 42. Pavel Kolář – Michal Pullmann: *Nenápadný půvab ideologie: Jak politické systémy přežívají, aniž by se lidé vnitřně ztotožňovali s jejich ideologickými principy*. *Lidové noviny* (příloha *Orientace*) 122, č. 45 (22. 2.–23. 2.), s. 21/II.

⁵⁸⁹ Výzkum autoritativní mluvy/diskursu se soustředí na takzvaný vnitřní život oficiálních pojmů v různých společenských vrstvách, na privilegované postavení konkrétních promluv a floskulí (včetně eroze v běžném užití), „na rétorické vymezování a zdůvodňování hranic možného jednání“. Citováno podle Michal Pullmann: *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha: Scriptorium 2011, s. 19.

⁵⁹⁰ Myzet užíval slova *fotohra* či *skript* a po jednom zmateném vystoupení jej osočil tvůrčí aktér Otakar Vávra: „Divím se, že soudruh Myzet něco podobného řekl. Dělá si z nás legraci“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7/2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 60. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/23/2, Zápis 30. schůze plena Filmové rady..., 2. květen 1952, s. 10.

v prosinci 1951 popsal kroky jugoslávských komunistů v čele s Josipem Brozem Titem coby „rošťárnu“, což vzhledem ke geopolitice po roce 1948 neslo znaky znevažování.⁵⁹¹

Frič reagoval na nerealizovaný film *Prodaná země*, který měl z poúnorového stanoviska vyličit sovětsko-jugoslávskou roztržku.⁵⁹² Negativní postoj tvůrčích aktérů k této látce demonstroval různé režimy autoritativní mluvy. Martin Frič jednoduše prohlásil, že „nemá čas“, Jiří Weiss odmítl *Prodanou zemi*, neboť „nebyl v Jugoslávii“, podle skeptického Miloše Makovce zůstalo jedinou možností realizovat „národní jugoslávský film, jinak by byl celý vedle“. Všem uvedeným nabízel námět Otakar Vávra (sám se o něj neucházel), jejich záporné odpovědi ovšem nerozporoval, dokonce je posiloval zasazením do preferovaných slov autoritativní mluvy („To, co říká s. Makovec, je správné (...) u nás půjde velmi těžko udělat věrojatně jugoslávské prostředí“).⁵⁹³ Rétoricky šlo utlumit i kulturněpoliticky žádoucí scenáristický formát, aniž by tvůrčí aktéři vypadli z meze přípustné komunikace. Bez ní by postrádali dobově přesvědčivé argumenty, ostatně Weiss se v pokvětnovém období ucházel o nerealizovaný *Den začíná nocí* s tehdy odlišně postavenými jugoslávskými motivy.⁵⁹⁴

Tvůrčí aktéři zkoušeli uplatnit autoritativní mluvu mnohdy spíše v pozitivním, méně konfrontačním smyslu. Osvojovali si soudobá klíčová slova způsobem, jenž podporoval jejich zájmy a kreativní záměry. Nešlo o typickou resignifikaci, jelikož tímto způsobem přepisovali význam obecných, abstraktních pojmů, které šlo obvykle vykládat různě. Jakmile tato slova uplatnili coby žánrová označení, zamlžili tím jeden z ústředních prvků žánrové teorie. Teorie produkčních cyklů totiž zpravidla předpokládá, že aktéři sledují a/nebo ovlivňují cyklení děl, jež sdílí určitý tematický vzorec. Zavedený název mnoha cyklů odkazuje ke konkrétnímu, snadno detekovatelnému a opakujícímu se prvku zápletky, bez něhož by ten či onen snímek do skupiny děl nezapadal.⁵⁹⁵ Pakliže toto nezapadání přestali aktéři brát v potaz, hovořilo se o účelovém připsání žánrového označení. V pojetí *režánrifkace* Ricka Altmana šlo o

⁵⁹¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/54/2, 11. schůze předsednictva Filmové rady..., 5. prosinec 1950, s. 7, 8. ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání se s. Martinem Fričem..., 6. prosinec 1951, s. 2.

⁵⁹² Základní body roztržky, jež vedla k odklonu Jugoslávie od zemí sovětské sféry vlivu, přibližuje s výkladem oboustranných kinematografických vztahů Marie Barešová: *Křehké socialistické přátelství: Československo–jugoslávské kontakty v kinematografii*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 19–24.

⁵⁹³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání se s. Martinem Fričem..., 6. prosinec 1951, s. 1. ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání s rež. M. Makovcem..., 10. září 1951, s. 1.

⁵⁹⁴ NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/4/2/1, Miroslav Svoboda: J. Weiss – režie filmu 'Den začíná nocí', 20. květen 1947.

⁵⁹⁵ Např. *cyklus rebelující mládeže* nebo *cyklus heavy metalových hororů*. Srov. Aniko Bodroghkozy: Reel Revolutionaries: An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion Films. *Cinema Journal* 41, 2002, č. 3, s. 38–58. Brandon Konecny: Heavy Metal Monsters!: Rudctio ad Ridiculum and the 1980s Heavy Metal Horror Cycle. *Film Matters* 5, 2014, č. 1, s. 13–18.

povzbuzení propagační kampaně a nabízení jiného filmu, než by příjemce dle zvoleného žánrového pojmenování očekával.⁵⁹⁶ Státně-socialistická varianta vytvářela nedorozumění již na úrovni realizační souhry kulturněpolitických a tvůrčích aktérů. Výsledkem byl *anti-vzorec*: skupina vzájemně disparátních děl, účelově sestavených dohromady pod jedním žánrovým označením. K ukázkovým anti-vzorcům patřily dobové termíny *mírový film* a *společenský film*. Debata kolem těchto pojmů autoritativní mluvy prospěje i výzkumu kriminální fikce.

Slovo *mír* mělo v bezprostředně poválečném Československu symbolický rozměr a před rokem 1948 bylo pravidelně uplatňováno i ze strany nekomunistů. Například výbor do češtiny přeložených projevů papeže Pia XII. nesl název *Mír ze spravedlnosti*, byť toto slovo uváděla v nadpisech menší část zařazených textů. Překlad knihy Sumnera Wellesa jej vnesl do názvu (*Roosevelt zachraňuje mír: Paměti amerického diplomata*) v rozporu s původním titulem (*The Time for Decision*).⁵⁹⁷ V poúnorovém období pak slovo vstoupilo do publicistiky i umělecké tvorby v zesílené, demonstrativní podobě. Kulturněpolitičtí aktéři hovořili o *mírovém filmu* přinejmenším od roku 1949, když Alois Jedlička při projednávání tematického plánu upozornil na projev sovětského politika Georgije Malenkova, „který se ve své většině dotýkal otázky míru“. Vznikl podnět Filmové rady: „Film, který by ukázal úlohu naší lidové demokratické republiky v současném boji za mír a za naše spojení se Sov. svazem“.⁵⁹⁸

Nicméně z formulované výzvy nešlo vyčíst, jak měli tvůrčí aktéři při přípravě mírového filmu postupovat. Patrně i proto první látky spoléhaly na přímočarý postup: uvedení slova *mír* v názvu. Nerealizovaný dokumentární film *Cesta míru* měl vyprávět o stavbě lodí pro SSSR, nenatočený snímek *Silnice míru* zase plánoval zachytit život mimo sovětskou sféru vlivu. Poměrně záhy do promýšlení vstupovali aktéři, asociovaní s kriminální fikcí. Eduard Fiker se v roce 1951 podílel na nerealizovaných *Povídkách o míru*, do filmu *Přicházejí z tmy* byl zase zařazen *Pochod míru*, který bezprostředně nesouvisel s ústřední zápletkou.⁵⁹⁹ Z dochovaných pramenů šlo usuzovat, že náměty odrazovaly doslovnosti: již v červnu 1949

⁵⁹⁶ Srov. Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 78–79.

⁵⁹⁷ Pius XII.: *Mír ze spravedlnosti: Výbor projevů pronesených ve válečných letech 1939–1945*, Praha: Atlas 1947. Sumner Welles: *Roosevelt zachraňuje mír: Paměti amerického diplomata*, Praha: Práce 1947. Srov. Emery Reves: *Anatomie míru*, Praha: Fr. Borový 1947.

⁵⁹⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/35//3, 34. schůze Filmové rady..., 9. listopad 1949, s. 13. ArBS, f. BH, sign. 1950, A12, Tematický plán výroby uměleckých filmů /dlouhý hraný film/ na rok 1951..., nedatováno, s. 11.

⁵⁹⁹ Srov. LA PNP, f. Valja Jiří, ref. ozn. 27/F/18, inv. č. 278, přír. č. 152/99, V. Bor – A. Branald – O. Černocho – E. Fiker: *Povídky o míru: Z podnětu A. Branalda a podle povídek F. Kubky, M. C. Smolíka, D. Tatarky, J. Valji /otištěných v mírovém sborníku čs. spisovatelů 'Stráž míru' a O. Černocho.*, /Praha/: Československý státní film – 4. tvůrčí kolektiv 1951.

projevili schvalovatelé rozčarování nad nespecifikovanou látkou „Mírový námět“ („Mně už to začíná s těmi holubicemi strašit v hlavě. Ten člověk, co to psal, je jistě intelektuál“).⁶⁰⁰ V roce 1950 zazněl na poradě ministerstva informací a osvěty skeptický názor, že tvůrčí aktéři jsou „bezradní v otázkách tematiky, podléhají představám, že obranu míru lze např. ve výtvarném umění vyjádřit jen zastaralou symbolikou, válečnou karikaturou apod. Nedovedou boj o mír thematicky spojit s naším každodenním životem a s naším budovatelským úsilím“.⁶⁰¹

Počátkem padesátých let se zdály scénáře mírových filmů všudypřítomné, aby byl současně pocíťován jejich setrvalý nedostatek. Když kulturněpolitický aktér Konstantin Biebl v září 1951 komentoval na zasedání Filmové rady tematický plán, vyčítal mu absenci mírových děl. Výmluvně vyzněla reakce přítomných členů sboru i přizvaných tvůrčích aktérů. Vladimír Čech zamýšlel postavit mírový snímek „na ženské otázce“, Alfréd Radok navrhl zfilmovat meziválečný román *Rozchod!* o nevyžádaném narukování studentů na bojiště první světové války. Jiří Mařánek, kulturněpolitický aktér s tvůrčími aspiracemi, dále prohlásil: „Eminentně mírová tematika je v Honzově království, s nímž se už zabývám dva roky“.⁶⁰² Čech, Radok i Mařánek měli očividně odlišné představy, jak vymezit mírový film, respektive je upravovali podle vlastních záměrů. Z těchto i dalších příkladů plynulo nikoli rétorické nedorozumění, nýbrž přisvojení a účelové rozšíření autoritativní mluvy. Tvůrčí aktér Vladimír Vlček koncem roku 1952 představoval snímek *Zítřka se bude tančit všude* (1952) způsobem, který nacházel mír téměř kdekoli: „Mír – to je radost, mír – to je štěstí, mír – to je láska (...) Chceme dokázat, že píseň, tanec, láska, lyrika, radost (...) to všechno může bojovat za mír“.⁶⁰³ Obdobně doprovázela film *Císařův pekař* (1951) obligátní dobová poznámka o tom, že v látce „je obsažena myšlenka mírového využití atomové energie“.⁶⁰⁴ Jestliže doslovné scénaristické formáty uplatňovaly mimořádně nepružný vzorec mírového filmu, stačilo několik měsíců, aby tvůrčí aktéři zavedli anti-vzorec: dosazení mírové tematiky do takřka libovolného kontextu.

Souběžně s těmito hlasy začala jedna rétorická vrstva mírových látek převládat. Úvaha Vladimíra Čecha vedla k nerealizovanému titulu *Pět mírových ratolestí* („příběh české ženy,

⁶⁰⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, Zápis ze schůze ústřední dramaturgie..., 10. červen 1949, s. 6.

⁶⁰¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/3P/4K, Porada o uplatnění 'Mezinárodní ceny míru' a 'Čs. ceny míru', nedatováno, s. 1.

⁶⁰² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 13, 14. Román *Rozchod!* napsal Karel Konrád, tehdejší člen Filmové rady. Nedlouho před konáním schůze bylo publikováno šesté vydání. Srov. Karel Konrád: *Rozchod!*, Praha: Družstevní práce 1950.

⁶⁰³ Citováno podle Zprávy a informace: 'Zítřka se bude tančit všude'. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 5, s. 4.

⁶⁰⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/41//1, 5. schůze předsednictva Filmové rady..., nedatováno, s. 1.

kteřá si uvědomí teprve po tragické nehodě svého muže, který je zabit nešťastnou náhodou při akci diversantů, jak je nutno bojovat za mír i u nás“), jakož i k natočenému filmu *Expres z Norimberka*, jenž tvůrčí aktér v této fázi označoval za prostředek „našich mírových snah“. ⁶⁰⁵ Od roku 1951 mírový film stále zřetelněji souvisel s kriminální fikcí; rostlo úsilí, aby nahradil jak pejorativní pojem *detektivka*, tak kulturněpoliticky preferovanou, přeoopatrně posuzovanou *bdělost a ostražitost*. Žánrově zkušený Eduard Fiker se počátkem padesátých let obrátil k takto pojatým mírovým látkám. Jeho a Otakara Černocha nerealizované *Polní letiště* mělo vyprávět o „remilitarisaci západního Německa, o obnově hitlerovské armády pod americkou záštitou a o zneužití německého lidu (...) vysoce aktuálním příspěvkem k boji za mír“. Látka byla v červnu 1952 odmítnuta, kulturněpolitickí aktéři totiž rozpoznali účelovost: označili mírové téma za „násilný a jakoby dodatečně přikomponovaný rámec okupačního příběhu“. ⁶⁰⁶

Fiker se několik měsíců předtím podílel na snímku *Akce B*, jehož relativně málo problémová realizace souvisela právě s taktickým vřazením látky do kontextu mírového filmu. Přestože některé dobové prameny zkoušely titul obhájit ještě komplikovanějším pojmenováním („Dobrodružný vojensko-výchovný film“), záhy se ukázalo výhodné jej spojit s nevyjasněným anti-vzorcem. ⁶⁰⁷ Předsednictvo Filmové rady tudíž v červnu 1950, uprostřed vrcholící fáze vylučování tradičních žánrových označení, přistoupilo k *Akci B* dvojznačně: ocenilo podklad k „dramaticky napínavému filmu“, aby jej současně obhájilo předpokladem realizace „našeho prvního významného mírového filmu“. ⁶⁰⁸ Identická rétorika provázela *Akci B* ve všech schvalovacích fázích. Zatímco oficiální materiály snímek označovaly za mírový film bez přívlastků, tvůrčí aktéři připouštěli ambivalenci projektu. Například Miroslav Galuška považoval za úspěch svého tvůrčího kolektivu, že z Fikera „dostali film ‘Akce B’, kterému dal všechno napínavé a dobrodružné. To, co je v něm politické, to tam dal kolektiv takovým způsobem, že se s. Fiker nezdřáhal přijmout“. ⁶⁰⁹ *Akce B* prošla bez několikaletého zdržení i resortním posouzením; reprezentovala alternativní cestu k realizaci, tedy snímek, který šlo v žánrově nevýhodném období prosadit zásluhou osvojení autoritativní mluvy.

⁶⁰⁵ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B16, Vladimír Čech: Na poslední schůzce..., nedatováno, s. 1, 2.

⁶⁰⁶ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, B14, F. Dvořák – Ladislav Hanuš: Polní letiště – filmová povídka – O. Černoch, E. Fiker.: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 23. června 1952., 30. červen 1952.

⁶⁰⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B14, Tematický, dramaturgický a výrobní plán uměleckých filmů studií v Praze a v Bratislavě na rok 1952, nedatováno, s. 12.

⁶⁰⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/43//1, 7. schůze předsednictva Filmové rady..., nedatováno, s. 1.

⁶⁰⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. – M. Galušky..., 11. leden 1951, s. 7.

Úspěšný příklad nezůstal bez následování. Ján Kadár a Elmar Klos při schvalování filmu *Únos* v prosinci 1950 zopakovali argument autoritativní mluvy: „Nechtěli jsme z tohoto filmu dělat normální detektivku nebo špionáž, ale šlo nám o větší věc – akci proti míru“.⁶¹⁰ Nicméně během dramaturgických zasedání vyplynulo, že oba tvůrčí aktéři vlastně tápali v dobově preferovaném politickém výkladu vlastní zápletky o únosu tří letadel. Naproti tomu do scénaristických formátů zanašeli kulturněpoliticky odmítanou „žánrovitost“ ve smyslu konvencí tradičnějších žánrových označení (typů postav a situací). Kulturněpolitičtí aktéři konfrontovali filmaře s tím, že jejich námět svědčí „o lajdáckém poměru k ostráživosti“ a „zanedbání bdělosti“, dokonce s otazníkem hovořili o gangsterství záporných postav, čímž otevírali dobově zapovězené konvence.⁶¹¹ Potenciálně vleklý spor o připuštěné nuance pomohlo překlenout až pragmatické přihlášení k mírovému filmu, kupříkladu podle kulturněpolitického aktéra Jiřího Síly „je to náš první krok k mírové problematice“.⁶¹²

Uvedení *Únosu* zdůraznilo nedostatečně řešenou dvojznačnost pojmu *mírový film*. V interních materiálech z roku 1954 byl snímek označen za „bojový mírový film“, souběžný rukopis článku volil znění: „aktuální a bojový film z oblasti mezinárodních vztahů“.⁶¹³ Stále více se zdálo, že k ústředním podmínkám mírového filmu patřila militantnost zápletky. Za „film mírové tematiky“ byl pokládán i snímek *Výstraha* (1953), jenž líčil americké bombardování výrobních kapacit v Sudetech koncem druhé světové války. Jiří Síla asocioval mírovou tematiku s „velkými vlasteneckými látkami“, především filmem *Jan Hus* (1954), což jasnost pojmu dále komplikovalo.⁶¹⁴ *Výstraha* pověsti mírových filmů značně uškodila: titul vstoupil do kin v červnu 1954 po několikaměsíčních poradách, které jej vykreslovaly ve velmi negativním světle.⁶¹⁵ Mírové filmy od druhé poloviny padesátých let přistupovaly k problému

⁶¹⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/54//2, 11. schůze předsednictva Filmové rady..., 5. prosinec 1950, s. 8.

⁶¹¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/76//4, František Dvořák – Ladislav Hanuš: *Únos* – technický scénář – E. Klos a J. Kadár: Projednání Kolektivním vedením dne 2. 8. 1951., 6. srpen 1951, s. 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/54//2, 11. schůze předsednictva Filmové rady..., 5. prosinec 1950, s. 12, 13.

⁶¹² Síla upřel prvenství filmu *Akce B*, který tehdy ještě nebyl dokončen. Vstoupil do kin koncem února 1952, *Únos* v lednu 1953. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/75//2, 32. schůze předsednictva Filmové rady..., 25. červenec 1951, s. 1.

⁶¹³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ..., nedatováno, s. 15. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/7K, Za další rozkvet naší literatury a našeho umění, 5. srpen 1953, s. 39.

⁶¹⁴ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, B14, Thematický, dramaturgický a výrobní plán uměleckých filmů studií v Praze a v Bratislavě na rok 1952, nedatováno, s. 17. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//4, Jiří Síla: Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby, 26. září 1952, s. 2.

⁶¹⁵ Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 3/2//7, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra: Zpráva Kolektivního vedení Studia o průběhu jednání o scénáři a realizaci filmu 'Výstraha' a usnesení Kolektivního vedení Studia o filmu po shlednutí 1. kopie., 2. prosinec 1953.

zpravidla přeshraničně, reprezentovaly tudíž „mírové thema mezinárodní solidarity“.⁶¹⁶ Některé z nich postupovaly cestou raně odmítané doslovnosti. Snímek *Holubice* (1960) oživil zavedenou symboliku v podání ambiciózního tvůrčího aktéra. Jestliže interní materiály zpočátku (1956) látku označovaly za mírovou, při schvalování scenáristických formátů (1957) již zaznívaly méně vznešené formulace („podivný mravoučný charakter“) a během uvedení spojení *mírový film* ustávalo.⁶¹⁷ Jiné projekty ještě zesílily militantní rozměr. Nerealizovaná *Válka* byla koncem padesátých let osamoceně uváděna coby zamýšlený mírový film.⁶¹⁸

Vzestup a ústup mírového anti-vzorce úzce souvisel s porozuměním tohoto slovního spojení ve vztahu k zahraničním titulům. V bezprostředně poúnorovém období uvedla tuzemská kina záhy po sobě několik sovětských hraných děl, propojovaných v propagačních materiálech i tisku mírovou rétorikou.⁶¹⁹ Převážná část z nich (*Setkání na Labi* /1949/, *Pád Berlína* /1949/, *Tajné posláni* /1950/) líčila ještě události spojené s druhou světovou válkou, zbytek argumentoval hrozbou nového válečného konfliktu (*Ruská otázka* /1947/, *Odhalená zrada* /1950/). Každý jeden pak dění vsazoval do mezinárodně-politických souvislostí ze sovětského stanoviska. Pro československé filmaře sloužily coby referenční tituly v omezené míře, byly totiž jednak úzce svázány s obtížně přenositelnou perspektivou supervelmoci, jednak jejich dobová reflexe neinformovala o konkrétních kreativních dovednostech.

Neurčité zněly kulturněpolitické posudky kupříkladu k filmu *Tajné posláni*: „geniální a nezapomenutelný sovětský film“, „mistrně využil všech možností filmového umění, aby dosáhl co největšího ideologického a uměleckého účinku“.⁶²⁰ Občas zazněly hlasy sovětských tvůrčích aktérů („Zřekli jsme se efektních dramatických vložek i efektní montáže. Zamítli jsme herecké triky, všechna chytráctví a příkrasy. Snažili jsme se udělat film co nejdrsnější a nejprostší“), což připomenul i český tvůrčí aktér Elmar Klos při projednávání *Únosu*. Tuzemský film nakonec od těchto postupů ustoupil na žádost kulturněpolitických aktérů, jež

⁶¹⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Ladislav Hanuš – Josef Träger: Literární scénář 'Suzanne', 6. listopad 1956.

⁶¹⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 56. schůze členů Umělecké rady..., 27. listopad 1957. Srov. Petr Gajdošík: *František Vlácil. Život a dílo*, Příbram: Camera Obscura 2018, s. 82–103.

⁶¹⁸ Nerealizovaná *Válka*, koprodukční idea Cesare Zavattiniho, měla být „mírový film opravdu mezinárodního dosahu“. Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, F. B. Kunc: Vážený soudruhu, vzali jsme s potěšením na vědomí..., 8. říjen 1958, s. 1.

⁶¹⁹ Srov. Zprávy: Sovětské mírové filmy. *Filmový přehled* 2, 1951, č. 26, s. 2.

⁶²⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/BII/2P/4K, Materiál pro besedy v závodních klubech k FFP: Přehledový materiál Čsl. státního filmu pro referáty besed..., nedatováno, s. 2. Posláni, které přestalo být tajným. *Zemědělské noviny* 7, 1951, č. 5 (7. 1.), s. 8.

zároveň žádali větší inspiraci sovětskými tituly.⁶²¹ *Ruská otázka* měla podnítit nerealizovanou *Intervenci*, podle Bohdana Rossy „je to stejná myšlenka, jenže tam nedošlo k zabití redaktora“. *Intervence* odvozená od sovětských mírových filmů dokladovala blízkost těchto děl a kriminální fikce. Kulturněpolitický aktér Vítězslav Nezval hodnoty látky pojmenoval: „vraždy by mohly být dramaticky zajímavé“, „kriminální záležitost“.⁶²² Tvůrčí aktéři tehdy vyhlíželi specifickou niku, jak oklikou prosadit žánrové prvky, pakliže jim poskytnou mezinárodní lokace: *Ruská otázka* se odehrávala v Sovětském svazu, *Intervence* popisovala řecký kontext kolem přijetí takzvaného Marshallova plánu. Spadala tam i nerealizovaná *Prodaná země* o dění v Jugoslávii. Právě vzdálenost reálií stála za zamítavými stanovisky.

Některé země sovětské sféry vlivu měly geopolitickou výhodu, usnadňující výrobu sovětsky inspirovaných mírových děl. Východoněmecký snímek *Odsouzená vesnice* (1952) platil za modelový příklad: „Mírová idea filmu je vyslovena jasně, není ozdobným přívěskem filmu, ale je vrostlá v život (...) jednota ideje a zobrazovaného života, v mírové tematice poměrně vzácná“.⁶²³ Pozici tamních tvůrčích aktérů ovlivnila každodenní realita rozdělené země. Přibližně od roku 1953 se i zahraniční mírové filmy oddělily od závazných sovětských vzorů a přeměnily v nejasný anti-vzorec. Některé obdržely označení pouze na základě podobnosti s tuzemsky vymezeným mírovým filmem: například maďarský snímek *Na hranici dvou světů* (1952) coby varianta *Únosu*.⁶²⁴ A. M. Brousil propal v říjnu 1953 do uvedeného kontextu japonský film *Povídky o bledé luně po dešti* (1953), neboť „ve svém jádře má mírové zaměření“.⁶²⁵ Uvedený postup – přídavné jméno *mírový* doprovodí nežánrové substantivum – převládl. Slovo totiž přestávalo vyhovovat nárokům autoritativní mluvy. Pokud šlo o tituly zemí sovětské sféry vlivu, za mírové byly považovány veškeré. U zbytku světa se kladly specifické podmínky, obnažující militantní náplň anti-vzorce. Interní materiál z roku 1957 ocenil japonskou kinematografii, že se „představila několika filmy s mírovou tematikou, někdy správně chápanou (...) jindy chápanou pacifisticky“.⁶²⁶

⁶²¹ Citováno podle Michajl Romm: Má práce na filmu „Tajné posláni“. *Lidové noviny* 58, 1950, č. 299 (21. 12.), s. 7. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/54/2, 11. schůze předsednictva Filmové rady..., 5. prosinec 1950, s. 7. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/62/4, F. Dvořák – V. Wassermann – Jar. Zrotal – Jiří Síla: *Únos* – bodový scénosled – J. Kadár, E. Klos – III. TK: Projednáno KV ÚD dne 22. II. 1951., 13. březen 1951.

⁶²² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/14/4, Zápis z 13. schůze FR..., 11. květen 1949, s. 5, 6.

⁶²³ Citováno podle mč: *Odsouzená vesnice*. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 37, s. 6. Srov. Vladimír Bor: „*Odsouzená vesnice*“ – veliké bojové filmové dílo. *Mladá fronta* 9, 1953, č. 23 (28. 1.), s. 2.

⁶²⁴ Srov. es: Příběh profesora Acose. Nový maďarský film s mírovou tematikou: „*Na hranici dvou světů*“. *Kino* 8, 1953, č. 7, s. 107.

⁶²⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/66/2, Zápis 76. schůze plna Filmové rady..., 8. říjen 1953, s. 22.

⁶²⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/9K, Spolupráce a vzájemná pomoc v oblasti filmové tvorby., nedatováno, s. 4. Srov. Japonský film v boji za mír. *Sovětský film* 3, 1954, č. 6, s. 710–713.

Existovalo ještě jedno slovní spojení, které se uživatelsky rozpouštělo v anti-vzorec a umožňovalo tvůrčím aktérům zakrývat kreativní a žánrové záměry. Shodou okolností vzdáleně souviselo s mírovými filmy, a dokonce též podněcovalo tvorbu kriminální fikce.

Označení *společenský film* předcházelo poúnorové fázi, kořeny jeho užití spadaly přinejmenším do meziválečného období. Ve dvacátých a třicátých letech doprovázelo propagační kampaně, zejména u různých potenciálně divácky atraktivních děl, včetně variant kriminální fikce. Například německý film *Střezte se lehkých žen* (1929) byl inzerován coby „skvostný výpravný společenský film“, dále se promítal „společenský hudební velkofilm“ *Probuzení lásky* (1936) nebo „napínavý společenský film“ *Hvězda Valencie* (1933).⁶²⁷ Pokud už definován, odvozovali pozorovatelé společenský film od líčených reálií a stavěli jej proti standardům tuzemské kinematografie: „Český film bude mít zpravidla jen prostřední prostředí. Společenský film jest pro nás obtížný, jak se říká, ‘neleží’ nám, není náš. Zajisté, že si naše středostavovská společnost, nechce-li býti směšná, nemůže ve filmech popřávat šumivého vína, cocktailů, nádhery interiérů, luxus toilet, šperků, aut, hazardních heren“.⁶²⁸ Hranice uplatnění společenského filmu zůstaly polozřetelné ještě na sklonku okupace, kdy jej tisk asocioval s říšskou produkcí.⁶²⁹ V prosinci 1944 tak byly označeny nerealizovaný *Alláhův sen* od Eduarda Fikera („společenská komedie s detektivní zápletkou“), dále *Podletní bouře* („společenská komedie, uvádějící na správnou míru příběhy věčně nestárnoucích mužů a jejich lásek s mladými dívkami“) i *Plody podzimu* („Společenská, psychologicky zacílená komedie“).⁶³⁰ Poslední příklad naznačoval intimní i interpretační rozsah pojmu, který tehdy podporoval publicista Quido E. Kujal, když pro časopis *Kinorevue* psal o zduchování filmu. Kujal za společenský film označil *Paklič*, tedy titul o spisovateli detektivních románů.⁶³¹

⁶²⁷ Citováno podle Meteor Film: Brno: Josefská 23, tel. 3186., *Film* 10, 1930, č. 10, s. 7. Domácí trh. *Film* 16, 1936, č. 8, s. 7. UFA zahajuje rok 1934 premiérami 4 skvělých filmů... *Kino: Měsíčník československého filmu* 4, 1934, č. 1, s. 6. Ranou zmínku, výmluvně doprovobenou nejistotou při užití slovního spojení, se podařilo dohledat ze září 1923 k filmu *O jeho vítězství* (1922): „Tak zvaný společenský film, drama s trochu moralisující tendencí, proti zahrávání si s ohněm a pro vystřídání se špatných příkladů, tak asi“. Citováno podle Nové filmy, předvedené na filmové burse a v pražských biografech. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 3, 1923, č. 17, s. 310.

⁶²⁸ Citováno podle Julius Schmitt: Na druhém debatním večeru Filmklubu... *Film* 11, 1931, č. 12, s. 4.

⁶²⁹ Např. Dr L-k: Willy Birgel v 'Sezoně v Salzburgu'. *Pressa* 16, 1944, č. 212 (28. 10.), s. 2.

⁶³⁰ Citováno podle NFA, f. Nationalfilm s.r.o., sign. Vdd, inv. č. 284, Seznam spisovatelů, uvolněných pro film, 29. prosinec 1944, s. 1, 2.

⁶³¹ Quido E. Kujal: Zduchování filmu. *Kinorevue* 11, 1944, č. 8, s. 58–59.

Režisér *Paklíče* Miroslav Cikán pracoval od konce roku 1944 na filmu *Lavina*, u něhož vynikl nesoulad mezi pojmy. Scenáristické formáty z posledních měsíců okupace obsáhle zdůrazňovaly, že *Lavina* mířila jinam než ke kriminálnímu příběhu, byť zachovávala některé jeho prvky. Tvůrčí aktéři obraceli pozornost na etický rozměr zápletky, přičemž jejich perspektivu přejal pokvětnový tisk.⁶³² Ještě před koncem realizační fáze vyšly o *Lavině* následující řádky: „společenský film režiséra Miroslava Cikána s kriminální zápletkou, který se však pokouší jít hlouběji, než jdou obvykle filmy tohoto druhu. Spíše než kriminální příběh, je to drama lidského svědomí, v němž důležitou roli hraje přírodní katastrofa“. Publicista Karel Smrž důrazu propojil a zavedl pojem *společensko-kriminální film*.⁶³³ Úsilí tvůrčích aktérů směřovalo k tomu vyvázat *Lavinu* z pověsti nepřívlastkové kriminální fikce, označení společenského filmu mělo dodat punc vznešenějšího díla. Nicméně již recenzenti Cikánova filmu s adjektivem *společenský* soustavně nepracovali a v pozdějších pramenech či reflexích tvorby režiséra vymizelo. Například Výběrová komise zaujala v prosinci 1952 následující rétorické stanovisko: „Průměrné kriminální drama z buržoasního prostředí“.⁶³⁴

V pokvětnovém období zůstalo spojení *společenský film* vyhrazeno vesměs pro nepřiliš ceněné zahraniční filmy mimo sovětskou sféru vlivu. Filmový censurní sbor tehdy identifikoval přibližně tucet společenských děl. Přestože část obsahovala motivy zločinného jednání, šlo zpravidla o vedlejší linie dění. Jejich rozptyl evokoval anti-vzorec: některé z nich by šlo zpětně přiblížit coby romantické komedie (*Jeannie* /1941/, *Braziliana* /1944/), další reprezentovala válečná dramata (*Pět Sullivanů* /1944/, *La Femme perdue* /1942/) či tradice černé komedie (*The Rake's Progress* /1945/, *Skříňka snů* /1945/). Poslední dva uvedené tituly členy sboru rozladily, ti vystoupili především proti francouzské *Skříňce snů*: „Mladí umělci jsou ukazováni jako alkoholici, lenoši žijící na dluh, bez vážného postoje k životu /bohéma v jalovém smyslu/, klackovského způsobu chování i mluvy /fackování a kopání žen/“.⁶³⁵ Jestliže pozdě protektorátní tvůrčí aktéři uplatnili označení *společenský film*, aby dodali zdání vysoké umělecké úrovně, dva roky po osvobození šlo o pejorativní nálepku.

⁶³² „Tento film, zachovávaje jisté nezbytnosti kriminálních příběhů, má hlubší zaměření. (...) je divákovi od počátku znám pachatel vraždy. A stejně je mu známo, že proti němu není a nebude usvědčujících důkazů, neboť ty svědčily proti osobě jiné. A přece spravedlnost najde svého viníka. Nejtěžším soudcem je svědomí samo. Tomu nelze uniknout“. Citováno podle M. Cikán – J. Mottl – J. Trojan: *Lavina*, Praha: Nationalfilm 1945, s. ii. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 1316.

⁶³³ Citováno podle *Lavina*. *Kino* 1, 1945, č. 1, s. 12. Karel Smrž: Hledají se filmové náměty. *Kino* 1, 1945, č. 2, s. 22.

⁶³⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K, Marvan: Výběrová komise, 8. prosinec 1952.

⁶³⁵ Citováno podle NA, f. MI, k. 97, sign. 1947, 26–50, Ministerstvo informací – filmová censura..., 3. únor 1947.

Únorové události vývoj prohloubily; jak na úrovni oficiálního postoje k pojmu, tak z hlediska jeho mnohoznačnosti. Periodikum *Filmová kartotéka* psalo koncem čtyřicátých let o několika tuzemských společenských veselohrách (*Tři kamarádi*, *Dnes neordinuji* /1948/, *Červená ještěrka* /1948/, *Pára nad hrncem* /1950/), pokaždé s dovětkem, že neodpovídaly kulturněpolitickým představám nového režimu.⁶³⁶ Tentýž list současně psal o českých společenských dramatech *Kariéra* (1948) a *Dravci* (1948), jakož i o zahraničních dílech: několika amerických společenských veselohrách (*Láska není hřích* /1943/, *Půjčená žena* /1945/) a rozmanitých společenských dramatech (americké *Zítřejí je navždy* /1946/, švédská *Tragická sonáta* /1944/, francouzský *Návrat nežádoucího* /1946/). Objevit společný žánrový jmenovatel je obtížné. Komédie lze sloučit více či méně městským a liberálně smýšlejícím prostředím, s hodnotami tehdy pozvolna vylučovaných žánrových označení. Jenže u dramatu zůstala souvislost nezřetelná: *Tragická sonáta* vyprávěla „o tragické lásce dvou klavírních virtuosů k jedné ženě“, *Zítřejí je navždy* pro změnu o „manželství, rozděleném první světovou válkou“.⁶³⁷ Kdyby někdo na základě těchto případů vnímal *společenský* jakožto náhradu za pojem *melodrama*, argument by méně obstál u atypického budovatelského snímku *Dravci* či *Návratu nežádoucího*, jenž líčil hořké navštívení rodného města po letech.

Po roce 1950 se staly společenské filmy oficiálně nežádoucí.⁶³⁸ Problém dodržování kulturněpolitického kurzu ovšem spočíval ve dvou věcech. Zaprvé, tvůrčí aktéři nacházeli cesty, jak podobné tituly inspiračně zhlédnout. V dubnu 1950 prošla zpracováním žádanka režiséra Václava Kršky, pozdějšího adaptátora děl Fráni Šrámka, na promítnutí francouzského filmu *Mládenec paní Hussonové* (1932) v rámci semináře na AMU „pro ilustraci jednotlivých etap vývoje hraného filmu“.⁶³⁹ Ve druhé polovině padesátých let zasedal tvůrčí aktér Jiří Sequens ve Výběrové komisi, zásluhou čehož měl přehled o desítkách neschválených zahraničních děl. Zejména jeho špionážní *Smrt na Cukrovém ostrově* (1961) – širokoúhlý titul, odehrávající se kompletně mimo Československo a namluven částečně ve francouzštině – naznačoval přeshraniční podněty. Na uzavřené projekce „pro české zaměstnance

⁶³⁶ Např. „přemíra dialogů a povšechná ledabylost“ (*Dnes neordinuji*) nebo „v šabloně starých, omšelých a smutně proslulých filmových veselohr“ (*Pára nad hrncem*). Citováno podle Pra-pk: *Dnes neordinuji. Filmová kartotéka*, 1948, č. 14–15, s. 31. pk: *Pára nad hrncem. Filmový přehled* 1, 1950, č. 44, s. 3.

⁶³⁷ Citováno podle *Tragická sonáta. Filmová kartotéka*, 1948, č. 61, s. 3. Ži: *Zítřejí je navždy. Filmová kartotéka*, 1949, č. 45, s. 11.

⁶³⁸ Z uvedených zahraničních děl zůstal v oběhu pouze snímek *Zítřejí je navždy*. Srov. Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1950*, Praha: Československý státní film 1954, s. 297–324.

⁶³⁹ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/4P/3K, Dr. Tuček: V příloze zasílám žádanky na filmy z naší filmotéky..., 26. duben 1950.

velvyslanectví, jejich příbuzné a přátele“ dostával pozvánky i tvůrčí aktér Vladimír Čech. V době vzniku filmu *105 % alibi* mohl například navštívit promítání amerického *Nátlaku* (1959) o soudním procesu po vraždě na univerzitní půdě.⁶⁴⁰ Zadržé, spojení *společenský film* zůstalo významově neohraničené. Pramen z dubna 1950 navrhoval rozdělit tendence západní kinematografie na několik kategorií: „zdanlivě pokrokové filmy, vyslovené kýče, společenské filmy (...) filmy o psychopathologických zjevech“.⁶⁴¹ Zatímco poslední termín odkazoval ke kriminální fikci, hraniční pásmo předchozích třech působilo nahodile. Ze společenských filmů se stal anti-vzorec, což během padesátých let vedlo k proměnám vnímání pojmu.

V září 1951 projednávala Filmová rada za přítomnosti značné části tvůrčích aktérů tematický plán dlouhometrážní hrané tvorby. Ministr informací a osvěty Václav Kopecký uprostřed debaty nečekaně doporučil tvůrčímu aktérovi Rudolfu Myzetovi, aby natočil „film nějakého společenského žánru“. Následně dokonce označil podporovanou látku *Písnička za groš* (1952) za společenský film, přičemž zápis z porady škrtl od ministra původně zachycené slovní spojení „městský film“.⁶⁴² Přední kulturněpolitický aktér projevil značnou rétorickou neznalost – či neopatrnost – autoritativní mluvy, a mimoto patrně spojil nekonkrétní anti-vzorec společenského filmu s městským prostředím. V následujících letech začala pozvolná rehabilitace pojmu. Počátkem ledna 1954 byl snímek *Kavárna na hlavní třídě* ojedinele popsán coby „společenské drama“.⁶⁴³ O pět týdnů později zopakoval spojení kulturněpolitický aktér Karel Konrád, když podporoval distribuci francouzsko-italského filmu *Zdi Malapágy* (1949). Jak *Kavárna na hlavní třídě*, tak *Zdi Malapágy* stavěly zápletku kolem zločinu se sociálním podtextem. „Oni neměli Únor, neměli nic, nemohou dělat socialistický realismus“, uvedl Konrád a předznamenal preferované vnímání společenského filmu v dalších letech.⁶⁴⁴

Od druhé poloviny padesátých let se zahraniční společenské filmy hierarchicky posunuly. Rozbor distribučních výnosů věnoval v roce 1958 pozornost titulům „se závažnou společenskou tematikou“ a konstatoval jejich obtížnou uplatnitelnost v masovém měřítku.⁶⁴⁵

⁶⁴⁰ Citováno podle NFA, f. Čech Vladimír, sign. IIb, inv. č. 66, Věra Langrová: Milý Volod'o..., 17. červenec 1959. Srov. Pavel Skopal: Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department. *Illuminace* 20, 2008, č. 3, s. 175–188.

⁶⁴¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/4P/3K, Dr. Tuček: V příloze zasílám žádanky na filmy z naší filmotéky..., 26. duben 1950.

⁶⁴² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7/1/2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, s. 46, 47.

⁶⁴³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jiří Pokorný: Vážený soudruhu! Kolektivní vedení studia Vám v příloze..., 5. leden 1954, s. 2.

⁶⁴⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/13/4, Zápis 13. porady Filmové rady..., 11. únor 1954, s. 5.

⁶⁴⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Vážení soudruzi! Cílem dnešní porady je..., nedatováno, s. 8.

Proběhlo přesměrování rétorické pozornosti: adjektivum *společenský*, bezprostředně po únorových událostech asociované s nežádoucími žánrovými projevy, v zásadě nahradilo přídavné jméno *mírový*. Prohození pojmů se omezovalo veskrze na kinematografie mimo sovětskou sféru vlivu, neboť aktéři u sovětských titulů ani nepředpokládali, že by tamní snímek byl takříkajíc nemírový. Naproti tomu západní kinematografie nabízely jak žánrová díla, tak ambicióznější filmy o různých aspektech života v těchto zemích. Jestliže modelový společenský titul v roce 1949 byla romantická komedie *Láska není hřích*, deset let poté by se toto označení připsalo dramatu *Útěk v řetězech* (1958) o vězních a rasových předsudcích.

Preskupení významu dobově zaznamenal Inocenc Arnošt Bláha, jenž rámcově objasnil dvojí režim anti-vzorce. Podle něj převládal „takzvaný film společenský, a to ještě film společensky konzervativní, nikoli společensky kritický. Společností se tu rozumí takzvaná lepší společnost, a to ještě jaksi zinternacionalizovaná, národnostně bezbarvá, se svým prostředím luxusních hotelů, vil a zámků, nebo aspoň honosně vybavených měšťanských domovů“.⁶⁴⁶ Bláha shrnul dříve vyzorované prvky, zároveň nastínil alternativu, jíž široce rozvrstvený termín umožňoval. *Filmový přehled* zařadil počátkem šedesátých let do kolonky *společenské drama* západoněmeckou *Dívku Rosemarie* (1958), jež „sloužila pod pláštěm prostituce zájmům průmyslové špionáže (...) Domnívala se, že je silnější než společnost, která ji vytvořila. To byl ovšem omyl“.⁶⁴⁷ Výběrová komise s uznáním schválila v červnu 1959 „balzacovsky pojaté moderní společenské drama“, britské *Místo nahoře* (1959).⁶⁴⁸ Reinterpretace slova *společenský* však přesto vyžadovala zpřesňující popis, proto mimoděk v intencích Bláhy rétoricky sílila varianta *společenskokritický film*. Když Výběrová komise koncem roku 1959 informovala o schvalování zahraničních děl do distribuce, z přijatých na prvním místě figurovala kolonka „společensko-kritické“ (pokud pomineme zcela nekonkrétní variantu „ostatní“).⁶⁴⁹ Zůstalo druhotné, zda odpovědná místa přiřazovala žánrová označení důsledně a promyšleně, potažmo nahodile a účelově. Klíčová byla sama reinterpretace.

⁶⁴⁶ Inocenc Arnošt Bláha psal a upravoval citovaný text patrně od konce třicátých let až do roku 1958, pokrýval tudíž různé režimy a od nich odvozené proměny vnímání pojmu. Citováno podle Inocenc Arnošt Bláha: *Problém filmu*. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 345. Srov. Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl: *České myšlení o filmu do roku 1950*. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 61.

⁶⁴⁷ Citováno podle BK: *Dívka Rosemarie*. *Filmový přehled* 12, 1962, č. 26, s. 3.

⁶⁴⁸ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis ze 42. porady Výběrové komise..., 5. červen 1959, s. 1.

⁶⁴⁹ Citováno podle Výběr zahraničních dlouhých filmů v roce 1959. *Zpravodajství Ústřední správy československého filmu* 1, 1960, č. 1, s. 2.

Široce rozkročená a nezřejmá pojmenování dokládala, jak křehce a dočasně platila různá hierarchizující zadání. Společensko-konzervativní film v podobě konverzační komedie po roce 1950 kulturněpoliticky neobstál, zato byl vítán společenskokritický snímek ve smyslu zahraniční reprezentace čehosi společensky palčivého či tabuizovaného. Zatímco mírový film jakožto náhradní pojem za okupační a/nebo válečnou tematiku opakovaně neprocházal, totéž slovní spojení mohlo počátkem padesátých let pomoci při realizaci tematicky disparátních děl, pokud je při schvalování šlo svázat s mírovým úsilím. Vznik filmů *Akce B* a *Únos* svědčil o rétorické obratnosti tvůrčích aktérů, jejich mírové pojmenování totiž umožnilo realizovat dva snímky s prvky kriminální fikce uprostřed vylučování tradičních žánrových označení. Když byli tvůrčí aktéři Ján Kadár a Elmar Klos podrobeni v dubnu 1959 kulturněpolitické kritice za snímek *Tři přání* (1958), dílčím způsobem připomínající společensko-konzervativní komedie, obdrželi zadání natočit film „se závažnou společenskou tematikou“.⁶⁵⁰ Režiséri mírového *Únosu* nakonec po odmítnutí realizovali válečný snímek *Smrt si říká Engelchen* (1963).

2.2.3 Zločin je jinde aneb zapřená kriminální fikce

Výklad zahájil argument o setrvalých vazbách konkrétních tvůrčích aktérů ke kriminální fikci a schopnosti nacházet spojení na bázi sdíleného žánrového vkusu. Jednotky tvůrčí praxe i kontakty mezi filmaři působily nárazníkově vůči vnějším vlivům, spojenectví totiž umožňovalo dílčím způsobem vzdorovat nárokům kulturněpolitických aktérů. Další část rozšířila tezi o částečné rezistenci. Tvůrčí aktéři prosazovali vlastní představy jak na úrovni vzájemného sdružování, tak místy obstáli i v hájemství kulturní politiky: povoleném užití jazyka. Zbývá vnést do debaty třetí rozměr působení tvůrčích aktérů, ve kterém měli naopak při komunikaci s kulturněpolitickými aktéry zjevnou převahu, tedy samotnou realizaci.

Během výrobní fáze pracovali tvůrčí aktéři na schváleném scenáristickém formátu, přičemž natáčení probíhalo pod jejich dohledem a kreativní vizí. Jakkoli bylo možné po promítnutí denních prací režijní koncepci narušit i zvrátit, specializovaný režim realizace hraného díla v profesionálních podmínkách většinou nešlo precizně a bezesbytku uhlídat na úrovni všech složek filmového stylu nebo technických podmínek. Do středu badatelské pozornosti proto vstupuje otázka, jak mohly mechanismy vyprávění nebo estetické postupy

⁶⁵⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Zpráva o I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici 22.–28. února 1959, 2. duben 1959, s. 6. Srov. Ivan Klimeš: Muž na obtíž. Čtyři dokumenty v lázni historikových komentářů. In: Jan Lukeš (ed.): *Černobílý snář Elmara Klose*, Praha: Národní filmový archiv 2011, s. 71–87.

filmového média naplňovat či podvracet zájmy kulturněpolitických aktérů. Jednotlivá žánrová označení kriminální fikce s sebou nesla sofistikované a široce osvojené narativní postupy, jakož i pravidelně uplatňované technické prostředky. V kontextu zkoumaného období – vylučování tradičních žánrových označení a rétorického podněcování nových cest – se nelze vyhnout úvaze, zda a jak případně tvůrčí aktéři skrytě vnášeli nežádoucí žánrové prvky.

Odpovědi lze hledat ve filmech i v dochovaných pramenech, určitou představu přináší například údaje o *mimoscénářových záběrech*. Označovaly se tak záběry „snímané navíc, o jejichž natáčení bylo rozhodnuto v jednotlivých obrazech až po vypracování technického scénáře a natáčecího plánu anebo bezprostředně před vlastním natáčením“.⁶⁵¹ Šlo tedy o jednotlivé momenty natočených filmů, jež se neobjevovaly ve schválených scénaristických formátech a obcházely kulturněpolitický dozor. Jejich počet sahal ve druhé polovině padesátých let od nízkých desítek (13 u *Případu ještě nekončí*) do více než jedné stovky (132 u *Kasařů*). Existoval podnikový zájem snížit toto číslo, neboť v roce 1955 zastupovala mimoscénářová praxe 23 procent všech natočených záběrů.⁶⁵² Jakkoli hotový film procházel dalším schvalováním, na nenápadné úrovni do něj šlo vpravit prvky, jež pak v díle už zůstaly. Případně opačně: ponechat aspekty, které dráždily při prvním schvalování. Příkladem byl film *Páté oddělení*, s téměř 110 mimoscénářovými záběry na prvním místě výrobního roku 1960.⁶⁵³ Ideově umělecká rada vyslovila po dočtení první verze literárního scénáře nesouhlas „s metodou chladného dokumentárně-odbornického zpracování“. Přestože z látky vypadl nonfikčně znějící hlas vypravěče, výsledný film se neodchýlil od vstupního záměru tvůrčích aktérů: „hlavním materiálem příběhu jsou fakta, způsob pohledu má mít téměř dokumentární věrojatnost“.⁶⁵⁴ Stanovisko kulturněpolitických aktérů tedy převzali filmaři omezeně.

Kreativnější nakládání s nároky kulturněpolitických aktérů reprezentoval *Smyk* (1960) Zbyňka Brynychy. Ten jednak ignoroval opakovaně vyslovenou výtku Ideově umělecké rady:

⁶⁵¹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 22. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 240–241.

⁶⁵² ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 23, 115, 181.

⁶⁵³ ArBS, f. BH, sign. 1960, A4, Jaroslav Jelínek: Filmové studio Barrandov – Výroba dlouhých hraných filmů roku 1960 v číslech a grafech, nedatováno, s. 45.

⁶⁵⁴ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 7. schůzky členů Ideově umělecké rady..., 3. červen 1959. Nepraš – Sklenář – Hanibal: *Páté oddělení: Literární scénář*, /Praha/: Filmové studio Barrandov – Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor 1959, nestránkováno. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 677.

„oproštění (...) závažné myšlenky od přemíry formálních prvků“, „oprostit od snahy o přílišné vyhledávání vnějších efektů“.⁶⁵⁵ Jednak stylisticky bohatý snímek uplatňoval mimoscénářovou praxi rétoricky. Protagonista s partnerkou kupříkladu zvažují, zda vyzkouší děsivou pouťovou atrakci. „Jel jste někdy Jízdu smrti?“, zeptá se Luisa v technickém scénáři i ve filmu. Jenže zatímco scénářistický formát následně na levé straně popisuje směšný výjev, kde „dohasíná kývající se kostlivec“ a Luisa nemůže zadržet smích, snímek *Smyk* vede postavy k neonovému nápisu „Cesta do vesmíru“.⁶⁵⁶ Směšnost atrakce doprovází záběry raket, kosmonauta a družic uprostřed hvězd, což znevažuje seriózně vnímaný kosmický program. Tvůrčí aktér drobnou úpravou vnesl do filmu kritický prvek bez konzultace. První verze technického scénáře *Smyku* líčila dříve zmíněný zásah Lidových milic proti studentům-nekomunistům v únoru 1948. Citlivou epizodu snímek bez náhrady vypustil, včetně tlampače, který oficiálním tónem informoval o demisi nekomunistických ministrů i masových shromážděních. Vše zůstalo v osobní rovině, přestože Ideově umělecká rada nabádala utlumit koncentraci na negativního protagonistu a jeho sentimentální reakce. Jak *Páté oddělení*, tak *Smyk* vznikly i přes tuto taktiku tvůrčích aktérů. Druhý z nich dokonce obdržel ocenění.⁶⁵⁷

Mají-li otázky dospět k souvislejším závěrům, sleduje se obvykle rozbor vyprávění či filmového stylu.⁶⁵⁸ Předložená práce však za účelem postižení příčinných souvislostí přistupuje k problému aktérsky; přibližuje předpoklady vzniku děl, nepodrobuje je analýze. Následující řádky proto předloží stručné rozhraní těchto otázek z pozic kulturněpolitických a tvůrčích aktérů. Namísto komplexní analýzy kolektivně rozpoznávaných děl kriminální fikce obrátí pozornost k aktérsky vyzorovanému užití těchto žánrových prvků ve filmech, jež za detektivky obecně pokládány nebyly. Tím text badatele upozorní na zdánlivě nesouvisející tituly, běžně unikající pozornosti. Teze zní, že tvůrčí aktéři dokázali postupy kriminální fikce poloskrytě prosadit i do děl jiných žánrových označení. Pomyslně testovací pokusy mohly totiž legitimizovat otevřenější uplatnění prvků v dalších, žánrově zřejmějších titulech.

⁶⁵⁵ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 8. porady Ideově umělecké rady..., 17. červen 1959, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 17. porady Ideově umělecké rady..., 2. září 1959.

⁶⁵⁶ Citováno podle Jiří Vala – Pavel Kohout – Zbyněk Brynych: *Smyk: (Prozatímní název)*, /Praha/: Filmové studio Barrandov – Tvůrčí skupina Bohumil Šmída – F. B. Kunc /1959/, s. 134, 135. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 1349.

⁶⁵⁷ Srov. tamtéž, s. 112–114. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 8. porady Ideově umělecké rady..., 17. červen 1959, s. 1. Jedno z čestných uznání bylo uděleno „za myšlenkové i tvůrčí novátorství režiséra Zbyňka Brynychy a kameramana Jana Kališe“. Citováno podle NFA, f. Brynych Zbyněk, sign. I/a, inv. č. 4.

⁶⁵⁸ Ve vztahu ke sledovanému žánrovému označení i vzorku děl lze zmínit např. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 63–70. Radomír D. Kokeš: *Rozbor filmu*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015, s. 162–184.

Vypozorování hraničních děl mělo specifické rétorické nuance. Zaprvé, převažující užívání pojmu *detektivka* v podobě přídavného jména coby žánrový přídavek odlišného substantiva. Zadruhé, uplatnění zmírňujících slov *skoro* nebo *téměř*, které ponechávaly relativizující prostor pro případné budoucí zpochybnění. Úvahy o čemsi *skoro detektivním* pronásledovaly běžný jazyk ještě mnoho let po uzavření zkoumaného období, patrně souvisely s popkulturní evokací žánrových označení.⁶⁵⁹ Zatřetí, podstatné jméno *detektivka* užitá v negativním vymezení. Uvedené strategie příležitostně pronikaly i do vzorku děl: krátká zpráva o realizaci filmu *Kavárna na hlavní třídě* informovala o vložení „dramatického příběhu téměř detektivního ražení“.⁶⁶⁰ Výklad směřuje k méně předpokládaným pozorováním. Ilustrativně mezi ně patřilo prohlášení kulturněpolitického aktéra Jiřího Plachetky („Je to skoro detektivní, to stále hledání“) na schůzi Filmové rady o filmu *Přemyslovci ve Znojmě* (1953); vědecko-populárním nonfiktčním díle o výzdobě románské rotundy ve Zlíně.⁶⁶¹

Otázka umístění zločinu mimo rozpoznaný obzor kriminální fikce nabyla na intenzitě záhy v pokvětnovém období, byť soustředěnější debata o sledovaných žánrových označeních ve druhé polovině roku 1946 po uvedení *Laviny* utichla. K jejímu oživení nepřispělo ani uvedení tuzemských děl, zasazených do protektorátního období, jež vnášely motivy sabotáže nebo vraždy. Například snímek *Nadlidé* (1946) obsahuje oba tyto prvky, dále pokus o znásilnění české dívky ze strany okupačních sil i eticky neproblematizované zastřelení domácího kolaboranta představitelem odboje. Tyto filmy byly rozpoznány jakožto produkční cyklus okupačních dramát a publicisté je neposuzovali z perspektivy kriminální fikce.⁶⁶² Souběžně natáčené *Čapkovy povídky* byly i po uvedení spojované s komediálními tradicemi a Karlem Čapkem, byť v tlumené kombinaci s kriminální fikcí: kulturněpolitický aktér Lubomír Linhart oceňoval propagační výjev „Marvanova policejního komisaře s dítětem v ruce vedle usmívající se matky“, naopak mu vadila „scéna před soudem a postava s revolverem“.⁶⁶³

V lednu 1947 schválil FIUS nerealizované „psychologické drama“ *Hlubiny noci* Jiřího Brdečky, přičemž tisk vyhlížel srovnání „s filmy francouzskými, zabývajícími se duševními

⁶⁵⁹ Srov. Miroslav Ivanov: *Historie skoro detektivní: Po stopách literárních záhad*, Praha: Mladá fronta 1961. Jan Munzar – Karel Pejml – Karel Krška: *Meteorologie skoro detektivní*, Praha: Horizont 1990.

⁶⁶⁰ Citováno podle Zprávy a informace: Filmuje se román Gézy Včeličky 'Kavárna na hlavní třídě'. *Filmový přehled* 4, 1953, č. 27, s. 2.

⁶⁶¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/40//4, Zápis 40. porady Filmové rady..., 7. červen 1954, s. 7.

⁶⁶² Např. O. K.: Další v serii okupačních námětů. *Filmová práce* 2, 1946, č. 41, s. 6. J. Brož: Okupační námět znovu na pořadu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 44, s. 6.

⁶⁶³ Linhart byl v té době ústřední ředitel ČEFISu a jeho soud měl značnou váhu. Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/4//2/1, Lubomír Linhart: Reklama a 'markýza' Čapkových povídek., 26. září 1947.

procesy a analysami“.⁶⁶⁴ O šest týdnů později vstoupil do kin film *Mrtvý mezi živými* (1946), adaptace románu norského spisovatele Sigurda Christiansena. Příběh dilematu poštovního úředníka při předání peněz lupičům byl označen za variantu britského civilismu. Publicista Jaroslav Brož ovšem rozpoznal, že „mnohý divák v něm bude jistě spíše vidět psychologickou detektivku než dramatický konflikt citu a rozumu, svědomí a vůle“.⁶⁶⁵ Slovy o psychologické detektivce se snímek řadil do kulturněpoliticky problematického sousedství hollywoodské kriminální fikce. *Mrtvý mezi živými* podnítil vznik několika psychologických dramát o vině. Tutéž rovinu vnášela souběžně realizovaná *Dvaasedmdesátka*, na podzim uvedené *Znamení kotvy* i film *Až se vrátíš...* (1947), v červenci 1947 ohlášený „baladický příběh velkoměsta“.⁶⁶⁶

Snímek *Až se vrátíš...* vstoupil do kin koncem ledna 1948 a vzbudil rozporuplné reakce. Zatímco obdobně laděné *Znamení kotvy* tisk spíše nepřijal, k baladickému příběhu velkoměsta zaznívaly výhrady s otazníky, k jakým tradicím snímek přiřadit a jak jej označit. Filmový censurní sbor volil prosté „drama“, periodikum *Filmová kartotéka* dvojici „drama“ a „kriminální“.⁶⁶⁷ Dva recenzenti spojili *Až se vrátíš...* s kriminální fikcí na základě negativního vymezení: „Má to být balada, psychologie, detektivka. Ale není“, „to není filmová detektivka“.⁶⁶⁸ Kuriózní nepřipsání žánrového označení dokládalo nejistotu a naznačovalo, že titul s detektivkami souvisel, ač pro pozorovatele nezřejmým způsobem. Souběžně probíhala realizace více děl, která se k tradicím kriminální fikce vztahovala podobně neotřele: *Krakatit* (1948), *Na dobré stopě* (1948) a *Ves v pohraničí*.⁶⁶⁹ Dílčí kriminální prvky vzbuzovaly tehdy nedůvěru i z čelních kulturněpolitických míst. Lubomír Linhart se v říjnu 1947 vyjádřil o chystané *Vsi v pohraničí* skepticky: „Rámec filmu tvoří vražda na začátku a rvačka na konci,

⁶⁶⁴ Citováno podle M. N.: Dobře připravená výroba: Dva nové české filmy: „Čapkovy povídky“ – nový film Martina Friče. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 2, s. 1.

⁶⁶⁵ Citováno podle Jar. Brož: Cesta k českému civilismu. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 8, s. 7.

⁶⁶⁶ Citováno podle Pět nových českých filmů do výroby: „Je mezi námi“, „Střecha nad hlavou“, „Až se vrátíš“, „Na dobré stopě“ a „Ves v pohraničí“. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 29, s. 1.

⁶⁶⁷ Citováno podle NA, f. MI, k. 118, sign. 1948, 1–30, Ministerstvo informací – filmová censura v Praze..., 15. leden 1948. Ker-pk: *Až se vrátíš*. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 5–6, s. 29. O neujasněné pozici svědčila trojice odlišných návrhů hesel pro plakát, jež list doporučil: „Český film z prostředí velkoměstské periferie. – Baladický příběh z okraje velkoměsta. – Poutavý žánrový obrázek z předměstí s detektivní zápletkou“.

⁶⁶⁸ Citováno podle vdn.: Nový český film „Až se vrátíš“. *Právo lidu* 51, 1948, č. 21 (25. 1.), s. 3. Mil. Drtílek – Fr. Einhorn: *Až se vrátíš*. *Kino* 3, 1948, č. 4, s. 67.

⁶⁶⁹ *Krakatit* byl adaptací Karla Čapka, v době uvedení (duben 1948) coby fantastické drama s mírovou tendencí. Vyprávěl o krádeži vynálezu rozkročeně mezi pokvětnové a pouťové období. V technickém scénáři popisoval skupinu antagonistů – *terroristů* – kulturněpoliticky neukázněně: „aristokrati, diplomati, velkopřemyslníci, velkoobchodníci, hochštapleři, fanatici /Italové, Němci, Rumuni, Maďaři, Poláci, Dánové, Rusové, Francouzi/, monarchističtí vojáci“. Citováno podle Karel Čapek – Jaroslav Vávra – Otakar Vávra: *Krakatit: Fantastický film*, Praha: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina: Karel Feix 1947, s. iii. Film *Na dobré stopě* vyprávěl o dětech, jež zneškodnily tlupu německých pašeráků. I ten stál na pomezí dvou režimů: hrdinové zastupovali skautské hnutí, záhy rozpuštěné. *Český hraný film III: 1945–1960*, Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 166.

se scénářem dobrodružného, takřka detektivního, ne-li krvákového charakteru. Na jedné straně trapní idealisté a na druhé primitivně vyličení zlatokopové“.⁶⁷⁰ *Ves v pohraničí* i další dva tituly byly produktem diferencovanější žánrové skladby tuzemské tvorby po roce 1946, hledání alternativních cest i inspirací, vzešlých z průniku mnoha zahraničních titulů do oběhu. Pět týdnů po premiéře filmu *Až se vrátíš...* se nacházení těchto cest zásadně zkomplikovalo.

Únorové události okamžitě nepřerušily realizaci psychologických dramát o vině, jež pokračovaly na základě přání tvůrčích aktérů. V tematických plánech totiž coby preferované návrhy nefigurovaly. Rozpačitě přijatý snímek *Svědomy* Jiřího Krejčíka hájili i někteří kolegové. Jakmile jej kulturněpolitický aktér Jaroslav Zrotal v říjnu 1950 zkritizoval na schůzi ÚD, reagoval tvůrčí aktér Jan Werich: „Když byl tento film natočen, zvedla se proti němu kampaň. Přál bych si, aby si však s. Zrotal vyžádal kritiky ze sovětských, polských a maďarských listů“.⁶⁷¹ Smířlivější hlasy se objevily též z čelních kruhů. V návaznosti na kauzu kolem *Dvaasedmdesátky* (viz 2.1.2) zamířil koncem roku 1948 na Barrandov krom jiného generální tajemník ÚV KSČ Rudolf Slánský, aby si v předstihu nechal předvést dva potenciálně problematické filmy: *Případ Z-8* a *Svědomy*. Slánský i jeho doprovod byli oběma údajně „mile překvapeni“, což dokládalo kulturněpolitickou nevyzpytatelnost této fáze.⁶⁷² Filmová rada schválila ještě v červenci 1949 literární scénář *Přiznání*. Jakmile však orgán v říjnu 1950 zhlédl dokončený snímek – vyprávějící o neprůbojném muži, v meziválečném období nespravedlivě odsouzeném za pomoc dělníkům a ze strachu před dalším vězněním po válce žijícím pod cizím jménem –, označil jej za neúspěch a „vzácně nevěrohodný“ příběh.⁶⁷³ Trvalo bezmála rok, než snímek prošel do distribuce a ministr Kopecký, který obtížně hledal adekvátní žánrové pojmenování, o něm prohlásil: „byla to taková nemožná tematika“.⁶⁷⁴

Nevymizení pojmu *detektivka* odráželo též neuspokojivý průběh při hledání podoby produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti, který byl zjevný již v roce 1951. Podněcoval tvůrčí aktéry k poloskrytému vnášení kriminálních konvencí do preferovaných látek, předkládaných

⁶⁷⁰ Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 2/4//5, Lubomír Linhart: Přepřacování filmu 'Ves v pohraničí', 9. říjen 1947, s. 1.

⁶⁷¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 30. schůze ÚD – čtvrtek..., 12. říjen 1950, s. 2. Srov. Jan Kolář: *12x v hlavní úloze: (Rozhovory z Divadelních novin)*, Praha: Akropolis 2010, s. 74–76, 79.

⁶⁷² Citováno podle Jiří Knapík: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004, s. 210. Srov. js.: „Svědomy“ – film měšťácké morálky. *Pravda* 5, 1949, č. 18, s. 10.

⁶⁷³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/49//1, Usnesení předsednictva Filmové rady o 1. kopii filmu rež. J. Lehovce 'Přiznání'..., nedatováno, s. 1. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/26//4, 25 schůze Filmové rady..., 9. červenec 1949, s. 1–5.

⁶⁷⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze pléna Filmové rady..., 29. září 1951, s. 37.

s odlišným žánrovým označením. Takto vznikl snímek *Milujeme* (1951), propagovaný jakožto optimistický film z prostředí hornických učňů.⁶⁷⁵ Nicméně přítomní na schůzi ÚD v literárním scénáři rozpoznali další tematické prvky. Jelikož se jednalo o žádanou látku, kulturněpolitictví aktéři veskrze nepřiznávali aspekty kriminální fikce a volili opatrnější slova: Marie Pujmanová hovořila o „dobrodružství“, Jiří Hájek „o motivu pátrání“, František A. Dvořák rozebral vztahy dvou záporných postav.⁶⁷⁶ Ani jeden z nich v tom neviděl úskalí pro realizaci, byť scénář posuzovala ÚD několik týdnů před zamítnutím nerealizované *Dvoji tváře*. Pouze Jindřich Plachta z pozice kulturněpolitického aktéra vyslovil, co ostatní přecházeli: že četl scénář „jako libreto k napínavé filmové detektivce. Honička za inženýrem Laudou a starým závodním Bürgerem mne natolik unesla, že jsem zapomněl na hornické učně“.⁶⁷⁷ Přestože Plachta poznámku mínil pejorativně a v souběžném usnesení Filmové rady stálo, že látka „nesmí přerůst v detektivní napínavý film“, po projekci první kopie v listopadu 1951 označil Václav Kopecký film *Milujeme* za klukovskou detektivku bez negativních asociací.⁶⁷⁸

Dilema nastalo ve filmech, jež žánrovým označením ani vzdáleně nespádaly pod kriminální fikci, obsahovaly však výstřelek bdělosti a ostražitosti. Jakkoli v tomto období vznikaly i filmy zcela bez antagonisty (*Dovolená s Andělem* /1952/ nebo *Plavecký mariáš* /1952/), postava záškodníka působila téměř všudypřítomně a pronikala do různých, vzájemně nesouvisejících látek. Otázka stála, jak kriminální a odlišné důrazy vlastně skloubit. Kulturněpolitický aktér Jiří Hájek při schvalování literárního scénáře *Štiky v rybníce* (1951) prohlásil, že „že do hudební veselohry nemůže přijít SNB“. Ve vztahu k filmu *Usměvavá zem* (1952) tvrdil totéž František A. Dvořák, znalý žánrových konvencí: „nemůžeme tam dávat četníka a želízka, ale rozhodně to potřebuje něco pádnějšího“.⁶⁷⁹ Pádnost zůstala předmětem debat. Tvůrčí aktéři například nepřihlíželi k návrhu Filmové rady: protagonista snímku *Zítřka se bude tančit všude* měl „Rudu zadržet na útěku a předat jej bezpečnostním úřadům“. Motiv potrestání nepřítele vypadl, zmizel i při realizaci *Štiky v rybníce*.⁶⁸⁰

⁶⁷⁵ Např. bs-: Film o radostném hornickém mládí. *Lidová demokracie* 8, 1952, č. 216 (12. 9.), s. 3. (RT): Radostný a veselý film o hornických učních. *Rovnost* 68, 1952, č. 71 (5. 4.), nestránkováno.

⁶⁷⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Zápis 27. schůze ÚD konané ve čtvrtek..., 21. září 1950, s. 1, 2.

⁶⁷⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K, Jindřich Plachta: Posudek Jindř. Plachty.: 'Zítřka se nefará' – lit. sc. – 5. TK, nedatováno.

⁶⁷⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/47/1, 4. schůze předsednictva Filmové rady..., nedatováno, s. 3. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/12/2, Zápis 17. schůze pléna Filmové rady..., 29. listopad 1951, s. 19.

⁶⁷⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/42/2, 6. schůze předsednictva Filmové rady..., 20. červen 1950, s. 6. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/65/2, 22. schůze předsednictva Filmové rady..., 13. duben 1951, s. 6.

⁶⁸⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/65/2, 22. schůze předsednictva Filmové rady..., 13. duben 1951, s. 3.

Lze spekulovat, zda dobového výstřelku nezkoušeli využít tvůrčí aktéři. Umožnil jim totiž přípustně vnést žánrový prvek ve fázi vylučování západně orientované kriminální fikce. Jména režisérů by tomu napovídala: *Usměvavou zem* natočil Václav Gajer, předtím realizující *Křížovou trojku* a poté film *Přicházejí z tmy*. Snímek *Zítra se bude tančit všude* režíroval Vladimír Vlček, jenž navázal *Komedianty* (1953), adaptací meziválečného románu *Bratr Žák* od Ivana Olbrachta. Příběh „komediantského osudu, lásky a zrady“ obsahoval motiv vraždy, zjemněný ve filmové realizaci zraněním v sebeobraně.⁶⁸¹ Při projednávání scenáristického formátu se na aspekt poukázalo: „Scéna u soudu by z toho dělala detektivku“, prohlásil tvůrčí aktér Otakar Vávra.⁶⁸² Tisk snímek spojoval s Olbrachtem či údělem kočovných umělců v minulosti, neupozorňoval na tlumené kriminální prvky. Ty se staly tématem teprve po uvedení Vlčkova posledního filmu *V proudech*. Koprodukční dílo o setkání francouzských a československých vodáků začlenilo do dění záhadnou, milovnickou postavu zloděje na útěku. Jeho čin nebyl ani v závěru plně objasněn, nicméně pozorovatelé si jej všimli: ČSF obdržel sarkasticky laděný dopis diváka, který navrhoval přitochit scénu s francouzským detektivem, členem tamní komunistické strany. Též negativní podnikové hodnocení první kopie zmínilo žánrovou složku: „nesmyslná slepenina folkloru, revue, detektivky a přírodních záběrů“.⁶⁸³

Rétorické povšimnutí se dotýkalo i filmů, u nichž naznačení zápletky neodhalí souvislost s kriminální fikcí. Například historicko-životopisné *Tajemství krve* (1953) vyprávělo o Janu Janském, objeviteli čtyř krevních skupin. Scénář líčil genezi objevu, přesto kulturněpolitický aktér František Nečásek během zasedání Filmové rady prohlásil, že formát „kde je krásné spojení individuálního osudu s problémy vědy, se závěrem trochu detektivním způsobem svede na docela jiný výsledek“.⁶⁸⁴ Poukazoval na skutečnost, že postava Janského přišla na ústřední myšlenku náhodou a zpětně okolnost rekonstruovala. Protagonista přijal roli vyšetřovatele vlastního nápadu, včetně závěrečného uplatnění objasňujícího flashbacku. Režisér filmu Martin Frič, žánrově zkušený tvůrčí aktér, psal v doprovodném článku význačně o *případu* doktora Janského a Jan Werich odmítl Nečáskův návrh nahradit závěr:

⁶⁸¹ Srov. Ivan Olbracht: *Bratr Žák: Román komediantského osudu, lásky a zrady*, Praha: Melantrich 1938.

⁶⁸² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/31//2, Zápis 38. schůze plna Filmové rady..., 25. září 1952, s. 5.

⁶⁸³ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 3. porady členů Umělecké rady..., 22. leden 1958, s. 2. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, František Šerý: Stál jsem před plagátem filmu *V proudech*..., 19. květen 1958.

⁶⁸⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/27//2, Zápis 34. schůze plna Filmové rady..., 5. červen 1952, s. 2.

„vzali bychom tomu napětí, které všichni chválíte“.⁶⁸⁵ Nešlo o jediný příklad, kdy toto administrativní označení poskytlo platformu pro ozvěnu kriminální fikce. Nerealizovaný film *Všemu navzdory* měl věnovat pozornost krádeži vynálezu bratřanců Veverkových.⁶⁸⁶

Zatímco z výsledného *Tajemství krve* šlo tyto prvky postřehnout, v dalších případech povšimnuté aspekty kriminální fikce mizely během dlouhé realizační fáze. Tvůrčí aktér Jiří Weiss počátkem padesátých let opakovaně koordinoval žánrové úsilí. Když se chystal v polovině roku 1952 samostatně režirovat snímek *Můj přítel Fabián* (1953), začlenil do první verze literárního scénáře „takřka detektivní motiv šátku“.⁶⁸⁷ Projekt vznikl zdlouhavě a působil interní spory i po předvedení první kopie (do kin vstoupil až v lednu 1955), což Weiss popsal eufemisticky: „jak letěla doba kolem nás, a jak se měnily názory (...) jsme museli neustále scénář měnit“.⁶⁸⁸ Změny zahladily motiv pionýrského šátku i kriminální jednání záporné postavy, která spálí agregát a vinu zkouší hodit na neprivilegovaného protagonistu. Ve filmu nařčený přijímá křivdu pasivně a k žádnému pátrání nedochází. Skutečný původce je odhalen náhodou, když se neuváženě a veřejně chlubí známému, co provedl. Kriminální motiv zůstal tedy okrajově zachován, avšak neutralizován absencí jakéhokoli vyšetřování.

Od poloviny padesátých let pronikaly dílčí prvky kriminální fikce do podstatné části děl: jednak prostřednictvím rozmanitějších záporných postav, jednak diferencovaným přístupem ke kladným hrdinům, místy schopným nekalého činu. Nabízely se různé kombinace s větším či menším důrazem na zločin. Někdy šlo o okrajovou postavu vyšetřovatele („tajný detektiv Bohoušek Bretschneider“ filmu *Dobrý voják Švejk* /1956/) i pachatele (falešný špion snímku *V šest ráno na letišti* /1958/). Některé tituly vedly abstraktní polemiku kolem pojmu *zločin*: *Občan Brych* (1958) („tady v saldokontu se zabývám hlavně špionáží nezaplacených účtů“), *O věcech nadpřirozených* (1958) („začíná svůj čin cítit ne-li jako zločin, tedy alespoň jako složitý právní případ“), *Vyšší princip* (1960) („Z hlediska vyššího principu mravního vražda na tyranu není zločinem“).⁶⁸⁹ Vznikaly filmy, jež zločinné jednání zlehčovaly (krádež

⁶⁸⁵ Citováno podle tamtéž, s. 11. Srov. Martin Frič: O „případu“ doktora Janského. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 3/6, 1954, č. 1, s. 19–21.

⁶⁸⁶ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/60//2, Zápis 69. schůze plna Filmové rady..., 9. červenec 1953, s. 14–18.

⁶⁸⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, B14, Zápis dramaturgické porady vedoucího Scénaristického oddělení s dramaturgem a autorem o liter. scénáři 'Dva Gáboři'..., 30. květen 1952, s. 3.

⁶⁸⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/9//4, Zápis 9. porady Filmové rady..., 28. leden 1954, s. 10.

⁶⁸⁹ Výrok ke snímku *O věcech nadpřirozených* pocházel z dramaturgického plánu, ostatní zazněly v příslušných filmech. ArBS, f. BH, sign. 1958, A2, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1958, nedatováno, s. 9.

zvířete v dětském snímku *Malí medvědáři* /1957/), marginalizovaly (vedlejší motiv šmeliny ve filmu *Bomba* /1957/), případně antagonistu stavěly mimolidsky (destruktivní přírodní působení v *Povodni* /1958/). Kriminální motivy zůstaly nevyslovené v okupačních látkách (*Jurášek* /1956/, *Práce* /1960/). Z filmu *Policejní hodina* (1960) vypadla prozaická postava Rudolfa Mrvy, „která je ve Včeličkově udělána až detektivně zajímavým způsobem“.⁶⁹⁰

U těchto filmů neplatily podmínky Thomase Leitcha při vymezení kriminální fikce: ústředně upřená pozornost na vyšetřování a vzájemná interakce třech základních postav (pachatel, oběť, vyšetřovatel). Zároveň scházely výroky soudobých aktérů, jež by uvedená díla žánrově svazovala. V průběhu padesátých let se ovšem proměnlivě objevovaly, a nakonec upevnily dvě rozpoznatelná vlákna žánrových označení, jež ke kriminální fikci i podle aktérů soustavněji inklinovala: pohraniční tematika a společenskokritické filmy.

Pohraniční problematika bývá přirovnávána k westernu; žánrovému označení, jež od dob němého filmu inklinovalo k reprezentaci zločinu ve specifických podmínkách.⁶⁹¹ Jde o výmluvnou evokaci i tam, kde se nezdá udržitelná. Jak zejména severoamerické westerny, tak československé pohraniční tituly vzbuzují dojem snadno vymezitelného souboru tematických motivů i ikonografických prvků. Například konceptu hraničářství, odvozených kontrastních poloh při interpretaci (divokost versus civilizace, jednotlivec versus komunita) či typických postav (šerif, kovboj, zlosyn v jednom případě, pohraničník a narušitel hranic v tom druhém). Badatelské výstupy o westernu i pohraničním filmu nicméně upozornily na odchylky a nepředpokládané prvky, jež pod sebe vtahovala zdánlivě samozřejmá žánrová označení.⁶⁹² Pohraniční tematika podnítila ve zkoumaném období více děl, zejména hned tři v polovině padesátých let (*Dnes večer všechno skončí*, *Větrná hora*, *Ztracená stopa*). Všechny pozdně replikovaly prvky cyklu bdělosti a ostražitosti, dílem pod vlivem produkčního vedení ČAF je

⁶⁹⁰ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 58. porady členů Umělecké rady..., 11. prosinec 1957. Postava Mrvy se nicméně objevila až v poválečně upravené verzi románu a podle zpětných hodnocení byla „překážkou v plynulosti vyprávění“. Citováno podle Darina Lukášová: *Géza Včelička: Policejní hodina*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2006, s. 13.

⁶⁹¹ Ina Pišová: *Wild Wild East. Román Král Šumavy v dobovém literárním kontextu*. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 214–233. Srov. Miroslav Petříček: *Hranice jako paradigma*. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 22–25.

⁶⁹² Kritické zhodnocení rozsáhlého myšlení o westernu přináší Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 133–142. Srov. Zuzana Vystrčilová: *Muži na čáře: Pohraniční stráž v českém hraném filmu období normalizace*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2017, s. 12–17. Srov. Jaroslav Pinkas: *Sociální topografie pohraničí v českém filmu 1945–1989*. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 464–465, který přináší komplexní dělení všech poválečných tuzemských děl, zasazených do pohraničí.

přesazovaly do pohraničního pásma. S ohledem na rétorickou nevyjasněnost přechodové fáze let 1955 a 1956 se u těchto děl spíše preferoval obecnější pojem *dobrodružný* (viz 2.1.1). Trojice působila tematicky i interpretačně disparátně: jestliže barevné *Dnes večer všechno skončí* a *Ztracená stopa* pokračovaly v rétorice bdělosti a ostražitosti a líčily postavy srostlé s vojenskou službou i pohraničním místem, černobílá *Větrná hora* se k postupům stavěla s opatrností a sledovala postavy veskrze vnější vůči životním nárokům v tomto prostoru.

Ještě větší rozptyl existoval mezi dvěma filmy z konce padesátých let: „drama vojenské“ *Král Šumavy* a „londonovsky laděný příběh“ *Vstup zakázán* (1959).⁶⁹³ Ve druhém případě šlo o povídkový film, jehož připodobnění k dílu Jacka Londona odpovídalo zejména první části – autorsky výlučné práci tvůrčího aktéra Františka Vlácil – , kdežto druhá povídka Miloše Vošmika propojovala rétoriku poloviny padesátých let i dobových dětských detektivek.⁶⁹⁴ Zcela odlišné přístupy k tematice i audiovizuálnímu zpracování dokládaly, jak ošidné by bylo naslouchání intuitivně samozřejmým prvkům zavedených žánrových označení. Nejen pohraniční filmy nabízely množství dostupných variant. Podobnosti mezi nimi šlo paradoxně nacházet spíše přeshraničně: jak rozvrhl výzkum Václava Žáka, *Král Šumavy* tvůrčího aktéra Karla Kachyni sdílel více s východoněmeckým *Zu jeder Stunde* (1960) než se *Ztracenou stopou* téhož českého režiséra, jež pro změnu evokovala sovětský titul *Kroky beze stop* (1958).⁶⁹⁵ Pohraniční snímky nicméně pouze omezeně přispěly k tuzemským debatám o možnostech kriminální fikce. Méně než citlivěji sledované společenskokritické tituly.

Důraz na tematizaci nežádoucích společenských jevů k reprezentaci zločinu vybízel, otázkou zůstala míra přípustnosti a vhodné reálie (viz 2.2.2). Jakkoli v roce 1950 byly po stovkách vyřazovány z oběhu hraná díla mimo sovětskou sféru vlivu, v ojedinělých případech učinila příslušná místa výjimku. Patřily k nim americké filmy *Bumerang* (1947), *Křížový výslech* (1947) a britský *Dej nám tento den* (1949). Každý vycházel ze západních tradic kriminální fikce, přičemž prodloužené uvedení mělo důvody osobní i tematické. Druhý a třetí snímek natočil americký režisér Edward Dmytryk, koncem čtyřicátých let odsouzený Sněmovním výborem pro neamerickou činnost. V sovětské sféře vlivu tehdy kulturněpoliticky

⁶⁹³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1959, A1a, Plán realizace filmů na rok 1959, 17. leden 1959. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Zpráva o prověření dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov na r. 1959., nedatováno, nestránkováno.

⁶⁹⁴ K produkční historii první povídky, nazvané *Pronásledování*, pečlivě Petr Gajdošík: *František Vlácil. Život a dílo*, Příbram: Camera Obscura 2018, s. 67–81.

⁶⁹⁵ Václav Žák: Pohraničníci za hranicemi: přijetí Krále Šumavy v (socialistickém) zahraničí. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 87–91.

preferovaný Dmytryk strávil několik měsíců ve vězení a jeho *Křížový výslech* zůstal v distribuci překvapivě i poté, co režisér začal v dubnu 1951 s výborem spolupracovat. O rok později se k témuž kroku uchýlil Elia Kazan, režisér dále neuváděného *Bumerangu*.⁶⁹⁶ Ten vyprávěl o nekompetentních policejních složkách ve Spojených státech, jež obvinily tuláka z vraždy, *Křížový výslech* přibližoval kolem násilné smrti tamní antisemitské nálady.

Snímek *Dej nám tento den* se vymykal. Poučen neorealistickými tituly vyprávěl o neprivilegovaných dělnících ve Spojených státech z doby před velkou hospodářskou krizí, protagonista v něm závěrem skonal po nehodě na staveništi. Britský film byl koncem srpna 1950 promítnut pro vybrané tvůrčí aktéry v pražském kinu Olympic. Následná debata měla vést k definování pojmu *pokrokový film* v západním pojetí, jakož i rozhodnout, zda dílo v československých kinech vůbec uvést. Z debaty vyplynul podstatný závěr. Mnozí účastníci Dmytrykův snímek kritizovali, připouštěli však jeho pozitivní působení v zemi vzniku, a tím ospravedlňovali uvedení v Československu.⁶⁹⁷ Společenskokritický film západního typu mohl tedy obsahovat i nežádoucí žánrové prvky, pakliže je vyvážil neurčitě vymezenou pokrokovostí. Od poloviny padesátých let takto pronikaly do distribuce dříve zamítané a vyřazené tituly. V červnu 1954 se například přítomní na zasedání Filmové rady stavěli za francouzský *Případ Mauricius* (1954), v němž prokurátor odsoudí mladého muže za vraždu manželky bez přímých důkazů: „Morálku to má, beze sporu, ta žízeň po spravedlnosti“.⁶⁹⁸

Autor výroku, kulturněpolitický aktér Karel Konrád, vzápětí na téže poradě spoluposuzoval nerealizovaný a „takřka detektivní příběh“ *Bouřlivé léto*. Látka (nejen) v něm zanechala skličující dojem: „Vesnice vypadá strašně“.⁶⁹⁹ Literární scénář přistupoval

⁶⁹⁶ Dmytrykovo působení a změny postojů zaznamenal např. Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 138–139. Srov. Edward Dmytryk: *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1996. Případ Kazana rozebral Brian Neve: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London – New York: I. B. Tauris 2009, s. 59–74. Vyřazení *Bumerangu* zmínil Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1951*, Praha: Československý státní film 1954, s. 342.

⁶⁹⁷ Po promítání diskutovali krom jiného Jiří Sequens a K. M. Walló. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/6/2//8, Zápis diskuse o předvedeném filmu rež. Dmytryka 'Dej nám tento den'..., 23. srpen 1950. O týden později jej ministr informací a osvěty schválil k distribuci, po osmi měsících byl vyřazen, neboť Dmytryk učinil „provokační prohlášení“. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/3P/3K, Klíma: Vyřazení filmu 'Dej nám tento den', 17. květen 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/7K, Dnes mi oznámil telefonicky tajemník ministra informací a osvěty..., 30. srpen 1950.

⁶⁹⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/46//4, Zápis 46. porady Filmové rady..., 24. červen 1954, s. 6. V lednu 1954 byl i znovuuveden film *Dej nám tento den*. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/5P/3K, Rozvoj sítě kin a výkony filmové distribuce.: Leden 1954, nedatováno, s. 1.

⁶⁹⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/46//6, Bohumil Šmída – František Dvořák: 'Bouřlivé léto' – literární scénář Emy Řezáčové.: Scénaristické oddělení projednalo dne 29. dubna 1954 literární scénář 'Bouřlivé léto'

k problematice poúnorového venkova bez optimistických proklamací, přítomná tvůrčí aktérka Ema Řezáčová si například stála za popisem notorické praxe neúměrně dlouhých schůzí. *Bouřlivé léto* i asertivní vystoupení Řezáčové svědčilo o posunech a výrazném dilematu. Od poloviny padesátých let se totiž v kulturní politice projevovalo takzvané tání, jež souviselo s uvolňováním mezi přípustného po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina v roce 1953.⁷⁰⁰ Příležitost otevřeněji poukazovat na nežádoucí jevy obnášela přehodnocování nedávné minulosti, což stavělo aktéry před choulostivou nutnost reagovat na události předchozích let. Žízeň po spravedlnosti, žádaná při posuzování děl z oblastí mimo sovětskou sféru vlivu, zněla rázem mnohem méně komfortně, když se jednalo o dění v Československu.

Poměrně záhy vyšlo najevo, že společenskokritické akcenty tání inklinovaly ke kriminální fikci, šlo totiž o zpětnou reflexi mocensky posvěcených zločinů, tematizovaných i kinematografiemi okolních zemí. Například v Maďarsku vznikl snímek *Keserű igazság* (1956), jenž do budovatelského úsilí začlenil motivy korupce, přezírání ohrožujících stavebních vad a z nich vzniklé tragédie. Natáčení probíhalo od července 1956, pouze několik měsíců před takzvaným maďarským povstáním, načež zůstal film neuveden po dobu třiceti let.⁷⁰¹ Některé maďarské tituly později usilovaly o riskantní spojení kriminální fikce s kulturněpoliticky interpretovaným výkladem tohoto povstání. Tuzemské tvůrčí aktéry toto vedlo k obezřetnosti: například *Filmový přehled* přetiskl o snímku *Město bez tváře* (1960) nekomentovaný text z maďarského tisku, který odmítl „snahu tvůrců, aby byl film za každou cenu přitažlivý (...) jinak poctivý příběh okořenili levnými efekty z detektivky“.⁷⁰²

Neurčitější postoj se zaujímal ke společenskokritickým titulům z Polska. *Člověk na kolejích* (1957) byl německým dopisovatelem po karlovarském festivalu označen za „téměř kriminální film“.⁷⁰³ Zápětka líčila vyšetřování po tragické smrti individualisticky založeného strojuvůdce počátkem padesátých let, kriticky hodnotila motivy bdělosti a ostražitosti nebo obvinění ze sabotáže, které bránily rekonstruovat skutečné příčiny skonu. Snímek Andrzeje

a učinilo o něm toto, 23. červen 1954, s. 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/46//4, Zápis 46. porady Filmové rady..., 24. červen 1954, s. 9.

⁷⁰⁰ Např. Karel Kaplan: *Kronika komunistického Československa: Doba tání 1953–1956*, Brno: Barrister & Principal 2005.

⁷⁰¹ John Cunningham: *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, London: Wallflower Press 2004, s. 91. Srov. Mira Liehm – Antonín J. Liehm: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1977, s. 168.

⁷⁰² Citováno podle J. M.: *Město bez tváře. Filmový přehled* 11, 1961, č. 23, s. 4. Výhrady vyslovila i Výběrová komise. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis z 80. porady Výběrové komise..., 14. říjen 1960, s. 2.

⁷⁰³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/BII/2P/4K, X. mezinárodní filmový festival Karlovy Vary 1957: 6. – 21. VII..., s. 89.

Munka podněcoval reakce podezřivé („malá stranickost, nebezpečí objektivismu a někde i lakování temnými barvami“), jakož i vstřícnější („vidím v něm jednoznačný obsah: kritiku špatných a falešných metod, jimiž se zpátečníci měli získávat pro ideu socialismu, které film pomáhá“).⁷⁰⁴ Oba názorové proudy nevyřčeně reagovaly právě na strukturu filmu a práci s kriminálními motivy. Snímek *Vlak* (1959) žánrovou polohu ambiciózně rozšířil jak argumentačně, tak realizačně: nabídl intimní, individualizovanou variantu bdělosti a ostražitosti, poukázal na její riziko pro bezbranného jednotlivce, aby současně připustil efektivitu při dopadení zločince. Československé kulturněpolitické aktéry ovšem *Vlak* příliš nepřesvědčil a Výběrová komise jej schválila až napodruhé v roce 1960: „Detektivní příběh z vlaku. Únikový, bezobsažný film zatížený filosofií existencialismu“.⁷⁰⁵

Československý příspěvek k širším tendencím začal vznikat na jaře 1957, ještě před tuzemským uvedením těchto zahraničních děl. Od počátku se zápletky filmu *Zde jsou lvi* (1958) uváděly v interních materiálech nekonkrétně. Jakkoli snímek Václava Kršky líčil osobní problémy a sociální odcizení závodního inženýra, který v první polovině padesátých let po důlním neštěstí přišel o členství v KSČ a byl podmíněčně odsouzen, výrobní plán užil unikavou rétoriku: „člověka nelze soudit jen podle okamžitého jednání. Je třeba pochopit jeho složitost, poznat jeho minulé zápasy, naděje a prohry“.⁷⁰⁶ Tvůrčí skupina Karel Feix – František Daniel látku předkládala v květnu 1957 s přípisem kulturněpoliticky preferovaného označení, byť aktualizovaného: „Není to ‘výrobní tematika’, jak jsme na ni byli zvyklí; živě a nezjednodušeně vykreslené postavy jsou tu stavěny před vážné lidské problémy, které jsou viděny v celé složitosti a hloubce“. Členové Umělecké rady však rozpoznali žánrové prvky a vyslovili s nimi nesouhlas: „hlavním autorským omylem je snaha o dodržení principu detektivního odhalování v příběhu (...) mate a komplikuje příběh“.⁷⁰⁷ Tvůrčí aktéři plánovali prosadit postup flashbacku ve flashbacku, motivovat tím krom jiného vyšetřování SNB. Zatímco role bezpečnostních složek se z hotového filmu vytratila, dění zůstalo obestřeno

⁷⁰⁴ První výrok pronesl Jan Kliment pro Československý rozhlas, druhý pak Milan Kyselý v ostravském listu *Nová svoboda*. Citováno podle Hlasy kritiků o vyznamenaných filmech. *Filmový přehled* 7, 1957, č. 31–32, s. 24. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/BII/2P/4K, X. mezinárodní filmový festival Karlovy Vary 1957: 6. – 21. VII..., s. 66.

⁷⁰⁵ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–295, Cenzurní karta filmu *Vlak*, 1. červen 1961. Srov. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis ze 74. porady Výběrové komise..., 6. říjen 1959, s. 2.

⁷⁰⁶ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1958, A1, Výrobní plán Filmového studia Barrandov na rok 1958, nedatováno, s. 1.

⁷⁰⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/2K, Karel Feix – František Daniel: ‘Zde jsou lvi’: liter. scénář pro UR., 4. květen 1957. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 38. porady členů Umělecké rady..., 29. květen 1957, s. 2.

„rouškou jakési tajemnosti“.⁷⁰⁸ Taktiku posilovalo heslo na oficiálním plakátu („Dramatická výprava do neznámých končin lidského nitra“) i hádankovitý název: obrat *zde jsou lvi* převzali filmaři z latinského *hic sunt leones*, starého kartografického označení pro bílá místa na mapách. O zaplnění prázdných míst psal i tisk, hovořil o vraždě či šikmé ploše, slovo *detektivka* však nezaznělo.⁷⁰⁹ Ani kulturněpolitické odmítnutí filmu na banskobystričské konferenci počátkem roku 1959 nedoprovázelo pečlivé, a zejména konkrétní zdůvodnění.⁷¹⁰

Třebaže většina hlasů nepojmenovala žánrové prvky a titul Václava Kršky nebývá zpětně řazen mezi detektivky, obeznámenost s variantami kriminální fikce přispěla ke vzniku filmu *Zde jsou lvi*.⁷¹¹ Odkrývání tajemství a komplikovanější struktura vyprávění umožnily přípustně rozvinout společenskokritický impuls, respektive návrat ke zločinům předchozích let. Podobné motivy zesilovaly emocionální působení i méně politicky vyhraněných látek. V červnu 1959 byl do kin uveden snímek *Ošklivá slečna* (1959), psychologické drama o zatrpklé účetní, která našla po letech lásku, aby při revizi zjistila, že se její nápadník zapletl do zpronevěry. Projekce první kopie v rámci Ideově umělecké rady odhalila tvůrčí rozkročení: členové sboru soudili, že „škodí míchání žánrů mezi psychologickým filmem a detektivkou“. Dokonce atypicky zmínili příklad postupů kriminální fikce („hádky obou redaktorů se všemi vracečkami“).⁷¹² Kritické ohlasy se slovem *detektivka* již neoperovaly.

Ošklivou slečnu natočil Miroslav Hubáček, který o rok později ke kriminální fikci otevřeně přispěl filmem *Černá sobota*. *Zde jsou lvi* režíroval Václav Krška, jehož deset let starý snímek *Až se vrátíš...* v tisku opakovaně generoval úvahy o hranicích pojmu *detektivka*.

⁷⁰⁸ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis o promítnutém filmu *Zde jsou lvi...*, 30. leden 1958, s. 1.

⁷⁰⁹ Např. Petr Kudela: K filmovým premiérám: Výborný Krška, výborný Höger. *Nová svoboda* 14, 1958, č. 193 (14. 8.), s. 2. Jan Pilát: Velké dílo naší kinematografie. *Práce* 14, 1958, č. 187 (7. 8.), s. 5. Srov. BK: *Zde jsou lvi*. *Filmový přehled* 8, 1958, č. 28, s. 9.

⁷¹⁰ Např. „některé detailní nedostatky, jež se mohou v našem životě projevit, vyznívají svým zdůrazněním jako všeobecný nesouhlas s určitými institucemi a formami našeho života“, „stažen proto, že v něm některé vrstvy nalézaly oporu k projevům nesouhlasu s nutným a správným opatřením naší strany“. Oproti dvěma dalším kritizovaným filmům – *Tři přání* a *Hvězda jede na jih* (1958) – nečekal *Zde jsou lvi* víceletý zákaz, ani exemplární trest pro tvůrčí aktéry. Citováno podle Zpráva o filmu *Tři přání* pro politické byro ÚV KSČ (20. 1. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 152. Výňatek ze zprávy poslance Olega Homoly pro kulturní výbor Národního shromáždění (26. 1. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 157.

⁷¹¹ Tato žánrová interpretace nezazněla ani v koncentrovanějších pojednáních. Příležitostně se uvedla vazba filmu ke společenskokritickým látkám. Např. Jan Dvořák: *Poetický svět Václava Kršky: (esej o tvorbě)*, Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 56. Srov. Milan Hain – Milan Cyroň a kol.: *Osudová osamělost: Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha: Casablanca 2016.

⁷¹² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 3. porady členů IUR..., 6. květen 1959, s. 2.

Veškeré uvedené zůstává ošemetné a obtížně prokazatelné. I kdyby důkladný rozbor filmů a scenáristických formátů potvrdil soustavné, cílevědomé užití široce rozpoznávaných postupů kriminální fikce, schází většinou důkaz ze strany jednotlivých tvůrčích aktérů. Ti neměli pochopitelný zájem přiznávat, že tyto prvky do děl začleňovali, když tak činili v zásadě proti kulturněpolitickým preferencím. Částečně spekulativní tezi posilují právě žánrově povědomá jména aktérů. Jejich úsilí dokládalo, že dočasné znevěrohodnění pojmu *detektivka* nezabránilo vzniku děl s žánrovými hodnotami, případně začlenění zamítaných kriminálních prvků do filmů, jež kulturněpolitickí aktéři, tisk i zpětná hodnocení líčila s jinými žánrovými znaménky.

2.2.4 Produkční cyklus o mladistvých delikventech (1956–1960)

Těžiště druhé části dosud spočívalo ve vyjednávacích strategiích, jež tvůrčí aktéři uplatňovali při prosazování jednotlivých děl. Jakkoli na ně doléhali kulturněpolitické normy, dokázali příležitostně ve svůj prospěch obrátit kolektivní rozměr filmové tvorby, osvojit si autoritativní mluvu i využít vlastní odbornost – pro laika těžko proniknutelnou – při natáčení. Otázka zněla, zda uvedené postupy šlo rozšířit do té míry, že položily základ produkčnímu cyklu, jenž by kompletně iniciovali tvůrčí aktéři. Odpověď už si nevystačila s taktikou jednotlivce či skupiny aktérů, mířila za principem fungování státně-socialistického systému. Vyžadovala návrat k problematice tematického nebo dramaturgického plánování; průzkumu možností, jež v různých fázích tvůrčí aktéři měli, nejednou pak opatrně překračovali.

Přestože úvahy o pracovním programu či tematickém plánu zaznívaly záhy po osvobození v roce 1945, implementace postrádala v pokvětnovém období kulturněpolitickou průraznost.⁷¹³ Na podzim 1946 vznikl FIUS, který měl otázky koordinovat. Nicméně již návrh statutu vyvolal spory: soubor poznámek z března 1947 zpochybnil „nepřesné znění návrhu, že FIUS vybírá filmové náměty, ačkoliv posuzuje prakticky jen to, co výrobní skupiny navrhnou“.⁷¹⁴ Z citace vyplynulo, že rok před únorovými událostmi ještě neměl dramaturgický orgán dostatečnou sílu stanovit preferované látky, čemuž by odpovídala žánrová a tematická různorodost tehdejšího hraného filmu. Teprve koncem čtyřicátých let začaly orgány zestátněné kinematografie prosazovat roční či dvouleté tematické plány. V nich se předkládal

⁷¹³ Např. L. E. Berka – O. Mrkvička – B. Štěpánek: Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie: Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2. Pro jistou bezradnost tohoto období zůstalo typické vypisování námětových soutěží i vymezování témat negativně (tedy ve smyslu látek, jež netočit). Srov. Šimon Eisman: *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 1999, s. 95–110.

⁷¹⁴ Citováno podle NFA, f. FIUS, ref. ozn. 1/1/2//3, Poznámky ke statutu., 17. březen 1947, s. 1.

rezervoár doporučených a připuštěných látek: jejich první pokusy obsahovaly i nerozvinutá slovní spojení – „výstavba Ostravska“ –, případně nově zaváděná administrativní žánrová označení.⁷¹⁵ Zástupci politické moci předpokládali, že prosazováním tematických plánů půjde snáze kontrolovat výrobu, jíž identifikovali převážně skrze texty, nikoli na úrovni audiovizuálních prostředků filmového média. První tematické plány konce čtyřicátých a počátku padesátých let sestavovaly orgány ústřední podnikové dramaturgie, podléhaly schválení ministerské Filmové rady. Jednotliví aktéři mohli iniciovat podněty, museli ovšem počítat s tím, že méně žádoucí témata přes vícestupňové schvalování patrně neprojdou.

Kombinace popisných výzev, administrativních žánrových označení a složitého schvalovacího mechanismu vzbuzovala nedorozumění a frustraci ze strany tvůrčích aktérů. Nikoli náhodou se období tematického plánování krylo s velkým úbytkem realizovaných děl, což počátkem padesátých let vedlo téměř ke kolapsu výroby.⁷¹⁶ Systém přípravy tematického plánu se mimoto dále komplikoval. Jestliže v roce 1949 za jeho sestavením měla stát především Filmová rada, František A. Dvořák o dva roky později líčil nepřehlednější řetěz sestavování plánu na počátku se Scenáristickým oddělením. Ten měl hrát ústřední roli „při neustálém doplňování“ tematického plánu, tedy podchytit a ideově vést „tvůrčí iniciativu“. Jenže mezi Scenáristickým oddělením a většinou tvůrčích aktérů zůstala výmluvná propast.⁷¹⁷

Od tvůrčích aktérů se očekávala orientace v nově zaváděných žánrových označeních. Dramaturgický a výrobní plán z léta 1948 prošel koncem roku rétorickou revizí: kvůli rozšíření tematického záběru (z „aktuálních filmů“ vznikly „aktuální a budovatelské filmy“) i zavádění méně pejorativních synonym (z „filmů detektivních“ se staly „filmy kriminalistické“).⁷¹⁸ Současně začala do oficiálních materiálů pronikat matoucí slovní spojení: anti-vzorce (*mírový film*) i pojmy, jež umožňovaly příliš volný výklad (*film ze současnosti*).

⁷¹⁵ Rétoriku a strukturu tematických plánů přibližuje Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 178–196.

⁷¹⁶ Ivan Klimeš: *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 88.

⁷¹⁷ Jednalo se o komplikovaný proces s mnoha mezičlánky: „vedoucí dramaturg spolu s vedoucím lektorem shromáždí při každoroční přípravě tematického plánu přehled o prozatímních individuálních tvůrčích záměrech jednotlivých scenáristů a adeptů scénáře, i o možnostech využití literárních látek, vzniklých mimo okruh filmové dramaturgie (...) KV ÚD vypracovává návrh tematického plánu na základě tohoto materiálu a zprávy filmové komise Svazu čs. spisovatelů, které rozšíří a doplní vlastními podněty (...) Na základě návrhu KV ÚD vytváří definitivní tematický plán (...) Scenáristické oddělení má za úkol spolupracovat při neustálém doplňování tem. plánu schváleného Filmovou radou“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A1, František Dvořák: *Organisace scenaristického oddělení*, nedatováno, s. 5.

⁷¹⁸ Citováno podle Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948*, Praha: Československý státní film 1954, s. 72, 80.

Tematické plány obsahovaly i pojmenování, ani vzdáleně nepřipomínající standardní žánrovou praxi, jelikož odkazovaly ke konkrétním osobnostem či událostem (*Julius Fučík* nebo *Mnichov*).⁷¹⁹ Žádný z těchto termínů patrně organicky nevzešel z předchozích debat tvůrčích aktérů. Třebaže světonázorově mohli inklinovat k podobným látkám, vnucení autoritativní mluvy komplikovalo každodenní práci. Od počátku šlo zachytit skepsi tvůrčích aktérů a představitelů jednotek tvůrčí praxe: na poradě ÚD v listopadu 1948 zazněl od Jiřího Weisse nebo Vladimíra Kabelíka „celkem pesimistický názor a odůvodňují jej tím, že themata jsou příliš jednotvárná, šedivá“.⁷²⁰ Podobně se v dalších měsících vyjadřovali kulturněpolitičtí aktéři, blízcí filmařům, například Vítězslav Nezval: „Všichni si musí uvědomit, že správná tematika neznamena jen novinářské these“, „v tematickém plánu bychom se měli za něco chytit. Aspoň nahlédnout klíčovou dírkou“, „nutno si ujasnit, aby skupiny nedávaly pro příště jenom idey, mohli by předložit třeba i ideu Manifestu KSČ nebo Košický program“.⁷²¹

Tvůrčí aktéři po několika letech pozorovali pozvolný obrat. Realizovaná praxe odsouvala cizorodá pojmenování tematických plánů, případně je obcházela nepřiznaným navazováním na zavedenější žánrová označení. Odklon od původních představ ani nebyl sankcionován. Zatímco sestavený tematický plán podléhal schválení ministerstva informací a osvěty, zprávy o plnění plánu bral resort pouze na vědomí.⁷²² Silící bezradnost prozrazovala rozsáhlá a emotivní debata kulturněpolitických a tvůrčích aktérů k návrhu tematického plánu ze září 1951. Přítomný ministr informací a osvěty Václav Kopecký závěrem pokoušel vnést kompromisní pohled („Nic by nebránilo tomu, kdyby soudruzi režiséři pomáhali vyhledávat látky“), na což reagoval tvůrčí aktér Otakar Vávra („Děláme to“). Sugestivněji se o necelý rok později vyjádřil tvůrčí aktér Ján Kadár: „My jsme ani jednou nepřišli na KV se žádostí o látku, ale sami se snažíme látku vydupat“.⁷²³ Změnu v tematické přípravě předznamenal rok 1953, kdy se otevřeně připouštěla neudržitelnost dosavadní praxe: „dříve to bylo tak, že

⁷¹⁹ Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 28–32. ArBS, f. BH, sign. 1951, B14, Tematický, dramaturgický a výrobní plán uměleckých filmů studií v Praze a v Bratislavě na rok 1952, nedatováno, s. 2.

⁷²⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 26. listopad 1948, s. 1.

⁷²¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/1//4, s. Rosa děkuje s. ministrovi za důvěru..., nedatováno, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/14//4, Zápis z 13 schůze FR..., 11. květen 1949, s. 8. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, s. 4.

⁷²² ArBS, f. BH, sign. 1951, A1, Oldřich Macháček: *Záležitosti schvalované ministrem informací a osvěty*, 27. březen 1951. Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 59–61.

⁷²³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, s. 64. ArBS, f. BH, sign. 1952, B14, Zápis dramaturgické porady Kolektivního vedení Studia o povídce 'Cigánov', 8. červenec 1952, s. 1.

tematický plán se skládal ze zbožných přání, ale nic z toho nikdy nebylo“, konstatovala Marie Pujmanová, členka Filmové rady. Uvedený orgán nadále schvaloval plán, spadaly však do něj již vytvářené a schvalované látky, které definitivně určovaly jeho podobu.⁷²⁴ Byl tedy méně předepsaným souborem cizorodě znějících témat a více reakcí na výsledky kreativní práce, jakkoli samozřejmě předem sjednané kolektivně vnímanou mezí ne/přípustného.

Od poloviny padesátých let se začalo upouštět – byť nedůsledně – od slova *tematický* ve prospěch spojení *dramaturgický plán*, což reflektovalo logiku jeho sestavování.⁷²⁵ Dramaturgické plány více akcentovaly rétoriku tvůrčích aktérů a omezovaly shora vnucená administrativní žánrová označení. Do přiložených anotací stále silněji prosakovala tradičnější a v předchozích letech přezíravě nahlížená pojmenování. Změnu podmiňovala významnější pozice tvůrčích aktérů, od roku 1954 seskupených do tvůrčích skupin. Jakkoli si kulturněpolitictí aktéři nadále udržovali určující vliv na schvalovací soustavu, o něco méně usměrňovali, jaké vzniklé látky dramaturgické sbory nakonec projednaly. V dramaturgických plánech a na poradách proto sílila rétorická nespokojenost ohledně nedostatečného pokrytí určitých témat (problematika venkova nebo „film o osídlování pohraničí“), případně nadbytku jiných, méně preferovaných („bytová tíseň, psychologie manželských trojúhelníků“).⁷²⁶

Souběžné posuny od poloviny padesátých let pomohly rozvinutí produkčních cyklů, za nimiž stálo především úsilí tvůrčích aktérů. Setrvalá proměnlivost státně-socialistického modu v tomto desetiletí zároveň podobné plány komplikovala, vyžadovala totiž specifickou kompetenci: předvídat prudký vývoj situace. Ekonomický aktér Miloš Schmiedberger v únoru 1953 uvedený aspekt pojmenoval, když informoval, že tematický plán byl za loňský rok splněn na necelých padesát pět procent. „Celá povaha práce v našem studiu do jisté míry vylučuje možnost plnit tematický plán tak, jak jsme si představovali, protože různé aktuální

⁷²⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/62//2, Zápis 71. schůze plena Filmové rady..., 3. září 1953, s. 11, kde je rovněž vyložen nový způsob sestavování plánů.

⁷²⁵ Nedůslednost měla více důvodů: (a) některé úseky zestátněné kinematografie – kupříkladu Studio dětského, kresleného a loutkového filmu – déle upřednostňovaly dřívější označení, (b) slovní spojení *tematický plán* šlo nadále uplatnit v jiných plánovacích oblastech („tematický plán pro zlepšovatele“ z listopadu 1958), (c) vlivní aktéři užívali obě varianty: v únoru 1956 zaslal Jiří Marek dle znění dopisu „tematický plán“, přitom v příloze dopisu přiložil dokument, označený velkými slovy „Dramaturgický plán“. Historická reflexe by měla oba pojmy oddělovat. K bodu (a) např. ArBS, f. BH, sign. 1954, B14, Tematický plán studií dětského, kresleného – loutkového filmu na rok 1955, nedatováno. Bod (b) citován podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/6K, Huser: Tematický plán na r. 1958–1959., 25. listopad 1958. Bod (c) citován podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/2P/1K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Obdržel jsem opis Tvého dopisu..., 21. únor 1956.

⁷²⁶ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, A1, Dramaturgický plán Studia uměleckých filmů v Praze na rok 1956... nedatováno, s. 2. ArBS, f. BH, sign. 1958, B13, Podklady k diskusi tvůrčích skupin se členy Umělecké rady., nedatováno.

politické nebo jiné celostátní události nás nutí zpracovat filmy podle potřeby a ty většinou plánovány nebyly /po stránce thematické/. V příštím roce sestavíme thematický plán tak, že řada temat bude pevně plánována a další themata zůstanou volná pro nepředvídané události“.⁷²⁷ Přestože Schmiedberger psal o nonfikční produkci, kde argument o zastarávání látek zazníval důrazněji, oslabeně jej znali i tvůrci hraných dlouhometrážních děl (viz 2.3.4).

Produkční cyklus o mladistvých delikventech byl tvůrčími aktéry prosazen ve druhé polovině padesátých let. Reprezentoval větev kriminální fikce, která byt' nebyla trvale kulturněpoliticky zapovězená, zůstávala po několik let neaktivní i obtížně sjednatelná. Vybraní tvůrčí aktéři měli vztah k tomuto tématu; patrně i proto, že jim umožnilo vnést *skoro detektivní* zápletku, kritickou vůči vybraným aspektům poúnorového režimu. Úsilí realizovat filmy o mladistvých delikventech se stávalo rétorickým kláním o možné interpretace, přípustné pojmy, kolize námětů a jejich drobné inovace. Rovněž uvedený cyklus vznikl coby nezbytná komunikační souhra kulturněpolitických a tvůrčích aktérů, ovšem iniciovala jej převážně druhá skupina, zatímco ta první usměřňovala – mnohdy opožděně – jeho silící vliv. Tyto tematické prvky totiž postupně přecházely i do zdánlivě nesouvisejících děl. Produkční cyklus o mladistvých delikventech tedy od roku 1956 vyplnil kreativní přání po kriminální fikci, která po ústupu vzorce bdělosti a ostražitosti hledala kulturněpoliticky schůdné varianty.

Cyklus kriticky reagoval na podněty bezprostředně poúnorového období. Jeden z ústředních rétorických apelů po roce 1948 se obracel takzvaně na *mládež*, tedy domnělé a pozitivní strůjce hodnot nového režimu. Při rétorické úpravě dramaturgického a výrobního plánu z konce roku 1948 vznikla nová oblast – filmy „mládežnické“ –, tehdy ještě nenaplněná.⁷²⁸ V dalších měsících a letech vzniklo množství děl, vesměs vykreslujících dospívající plně poúnorového idealismu. Když kolem roku 1954 stále otevřeněji zaznívalo oficiální odmítnutí „thésovitosti, frázismu (...) neživotné šablony“, ulpívala kritika právě na filmech s mladými hrdiny: *Vítězná křídla* (1950) nebo *Štika v rybníce*.⁷²⁹ Méně idealizovaná

⁷²⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/3P/6K, M. Schmiedberger: Zpráva o plnění plánu v roce 1952., 19 únor 1953, s. 2.

⁷²⁸ Citováno podle Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948*, Praha: Československý státní film 1954, s. 80.

⁷²⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ..., s. 3. Srov. Katarína Mišíková: Škoda stárnout v těchto časech! Kult mladosti a socialistický realizmus 50. roků v slovenskom hranom filme. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 396–405, kde je provedena textuální analýza slovenské části kinematografie.

reprezentace se v těch letech blokovala, mezi tvůrčími aktéry ovšem zjevně rezonovala. Například nerealizovaný *Otevřený svět* začleňoval postavu chlapce, jenž byl „vzpurný až do rozkladnosti“. Dramaturgickým orgánům tehdy vadilo, že šlo o syna příslušníka SNB.⁷³⁰ Což vedlo k uzamčení neidylických mladých postav do záporných rolí, případně k cílenému potlačení komplexnějších projevů jejich osobností. Podstatnou roli hrálo načasování: raný scenáristický formát historicko-životopisného *Tajemství krve* se projednával na jaře 1948. Již tehdy zaznívala obava, aby výsledný film o objeviteli krevních skupin nebyl „netaktní“, neboť „Dr. Janský žil svůj soukromý život i mimo rodinu, ale (...) naprostým opakem wildeovského dandismu“. O žinantní Janského příslušnosti „ke zlaté mládeži“ hovořila o čtyři roky později i kulturněpolitická aktérka Marie Pujmanová, podle níž problém „zůstal velmi šťastně transferován na jeho zbrkllost“. ⁷³¹ Šlo nicméně pouze o odklad sílících kreativních tendencí.

Odlišný pohled prosazoval Václav Krška. Jeho životopisný snímek *Mladá léta* (1952) líčil v zásadě antisystémové jednání začínajícího spisovatele Aloise Jiráska, ač zmírněné dvěma faktory. Zaprvé, literát se stavěl proti monarchistickému zřízení, což dodávalo jeho vzpurnému chování legitimitu. Zadruhé, mladý Jirásek postrádal maskulinní rysy osobnosti, které napříč kontexty vzbuzovaly reprezentační obavy.⁷³² Dalšími dvěma tituly Krška posunul meze přípustného a předznamenal produkční cyklus. *Měsíc nad řekou* (1953) vznikl coby kulturněpoliticky průchozí adaptace románu Fráni Šrámka o sjezdu abiturientů. Přitom zápletkou pozornost pŕlší mezi rámec shledání po letech a náhodného, opatrně intimního setkání syna a dcery dvou někdejších studentů. Špičující se mladí lidé jsou vykresleni chápavě, jakkoli nezastupují idylickou představu o příslušnících jejich generace: jízlivý Vilík (Eduard Cupák) přiznává, že četl šestkrát *Psa baskervillského*. Cupák hrál protagonistu Jana Ratkina i v nepřímo navazující šrámkovské adaptaci *Stříbrný vítr* (1954). Tam projevoval výraznější znechucení pokryteckou společností poloviny devatenáctého století a navštěvoval nevěstinec.

Měsíc nad řekou ani *Stříbrný vítr* nevznikly zaplněním kulturněpoliticky preferované tematické kolonky, spíše na znamení respektu a důvěry ke konkrétnímu tvůrčímu aktérovi.

⁷³⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, B14, Zápis porady Kolektivního vedení Studia o scénáři 'Otevřený svět' ..., 5. září 1952, s. 2.

⁷³¹ Citováno podle NFA, f. Frič Martin (1902–1968), sign. IIIf, inv. č. 276, Ke stanovisku, jež vyjádřil..., 6. duben 1948, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/27//2, Zápis 34. schůze plna Filmové rady..., 5. červen 1952, s. 7.

⁷³² Argument byl mnohokrát rozebrán. Například dominantní obraz Afroameričana v období klasického Hollywoodu podle těchto interpretací podsoval dvě možná reprezentační východiska: buď je líčil jakožto sexuálně a kulturně ohrožující skupinu nebo coby kladné, leč „sexuálně (a tudíž politicky) sterilní bytosti“. Citováno podle Chris Miller: The Representation of the Black Male in Film. *Journal of African American Men* 3, 1998, č. 3, s. 20.

Václav Krška oproti jiným na zasedáních dramaturgických orgánů obsáhle vysvětloval kreativní záměry, jež publikoval i veřejně.⁷³³ Krška se uměl za látku razantně postavit, když v prosinci 1953 označil negativní závěr KV ÚD o technickém scénáři *Stříbrného větru* za kudlu do zad. „Ujišťuji vás, že jsem scénář nenapsal v kavárně, je psán 13 let (...) Mně nejde o to točit pornografický film, mně nejde o to ukazovat nahé ženy, nejsem Machatý“. Následně si vynutil pozornost Filmové rady šířením řečí uvnitř filmařské komunity: „na Barrandově se všeobecně říkalo, že je to můj hřebíček do rakve“. Když mu kulturněpolitický aktér Karel Konrád opatrně navrhl, aby posílil sociální akcenty, reagoval podrážděně: „Ne, to se tam nedá dát“.⁷³⁴ Právě Konrád přitom soustavně upozorňoval na přetrvávající chuligánství, ostatními rétoricky pokládané za překonaný nešvar. Například v souvislosti s nerealizovaným filmem *Stříbrné zrcadlo* prohlásil, že u nich „ve škole zamkli profesorku a zlynchovali ji“.⁷³⁵ Po projekci první kopie *Stříbrného větru* se ve sboru vrátila debata, zda osloví mladé publikum, domněle nezasažené citovými problémy protagonisty. Marie Pujmanová odpověděla, že „se v tomto hrozně klameme“ a na slova Konrád souhlasně navázal: „Puberta je, byla a bude“.⁷³⁶

Oba v prosinci 1954 předznamenalí vlivné téma druhé poloviny padesátých let: mezinárodně upřenou pozornost na dospívající část populace, západní popularizaci slova *teenager* i filmové zobrazení negativních příslušníků této generace. Výběrová komise obdržela po roce 1957 více delikventských děl z různých zemí, přičemž členové sboru rozpoznali sílící tendenci: finský *Kuriton sukupolvi* (1957) („Nemravná mládež je zřejmě na celém světě středem pozornosti filmařů“), jugoslávské *Dveře zůstanou otevřené* (1959) („problém nápravy rozvrácené mládeže v Jugoslávii“), japonský *Bouřlivák* (1957) („Film nebyl dohrán“). Ani jeden z nich neschválili, u jugoslávského titulu orgán zmínil osobně laděnou neakceptovatelnost; snímek natočil v exilu tvůrčí aktér František Čáp.⁷³⁷ Negativní stanoviska zpravidla vytýkala, že delikventské filmy neřešily společenské předpoklady projevů nežádoucího chování a ulpěly na senzacechtivosti. I proto se uznání dočkala až díla,

⁷³³ Např. Václav Krška: Na okraj filmových životopisů. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 2/5, 1953, č. 1, s. 16–20. Srov. Jana Bébarová: Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka. In: Milan Hain – Milan Cyroň a kol.: *Osudová osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha: Casablanca 2016, s. 186–187.

⁷³⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/3//4, Zápis 3. porady Filmové rady..., 10. prosinec 1953, s. 9, 15, 19.

⁷³⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/47//4, Zápis 47. porady Filmové rady..., 28. červen 1954, s. 4. Atypicky z pozice člena Filmové rady vydal Karel Konrád interní, kladný posudek. Karel Konrád: Proč filmovat Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 10, s. 152–153.

⁷³⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/73//4, Zápis 73. porady Filmové rady..., 16. prosinec 1954, s. 4.

⁷³⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 39. porady Výběrové komise..., 26. květen 1959, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis z 84. porady Výběrové komise..., 1. listopad 1960. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 29. porady Výběrové komise..., 17. duben 1959, s. 2.

jež nahlížela problém detailněji: například západoněmecká *Dívka Rosemarie* (viz 2.2.2). Otázka zněla, jak schvalovací orgány zareagují při rozhodování o tuzemských delikventech: zda jim postačí povrchnější přístup, případně jestli zažádají o vyličení širších předpokladů; a to i za cenu toho, že by výklad mohl vést až ke kritice jistých aspektů poúnorového režimu.

Že se jednalo o kulturněpoliticky citlivý problém, dokládalo pozdržené uvedení *Stříbrného větru*, který se přitom odehrával v devatenáctém století a nekritizoval stávající řád. V prosinci 1954 vyjádřil Václav Krška přání, aby jeho film vstoupil do kin v lednu 1955, přičemž premiéra nakonec proběhla až v listopadu 1956. Mezitím o snímku kolovaly pověsti a podnikový ředitel Jiří Marek opakovaně přijímal dopisy – krom jiného uvozené dotazy posluchačů divadelní fakulty AMU –, proč *Stříbrný vítr* nevstoupil do distribučního oběhu.⁷³⁸ Marek se v únoru a červnu 1956 odvolával na pokyn ministra, současně uváděl, že „nejdou dosud uvedeny do distribuce filmy /teprve se natáčeji/ o problémech mládeže, čerpající ze současnosti. Uvedení ‘Stříbrného větru’ podle názoru odpovědných činitelů by mohlo vést ke zkreslení pohledu na naši mládež“, „právě proto, že nevyslovuje ony otázky, jež bychom potřebovali dnes ve vztahu k mládeži řešit“.⁷³⁹ Vlivný kulturněpolitický aktér poukazoval na pozvolna se rozvíjející produkční cyklus o mladistvých delikventech, zůstalo však od počátku sporné, zda právě jeho prvky uspokojí nároky oněch odpovědných činitelů.

Jednu z prvních delikventských látek – nerealizované *Pokušení* – tvůrčí aktéři propagovali odlišným způsobem. Podle Jiřího Weisse a Jiřího Muchy šlo o hudební film, „prvním českým filmem, ve kterém je láska“.⁷⁴⁰ V zápletkě nefiguroval zločin, neboť údajné manželství profesora a studentky vzniklo nedorozuměním. Závažnější zůstal kritický akcent, slovy tehdejšího kulturněpolitického aktéra Vladimíra Bora „převládá tmavá barva intrikaření a špíny“. Skryté intence částečně odhalil Jiří Mucha, v prosinci 1955 pouze několik měsíců propuštěný z vězení po zinscenovaném soudním procesu: „Znám ne jeden. ale řadu případů, kdy obyčejný klep a pomluva vedla k úplnému zničení člověka – umělecky i lidsky“.⁷⁴¹ *Pokušení* nevzniklo, při jeho projednávání na úrovni Umělecké rady však přítomní poukázali

⁷³⁸ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/7K, Helena Macková: Vážený soudruhu, v minulých dnech se konala..., 2. prosinec 1955. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/73//4, Zápis 73. porady Filmové rady..., 16. prosinec 1954, s. 4.

⁷³⁹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/2P/1K, Jiří Marek: Vážená soudružko! K Vašemu dotazu, týkajícímu se případu ‘Stříbrný vítr’..., 7. únor 1956. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Jiří Marek: Vážený soudruhu! Dostal jsem se značným zpožděním..., 15. červen 1956.

⁷⁴⁰ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 7. Umělecké rady..., 15. prosinec 1955, s. 4.

⁷⁴¹ Citováno podle tamtéž. Mucha později traumatizující zkušenost z uvěznění zpracoval beletristicky. Srov. Jiří Mucha: *Studené slunce*, Praha: Československý spisovatel 1968.

na podobné, paralelně vznikající náměty: „měli bychom vyčkat, až bude tento druhý námět (...) a pak posoudit, která látka bude výhodnější ke schválení do tematického plánu“.⁷⁴² V tomto okamžiku tedy hrozilo, že jeden schválený film zaplní tematickou mezeru a cyklus zbrzdí. K tomu v dalších letech nedošlo právě zásluhou jednání tvůrčích aktérů.

Produkční cyklus o mladistvých delikventech zahájil snímek *Vina Vladimíra Olmera*. První zmínky o záměru šlo vystopovat až do srpna 1955, přičemž celostátní uvedení proběhlo koncem října 1956, měsíc před pozdrženou premiérou *Stříbrného větru*.⁷⁴³ Oproti opatrnému *Pokušení* šlo o otevřenější výpověď, neboť protagonista „upadne do špatné společnosti a ocitne se na pokraji zločinu“, dokonce je v závěru odsouzen. Snímek „o provinilé mládeži“ přijala kritika veskrze „nevrle“, jak výmluvně shrnul Pavel Bojar, dopisovatel *Rudého práva*.⁷⁴⁴ Titulu patrně uškodilo slavnostní promítnutí na karlovarském filmovém festivalu v červenci 1956, jež se pojilo s kulturněpolitickým očekáváním a podnítilo negativní reakce ještě před celostátní distribucí. Značná část výtek kritizovala domnělou nepoučenost tvůrčích aktérů („autoři dnešní mládež neznají“, „Olmer, jakého nám ukázali, není náš dnešní vysokoškolák“), na což navazovalo odmítnutí senzacechtivosti.⁷⁴⁵ Dramaturgické orgány přistoupily k *Vině Vladimíra Olmera* o něco shovívavěji, v odloženém hodnocení Umělecké rady z ledna 1957 se dokonce psalo, že festivalová kritika filmu „velmi ukřivdila“.⁷⁴⁶

Kritika narážela i na fenomén cyklení. Víceznačný referát Olgy Spalové v *Učitelských novinách* nesl název „Vina Fráni Šrámka“, spojil tedy neoceňovaný titul se dvěma adaptacemi Václava Kršky.⁷⁴⁷ Ostatně Vladimíra Olmera hrál šrámkovský protagonista Eduard Cupák.⁷⁴⁸

⁷⁴² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 7. Umělecké rady..., 15. prosinec 1955, s. 2.

⁷⁴³ Srov. „Na prahu života“. *Filmové informace* 6, 1955, č. 31, s. 16–17.

⁷⁴⁴ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, A1, Dramaturgický plán Studia uměleckých filmů v Praze na rok 1956..., nedatováno, s. 16. P. Bojar: Dílo s mnoha problémy: (K českému filmu 'Vina Vladimíra Olmera'). *Rudé právo* 37, 1956, č. 308 (4. 11.), s. 4. Srov. Libuše Hamšíková: Připravuje se film o provinilé mládeži: Na prahu života. *Vlasta* 10, 1956, č. 6, s. 4.

⁷⁴⁵ Citováno podle Stanislav Zvoníček: O filmu „Vina Vladimíra Olmera“. *Film a doba* 2, 1956, č. 10, s. 671. Ladislav Vymazal: „Vina Vladimíra Olmera“: Film, který získává, ale klame. *Nová svoboda* 12, 1956, č. 263 (31. 10.), s. 2.

⁷⁴⁶ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis o hodnocení filmu rež. Václava Gajera 'Vina Vladimíra Olmera' členy Umělecké rady na 19. poradě..., 16. leden 1957, s. 2.

⁷⁴⁷ Olga Spalová: Vina Fráni Šrámka. *Učitelské noviny* 6, 1956, č. 49, s. 8.

⁷⁴⁸ Obsazení konkrétních herců do několika děl kriminální fikce zůstalo po celé sledované období běžnou praxí, tvůrčí aktéři tím naznačovali kontinuitu typů postav. Například Jaroslav Marvan (*13. revír, Lavina, Čapkovy povídky, Případ ještě nekončí*) nebo Radovan Lukavský (*Dvaasedmdesátka, Milujeme, Větrná hora, Král Šumavy*) hráli opakovaně vyšetřovatele na různých pozicích. Dana Medřická zase ženy, svázané záměrně i mimoděk s prostředím zločinu (*13. revír, Lavina, Ves v pohraničí, Dvaasedmdesátka, V trestném území, Akce B, Přicházejí z tmy, Černá sobota*). Znalost obsazení šlo kreativně kombinovat: například Vladimír Čech natočil tři filmy s vyšetřovateli Týmou a Líbalem. Jejich představitele – Karla Högera a Josefa Beka – ve filmu *Kohout plaší smrt* ironicky obsadil do rolí bezohledných teroristů. Eduard Cupák coby delikventský

Periodikum se k problematice delikvence vyjadřovalo opakovaně a postoje v *Učitelských novinách* představovaly kulturněpoliticky krotkou obdobu resortní dramaturgie.⁷⁴⁹ Za cyklem stáli vesměs tvůrčí aktéři, kteří se dříve podíleli na variantách kriminální fikce a znali mnohdy tíživý dohled resortních kulturněpolitických aktérů. Lze spekulovat, zda část nepřistoupila k delikventské problematice coby dočasné náhradě za tehdy nevyjasněnou pozici detektivek v dramaturgických plánech. *Vinu Vladimíra Olmera* natočil Václav Gajer po mimořádně náročné realizaci filmu *Přicházejí z tmy*, která jej téměř dovedla k opuštění režijní činnosti.

Opatrnost doprovázelo i úvodní vystoupení režiséra před projekcí v Karlových Varech. Václav Gajer publiku sdělil: „Uvidíte film o mládeži. Ne o celé, jen o části mládeže. Ale nám jde právě i o tuto část. O ni, i proti ní samé“.⁷⁵⁰ Gajer ani další tvůrčí aktéři o mladistvých delikventech takticky nehovořili. Slovní spojení totiž od počátku vzbuzovalo natolik negativní asociace, že se uplatňovalo jen ve vymezení čehosi kreativně nežádoucího. Pakliže autoři přibližovali zápletky, spoléhali na víceznačné popisy a zdůrazňovali empatii vůči postavám. Bezprostředně po kontroverzích kolem *Viny Vladimíra Olmera* ještě existovala naděje, že kulturněpolitictví aktéři cyklus nakonec přijmou. V srpnu 1957 plnomocníci HSTD ocenili krátkometrážní snímek *Parta nezradí...?* (1957), jelikož „přispívá k řešení problému zločinnosti mládeže“.⁷⁵¹ Nicméně o dva měsíce později vstoupil do kin *Snadný život*, druhý příspěvek k produkčnímu cyklu, jehož negativní přijetí vyhlídky zkomplikovalo. Za *Snadným životem* stáli dva tvůrčí aktéři s žánrovými zkušenostmi. Režisér Miloš Makovec natočil v první polovině padesátých let *Severní přístav* na základě vzorce bdělosti a ostražitosti, Jiří Brdečka napsal k témuž filmu scénář a podílel se na adaptaci *Kavárny na hlavní třídě*. Snímek *Snadný život* kriminální rovinu mírnil, protagonista se provinil tím, že plagioval závěrečnou práci a mocensky zneužíval zamilovanou spolužačku, což na trestněprávní vyústění nestačilo.

Dramaturgické orgány stavěly tvůrčí aktéry *Snadného života* od počátku před obtížně řešitelná dilemata. Umělecká rada vytkla, že literárnímu scénáři „chybělo vyslovení společenských příčin, jež umožnily růst takové povahy“, přičemž takto postavené argumenty

protagonista ve *Vině Vladimíra Olmera* měl podobně provokativní rozměr. Srov. Šárka Gmíterková: *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018, s. 132–230, kde jsou rozebrány různé strategie nakládání s konkrétním hereckým typem ve zkoumaném období.

⁷⁴⁹ Srov. -Spa-: Proč jsou takoví? *Učitelské noviny* 7, 1957, č. 33–34, s. 6. Anna Čehilová: Mladý člověk ve filmu – bez efektu. *Učitelské noviny* 9, 1959, č. 40, s. 8.

⁷⁵⁰ Citováno podle Co řekli o soutěžních filmech...: Režisér Václav Gajer o filmu 'Vina Vladimíra Olmera'. *Filmové informace* 7, 1956, č. 31, s. 12.

⁷⁵¹ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–289, Cenzurní karta filmu *Parta nezradí*, 13. srpen 1957.

mohly vyklouznout z meze přípustného. Tentýž orgán reagoval ostře po projekci první kopie: „režisérův nezáměr o postavy“, „život studentů (...) je nevěrojatný“.⁷⁵² Proti *Snadnému životu* vystoupila výrazná část tisku a v deníku *Mladá fronta* proběhla polemika, kde film v dopisech odmítli přímo vysokoškolští studenti. Jakkoli některé listy působili fingovaně, kolektivní příspěvek Fakultního výboru Československého svazu mládeže (ČSM) zmínil dříve nevyčtený argument: „Mezi lidmi nechybí někdy názor, že studenti nic nedělají, že se na fakultách a v kolejích jenom flákají, do knihoven chodí na schůzky s děvčaty a žijí jen na účet dělníků a ostatních pracujících“.⁷⁵³ Souputníci mladistvých delikventů tvůrčí aktéry varovali, že cyklus mohl vést k vytváření třecích ploch mezi lidmi, což ve výsledku odnesou právě oni.

Gradující spor v *Mladé frontě* povzbudil k reakci tvůrčí aktérku Milenu Tobolovou, která na podzim 1955 napsala coby dvacetiletá posluchačka Filmové akademie múzických umění (FAMU) první verzi námětu. Zklamaná autorka veřejně obvinila scenáristu Jiřího Brdečku („přebral můj příběh, ale pochopil jej trochu jinak, více z vnějšku než z hloubky“) a režiséra Miloše Makovce („napsal technický scénář, s jehož pojetím jsem nesouhlasila (...) on stejně nakonec natočil film podle svých představ“) ze zkreslení jejího kreativního záměru.⁷⁵⁴ Obrátila tím originálně mocenskou optiku: nepopisovala tíživý dohled kulturněpolitických aktérů, nýbrž obdobně autoritativní a traumatizující zásah kariérně zavedenějších tvůrčích aktérů. Tobolová a Makovec poté diskutovali na besedě s posluchači tehdejší Filologické fakulty Karlovy Univerzity, kde bylo formulováno usnesení: „Je to film, o jakých bychom si přáli říci jen jediné – aby totiž už nikdy nevycházely z našich ateliérů“.⁷⁵⁵

Část studentů v zásadě žádala přerušení cyklu, k čemuž ovšem nedošlo. Naproti tomu již čtyři měsíce po usnesení, koncem dubna 1958, projednávala Umělecká rada další látku: *Cestu zpátky* (1958). Jakkoli schvalovacími orgány nahlíženou s rozpaky, realizaci usnadnilo renomé přítomných tvůrčích aktérů. Scenáristické formáty zpracoval tehdy režimem ceněný,

⁷⁵² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 5. schůze UR..., 12. září 1956, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 50. schůze Umělecké rady..., 9. říjen 1957.

⁷⁵³ Citováno podle Fakultní výbor ČSM: Opět „Snadný život“. (Hovoříme o filmu ze studentského prostředí). *Mladá fronta* 13, 1957, č. 292 (7. 12.), s. 5. Fingovaně proto, že listy rozhořčených studentů uplatňovaly nápadně sebejistě jazyk autoritativní mluvy i dospělý sarkasmus, naopak křečovitě studentskou hantýrku: „Existují ‘vejcucy’, které v podobě norimberského trychtýře ti nalijí do hlavy potřebné vědomosti (...) Tyto věty, vhodně rozvedeny neboli ‘okecány’, zajistí ti vlivné známosti na ministerstvu“. Nepodařilo se nicméně zjistit, že šlo o předstíraný dopis, proto úvaha zůstává nepotvrzenou spekulací. Citováno podle Jiří Částka: Odpovídá životu? Hlasy k filmu ze studentského prostředí. *Mladá fronta* 13, 1957, č. 286 (30. 11.), s. 5.

⁷⁵⁴ Citováno podle (ker): Pár slov závěrem: „Snadný život“ studentů? Ne! Jen Borise TROJANA: Na dotazy našich čtenářů odpovídá autorka námětu filmu „Snadný život“ Milena Tobolová. *Mladá fronta* 13, 1957, č. 304 (21. 12.), s. 5.

⁷⁵⁵ Citováno podle tamtéž.

třicetiletý spisovatel Pavel Kohout, snímek režíroval Václav Krška a do titulní role obsadil Eduarda Cupáka, čímž delikventský motiv explicitně napojil na šrámkovské adaptace. *Cesta zpátky* vznikala ve tvůrčí skupině Šmída – Kunc, známé sympatiemi ke kriminální fikci (Bohumil Šmída ve filmu hrál zápornou roli). Zápletka líčila vážné provinění, nezvládnuté vyloupení pokladny kina totiž vedlo k vraždě. Kulturněpolitictí aktéři rozpoznali stále viditelnější souvislost produkčního cyklu s kriminální fikcí. Podle mínění Umělecké rady evokoval úvod expozici „detektivního filmu, později se však několikrát mění styl“; dokonce doporučovali, „aby scénář byl více přiblížen suchému reportážnímu projevu ve smyslu civilní detektivky“.⁷⁵⁶ Rovněž další tvůrčí skupiny paralelně připravovaly obdobné projekty, z nichž dva v jarních a letních měsících roku 1958 prošly úvodní schvalovací fází. *Probuzení* (1959) kladlo do centra dění delikventku, zatímco *Křižovatky* (1959) pozorovaly nesnáze někdejšího chuligána při začleňování do většinové společnosti. Namísto utlumení cyklu tak tvůrčí aktéři prosazovali hned několik látek, stále více se v důrazech přibližujících kriminální fikci.

Slibná kreativní situace neměla dlouhého trvání. Podklady k mimořádné schůzi Umělecké rady z počátku listopadu 1958 již produkční cyklus výslovně kritizovaly: „Přemíra předloh o problematice zločinnosti mládeže“.⁷⁵⁷ Ředitel FSB Eduard Hofman z pozice kulturněpolitického aktéra ještě na schůzi tyto filmy hájil, byť s výhradou a měl specifické požadavky. Žádal ukázat „příčiny, které způsobily, že se z nich stali chuligáni (...) zaujmout k nim správné stanovisko a ukázat společenské souvislosti. Je to řečeno velmi všeobecně, ale jinak se to nedá říci“.⁷⁵⁸ Abstraktní rétorika naznačila, proč látky o delikventech procházely schvalovacími orgány. Přestože kulturněpolitictí aktéři kladli na problematiku výrazné nároky, nebyli je schopni převést do srozumitelných instrukcí a tvůrčí aktéři mohli bez prokazování tvrdit, že Hofmanem požadované prvky ve scénaristických formátech obsáhli.

Útlum produkčního cyklu o mladistvých delikventech nakonec uspíšily důsledky takzvané banskobystřické konference počátkem roku 1959. Když na této akci kriticky hovořil ministr školství a kultury František Kahuda o „podléhání vlivům některých západních

⁷⁵⁶ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 13. porady členů Umělecké rady..., 23. duben 1958, s. 1, 2. Snímek *Cesta zpátky* bývá příležitostně řazen ke kriminální fikci i zpětně. Např. Jan Dvořák: *Poetický svět Václava Kršky: (esej o tvorbě)*, Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 26. Alena Prokopová: *Cesta zpátky. Filmový přehled*. Dostupný na WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/cesta-zpatky>> [vyšlo 13. 3. 2017, citováno 28. 9. 2021].

⁷⁵⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1958, B13, Podklady k diskusi tvůrčích skupin se členy Umělecké rady., nedatováno.

⁷⁵⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1958, B13, Zápis 33. porady /mimořádné/ Umělecké rady konané dne 5. 11. 1958 v 18 hodin v klubu v Mánesu., 6. listopad 1958, s. 54.

uměleckých směrů“, zmínil krom jiného *Snadný život*: „Člověka bezděky napadne (...) zda u nás existuje i jiná mládež než pásková“. ⁷⁵⁹ Další příspěvky k cyklu, souběžně dokončované, byly většinou interně odmítnuty ještě před uvedením. *Cesta zpátky* se podle kulturněpolitické zprávy z konce ledna 1959 řadila mezi díla „se slabou hodnotou ideovou i uměleckou“. ⁷⁶⁰ Umělecká rada o dva týdny později převzala po projekci první kopie negativní tón, sbor vytkl filmu „nepravdivost“ a kritizoval tvůrčího aktéra i předtím žádané žánrové prvky: „podivné romantické Krškovo ladění (...) efektně detektivkové“. ⁷⁶¹ Bezmála identické resortní výtky shrnula kulturněpolitická zpráva z listopadu 1959, když posuzovala snímek *Křižovatky*, v oběhu od poloviny září. Několik dní po této premiéře vůči cyklu veřejně vystoupil generální ředitel ČSF Alois Poledňák a vyjádřil přání zpracovat náměty o nastupující generaci s optimistickým znaménkem. ⁷⁶² Jakmile proti produkčnímu cyklu vystoupili podnikoví i resortní kulturněpolitičtí aktéři, téma delikventů ustoupilo, dostávalo se za mez přípustného.

Probuzení, poslední snímek produkčního cyklu, reprezentoval ochotu naslouchat výtkám a korigovat kulturněpoliticky nevhodné prvky již na úrovni tvůrčí skupiny (Ladislav Hanuš – Josef Träger). Ta během projednávání první verze literárního scénáře z prosince 1957 předjímala námitky schvalovacích orgánů, například tlumila sympatie k chuligánské partě. Zástupci skupiny oslovili Lidový trestní soud, aby jim zaslal projednávané delikventské případy a akceptovali resortní dramaturgii MŠK, byť zasahovala do vyznění scén: „Chování vychovatelky (...) kde vychovatelka cloumá novou chovankou, je nevhodné, a není možné, aby se v takové formě objevilo na filmovém plátně (...) vychovatelka vyprazdňuje kabelku Jitky a hází věci na stůl, neodpovídá správným pedagogickým zásadám přijímání nových chovanců“. Ukrajování společenskokritických motivů zasáhlo i název – pracovní titul zněl *Odsouzení k životu* – a dodatečně bylo dění rámováno retrospektivně s úvodním i závěrečným vstupem protagonistky Jitky (Jana Brejchová), mezitím spořádaně žijící mladé ženy. ⁷⁶³

⁷⁵⁹ Citováno podle Referát ministra Františka Kahudy připravený pro konferenci v Banské Bystrici (23. 2. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 181.

⁷⁶⁰ Citováno podle Zpráva o filmu 'Tři přání' pro politické byro ÚV KSČ (20. 1. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 152.

⁷⁶¹ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 5. porady členů Umělecké rady..., 11. únor 1959, s. 1.

⁷⁶² Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 206. (sch): Chybí optimistický obraz mládeže: Beseda s ředitelem Čs. filmu A. Poledňákem. *Mladá fronta* 15, 1959, č. 232 (29. 9.), s. 5.

⁷⁶³ Citace pochází z fondu „Scénáře a produkční materiály“ Archivu Barrandov Studio, a. s., který autor předložené práce nestačil před jeho uzavřením projít. K filmu *Probuzení* je zpracoval a publicisticky zveřejnil David Liška, programátor se zájmem o historii a český film. Jeho úsilí zaslouží velké poděkování.

Ústupky přispěly ke vstřícnějšímu přijetí filmu, třebaže nechyběly narážky na cyklení („ještě jednou a už snad naposled mladiství chuligáni“). Snímek částečně pochválila zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ z listopadu 1959 i úvaha v resortním periodiku *Vychovatel*.⁷⁶⁴

Méně konfliktní reakce na *Probuzení* vyslaly signál, že šlo v oslabené a výchovatelské míře chuligánství nadále tlumočit. Hodnoty produkčního cyklu proto přecházely jeho ústup a reziduálně vstoupily do různých žánrových označení. Václav Krška prosadil snímek *Osení* (1960), kde umístil polepšeného mladého muže do kontextu venkovské mentality. Režisér Bořivoj Zeman filmem *Slečna od vody* (1959) nepřímo navázal – obsazením i obloukem zápletky – na komedie *Dovolená s Andělem* a *Anděl na horách* (1955). Hrdinka filmu, pracovitá a spořádaná mladá dělnice, na jeden den málem propadla přitažlivosti delikventské zahálky. Kombinace však kulturněpolitické aktéry rozladila a po promítnutí filmu na MŠK byla „uspořádána na Barrandově beseda s režiséry a dalšími tvůrčími pracovníky za účasti ministra školství a kultury“, aby vyjasnila domnělé nedostatky filmu, zejména „karikaturu“ dělnického prostředí.⁷⁶⁵ Oficiálního uznání v reziduálním vnesení delikvence dosáhl až tvůrčí aktér Jiří Krejčík, režisér *Probuzení*. Do svého následujícího filmu *Vyšší princip* obsadil hned tři herce, znázorňující v předchozím snímku delikventy (Jana Brejchová, Jiří Kodet, Petr Kostka). Jejich protisystémové chování vyznělo kulturněpoliticky přípustně a adekvátně, neboť studenti vystupovali v zápletky proti teroru okupační moci po atentátu na zastupujícího říšského protektora. Lze spekulovat, že kdyby *Vyšší princip* vznikl dříve, jak Jiří Krejčík zamýšlel (viz 2.3.3), postrádal by rozhněvanou jiskru cyklu o mladistvých delikventech.

Nepřímý dopad produkčního cyklu o mladistvých delikventech pokračoval i po jeho útlumu a povzbudil vlivnou tendenci. První polovina šedesátých let se v československé kinematografii vyznačovala nástupem velkého množství debutujících tvůrčích aktérů, kteří již

Citováno podle David Liška: *Probuzení – film z roku 1960*. Blog *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <<https://davidliška.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=741538>> [vyšlo 6. 1. 2020, citováno 28. 9. 2021]. Srov. David Liška: *Střípek z natáčení filmu Probuzení*. Blog *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <<https://davidliška.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=728879>> [vyšlo 23. 9. 2019, citováno 28. 9. 2021].

⁷⁶⁴ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1960, C16, Jan Pilát: *Zrcadlo kultury 5: Dramaturgie našeho filmu*, 17. říjen 1959, s. 2. Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): *Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu*. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 207. Zdeněk Tax: *Může nás probouzet „Probuzení“?* *Vychovatel* 4, 1960, č. 5, s. 158–159.

⁷⁶⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, Zpráva o prověření dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov na r. 1959., nedatováno, nestránkováno. Tematické souvislosti *Slečny od vody* a dvou filmů s revizorem Gustavem Andělem načrtává Kateřina Dufková: *Dovolená ve filmu v letech 1948 až 1960*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014, s. 40–45.

většinou vyrůstali v poúnorovém režimu.⁷⁶⁶ Nejedna z nich zpracoval problematiku způsobu života jím blízké generace. Výsledné filmy – krom jiného *Život bez kytary* (1962), *Černý Petr* (1963), *Okurkový hrdina* (1963) – zachytávaly hrdiny, kompletně indiferentní vůči politice a rétorice jejich rodičů. Hodnotami režimu nezasažení hrdinové nezastupovali kulturněpolitický ideál, nicméně při nedávné vzpomínce na mladistvé delikventy působili méně konfliktně.⁷⁶⁷ Produkční cyklus druhé poloviny padesátých let tudíž trvaleji posunul mez přípustného a připravil výhodnější podmínky pro tvůrčí aktéry, posléze asociované s novou vlnou.⁷⁶⁸

Souvislejší skupinu děl o mladistvých delikventech rozpoznal soudobý tisk, jakož i pozdější badatelé.⁷⁶⁹ Přitom v tematických a/nebo dramaturgických plánech spojení *mladistvý delikvent* (ani jemu ekvivalentní označení) nefigurovalo. Tato pojmenování zpravidla sloužila k upozornění na již vzniklé tituly za účelem rétorického vymezení vůči nim. Tvůrčí aktéři tímto produkčním cyklem opakovaně prosazovali díla, o nichž četní kulturněpolitici aktéři neměli valné mínění. Hovořili o nich neurčitě či je přiřazovali k jiným souběžným tendencím. Existence zkoumaného produkčního cyklu dokládala manévrovací i vyjednávací um tvůrčích aktérů, především v obdobích decentralizace státně-socialistického systému. Někteří tvůrčí aktéři měli schopnost odhadnout kulturněpolitické posuny přípustného a jim promptně přizpůsobit kreativní snažení. Vzniklý produkční cyklus zůstal i v takovém případě výsledkem rámcové souhry norem kulturní politiky a světa filmařů, akorát s výrazným dovětkem, že tvůrčí aktéři projeví o poznání větší aktivitu než druhá strana.

2.2.5 Shrnutí

Režisér Vladimír Borský náležel v kontextu kriminální fikce ke spíše přehlíženým tvůrčím aktérům, byť v padesátých letech žánrově přispěl. Borského úsilí obecně vypovídalo

⁷⁶⁶ Počty debutantů v tabulce přehledně vyjádřil Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 146.

⁷⁶⁷ Například *Život bez kytary* byl v kulturněpolitickém rozboru označen za obraz mladých lidí, který „je hluboce současný a pravdivý. Je na hony vzdálen starému pojetí ‘chuligánských’ filmů, i když nezakrývá, jak složitá a těžká je cesta mladých lidí k životní zralosti“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1962, A7, Komplexní rozbor činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1962, nedatováno, s. 9.

⁷⁶⁸ Kupříkladu v Polsku plnil obdobnou roli snímek *Popel a démant* (1958), československou Výběrovou komisí ceněný coby „významný kulturně politický čin“ se svým „jasným odsouzením odborářského cynismu, se svým pochopením tragiky svedeného mládí a svým širavým výsměchem polské buržoazie“. Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Dodatek k zápisu z 5. porady Výběrové komise..., 16. leden 1959.

⁷⁶⁹ Např. Miloš Fiala: Mladí ve filmu a filmy o nich. *Československý voják* 11, 1962, č. 1, s. 26–27. Martina Winkler: Zwischen Zukunftsideal und Rebellentum. Das Thema ‘Jugend’ im tschechischen Film, 1952–1964. In: Christiane Brenner – Karl Braun – Tomáš Kasper (eds.): *Jugend in der Tschechoslowakei: Konzepte und Lebenswelten (1918–1989): Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 7. bis 10. November 2013*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, s. 417–436.

o pozici tvůrčích aktérů, jejich vlivu, jakož i mocenských limitech a nevyzpytatelných průbězích vyjednávání. Přestože postrádal zkušenosti s kriminální fikcí, byla Borskému na jaře 1951 nabídnuta režie nerealizované *Národní třídy 15*, která měla příkladně zastupovat produkční cyklus bdělosti a ostražitosti.⁷⁷⁰ Ani po víceletém prepisování scenáristické formáty spisovatele Eduarda Fikera neuspěly, ten se ovšem spojil s Borským ve druhé polovině desetiletí během realizace *Padělku*. Borského a Fikerův film se potýkal s kulturněpolitickým odmítnutím, včetně rámcově zpochybňující otázky „co je vůbec dnešního“ na tomto díle.⁷⁷¹ Šlo o kritiku uplatnění klasických prvků kriminální fikce. Domněle staromódní titul tedy natočil režisér, jemuž několik let předtím schvalovací orgány předběžně svěřily výrobu citlivě prověřované *Národní třídy 15*, která měla doložit inovovaný, poúnorový přístup k žánrovým konvencím. Paradoxní situace vypovídala jak o dobovém nadřazování scénářů či scenáristů nad režiséry, tak o vcelku lehkovážném přidělování tvůrčích aktérů ke konkrétním látkám.

Nehledě na uvedenou souhru okolností Vladimír Borský v dalších případech neuspěl, nedokázal totiž využít ve svůj prospěch ani jednu ze tří diskutovaných taktik tvůrčích aktérů. Zaprvé, kolektivní rozměr kreativní práce a schopnost navázat kontakty s dalšími tvůrčími aktéry. Když kupříkladu Borský předkládal KV ÚD a Filmové radě v lednu 1951 literární scénář nerealizovaného filmu *Had z ráje*, přiblížil genezi vzniku generální ředitel ČSF Oldřich Macháček: „Borský tu pracoval na vlastní pěst. Nikdo si ho nevzal pod ochranu, aby mu pomáhal. Borský tu žil sám mimo TK i mimo ÚD. Přicházel vždy, když měl látku v nějakém stadiu zpracování, vzal připomínky od druhých a zase se uzavřel do své samoty“.⁷⁷² Jestliže obcházení kulturněpolitických aktérů nebylo až tak ojedinělé, mnohem výlučněji a neudržitelně působilo nenavázání vztahů s tvůrčími aktéry na úrovni jednotek tvůrčí praxe. Ostatně Eduard Fiker po odložení *Národní třídy 15* realizoval kriminální fikci poté, co jej oslovila pracovní skupina kolem Jiřího Weisse. Z dochovaných pramenů nevyznělo, že by se Borský napájel na žánrově spřízněné komunity tvůrčích aktérů, přičemž pomyslné uzavření do samoty mohlo mít pro jeho kreativní vyhlídky neblahé důsledky.

⁷⁷⁰ Z dotyčného dopisu vyplynulo, že volba Borského souvisela s jeho neobsazeností, nikoli specifickou kompetencí. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/4P/1K, Zdeněk Křapa: Problém volných režisérů, 12. květen 1951. Za volbu Borského se následně postavil kulturněpolitický aktér Jiří Hájek. Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 57. V jeho prospěch mohlo hrát rovněž angažmá v Akčním výboru KSČ při ČEFIS záhy po únorových událostech. NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/2//1, Výbor závodní org. KSČ při Čsl. filmové spol., výroby dlouhých hraných filmů..., 31. březen 1948.

⁷⁷¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Dramaturgický plán na rok 1958., 15. květen 1957, s. 4.

⁷⁷² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/57//2, 14. schůze předsednictva Filmové rady..., 23. leden 1951, s. 18.

Zadruhé, dovednost obratně hovořit autoritativní mluvou a využívat soudobá klíčová slova kulturněpolitických aktérů. Někteří tvůrčí aktéři (Otakar Vávra) vystupovali jazykově obratně, jiní (Martin Frič, Jiří Weiss) takto opatrně prosazovali i hraniční látky kriminální fikce. Dokonce i neohrabanost při osvojování autoritativní mluvy (zmiňovaná v případě Eduarda Fikera) nemusela překážet, pakliže měl tvůrčí aktér kolektivní oporu uvnitř filmařské komunity. Vladimír Borský silné podnikové vazby postrádal a dobovou mluvu ovládal pouze částečně. Když při projednávání *Hada z ráje* narážel na nesouhlasná vyjádření, uškodil si neuváženou formulací: „Podívejte se na naše nové české filmy, jak jsou nudné! Třeba jsou správné po ideologické stránce, ale jsou nudné“. „To je pro nás novinka, že máme nudné filmy“, reagoval kulturněpolitický aktér František Nečásek.⁷⁷³ Tehdy zárodečně probíhala debata o nežádoucích podobnostech kulturněpoliticky preferovaných látek; kdyby Borský místo slova *nudný* užil *schematický*, mohl palčivěji zasáhnout oponenty. Namísto toho zkoušel Nečásek marně přesvědčit analogií s referenčním sovětským filmem: „Promiňte, že chci srovnávat s touto věcí sov. film *Pád Berlína*, ale tam je podobně zacházeno s historickými fakty“.⁷⁷⁴ Borský tak srovnával snímek o druhé světové válce s literárním scénářem, který životopisně zpracoval život Josefa Kajetána Tyla v devatenáctém století.

Zatřetí, um připsat nenápadně žánrové prvky do scenáristických formátů a zesílit je až během natáčení, což byla pro kulturněpolitické aktéry méně srozumitelná fáze. Mnozí tvůrčí aktéři, kteří se na kriminální fikci soustředili soustavně (Pavel Blumenfeld, Martin Frič, Václav Gajer), natočili alespoň jeden snímek s poloskrytými a příležitostně rozpoznávanými prvky kriminální fikce. Strategie zapřené kriminální fikce ovšem nefungovala automaticky. *Had z ráje* opět zarazil Františka Nečásku: „Nevím, proč bylo třeba si vymýšlet takové detektivní scény jako je naskakování do jedoucího dostavníku“.⁷⁷⁵ Žánrové aspekty kriminální fikce neměly působit bezprizorně, proto inklinovaly k tematickým motivům a označením, kde působily patřičně: válečným filmům nebo společenskokritickým titulům.

⁷⁷³ Citováno podle tamtéž, s. 17.

⁷⁷⁴ Citováno podle tamtéž. Oficiálně ceněný snímek *Pád Berlína* byl počátkem padesátých let dáván za vzor kulturněpolitickými i tvůrčími aktéry. Po roce 1953 zmínky o něm utichly a přibližně od konce padesátých let se stal tragikomickým symbolem dogmatických poměrů bezprostředně poúnorového období. Oslavná vyjádření o *Pádu Berlína* se počátkem šedesátých let karikovala. Srov. *Aktuální otázky ideologické práce strany: Referát, usnesení, diskuse ze zasedání ÚV KSČ, prosinec 1963*, Praha: Rudé právo 1963, s. 87.

⁷⁷⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/57//2, 14. schůze předsednictva Filmové rady..., 23. leden 1951, s. 11.

Taktizování tvůrčích aktérů neobcházelo ústřední souhru, jež zůstala nezbytná pro rozvinutí jakéhokoli produkčního cyklu v prostředí státně-socialistického uspořádání. Proměny a reorganizace systému však mohly posouvat manévrovací prostor tvůrčích aktérů, respektive jim usnadnit iniciování cyklu, jak doložil výklad produkčního cyklu o mladistvých delikventech. Podstatnou veličinou byl tudíž pro všechny zúčastněné čas, jakož i trpělivost odložit či upravit scenáristické formáty pro kulturněpoliticky příhodnější okamžik. Tím samozřejmě není řečeno, že uplynutí určité doby pokaždé přispělo k realizaci; v některých případech látka musela projít během desetiletí několika tvůrčími aktéry. Adaptaci románu *Bidýlko* podle Emila Vachka nedoporučily schvalovací orgány v protektorátním období, pod názvem *At' žije film* ji později v ambiciózní podobě nerealizoval ani tvůrčí aktér Alfréd Radok, takže *Bidýlko* (1967) coby televizní inscenace mělo premiéru teprve v květnu 1967.⁷⁷⁶

Čas nehrál ve prospěch kulturněpolitických aktérů, neboť zájem o kriminální fikci přežíval u tvůrčích aktérů po celé sledované období. Silně toto pouto vyplynulo v letech 1949 a 1950, uprostřed chystaného i realizovaného vylučování tradičních žánrových označení. ČSF vyhlašoval soutěže, jednu z nich na námět dlouhého hraného filmu z hornického prostředí ostravsko-karvinského revíru. Profesionální i laičtí tvůrčí aktéři zasílali stručné nástiný scenáristických formátů. Jenže porota v látkách opakovaně nacházela nežádoucí kriminální prvky: *Byli to bídníci* („ukraden vynález“), *Černá země* („zrůdná kombinace dobrodružně-sentimentálního kýče s údernickou tematikou“, „detektivka podle všech pravidel“), *Těžké rozhodnutí* („pokus o detektivku z hornického prostředí“).⁷⁷⁷ Navazující soutěž vedla porotce k otevřenějším stanoviskům: *Černá nevěsta* („Těžiště námětu leží vlastně ve špionážní zápletce a důlní prostředí je tu jen kulisou“).⁷⁷⁸ Výrok z května 1950 předznamenal spor dalších let. Námětové soutěže mimoděk vypověděly, že obliba kriminální fikce neodrážela jen setrvačné zájmy filmařské komunity. K žánrovým označením inklinovali laici, včetně návštěvníků kin. Ekonomický tlak a související aktérství přiblíží třetí, závěrečná část.

⁷⁷⁶ K protektorátnímu zamítnutí Pavel Skopal: Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 10. Radokův nerealizovaný scenáristický formát citlivě přiblížil Vít Schmarz: Zpráva o scénáři *At' žije film*. In: Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007, s. 146–159. Srov. Jiří Cieslar: V pasti. Radokův pokus o „film noir“. In: Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007, s. 200–213.

⁷⁷⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1949, C15, Karel Smrž: Zápis první společné schůze poroty soutěže na námět dlouhého hraného filmu z hornického prostředí ostravsko-karvinského revíru, 7. září 1949, s. 2, 6, 7, 12.

⁷⁷⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/1P/7K, Karel Smrž: Zápis první společné závěrečné schůze poroty dodatkové soutěže, 15. květen 1950, s. 3.

2.3 Kriminální fikce a ekonomičtí aktéři

2.3.1 Ne/úspěch: detektivka ve výročních kalkulacích

Vymezení ekonomických aktérů zůstává oproti předchozím skupinám méně zřetelné, více neveřejné, místy anonymizované. Pro pochopení logiky zestátněné kriminální fikce však nezbytné. Jak ukázal například výzkum Jindřišky Bláhové, s respektem k tržním vztahům jednal filmový monopol i uprostřed vrcholné centralizace počátkem padesátých let.⁷⁷⁹ Argumentace zaměstnanců na ekonomických úsecích státně-socialistického systému umožní korigovat poznatky předchozích kapitol a zasadí vliv kulturněpolitických i tvůrčích aktérů do reálnějších souvislostí. Otázky výrazně finanční povahy se vynořovaly jak ve fázi výroby, tak při distribuci hotového díla, přičemž produkční i distribuční ukazatele prokazatelně spolurozhodovaly o přípustnosti kriminální fikce. Vedle těchto dvou delších bloků výklad v třetí části představí vypořádaný proces, který v každé ze sledovaných etap umožnil vznik žánrových děl. Uvedený předpoklad realizace kriminální fikce nešel komplexně odvodit při sledování pouze jedné aktérské skupiny, byl teprve výsledkem interakce různých aktérů.

Různí ekonomičtí aktéři zestátněné kinematografie působili ve dvou převažujících vazbách k ostatním aktérům. Jedni na úrovni jednotek tvůrčí praxe intenzivně spolupracovali s tvůrčími aktéry; druzí byli zaměstnání v ekonomických složkách zestátněné kinematografie, a tedy v kontaktu s podnikovými kulturněpolitickými aktéry. Část ekonomických aktérů uvnitř jednotek tvůrčí praxe plnila funkci vedoucích, ať už ve výrobních skupinách druhé poloviny čtyřicátých let, potažmo v pozdějších tvůrčích skupinách. Takzvaní produkční šéfové zodpovídali za chod a hospodaření jednotek: hospodařili s přiděleným rozpočtem a nadřízeným orgánům předkládali finanční výkazy. Někteří z nich tuto práci a její nuance veřejně přibližovali. Ekonomický aktér Bohumil Šmída například napsal skripta pro příslušné posluchače vysokých škol, kde načrtl organizaci československého filmového podnikání.⁷⁸⁰ Jeho kolega a pomyslný podnikový rival Karel Feix téma hospodaření vlastní tvůrčí skupiny zase prezentoval v tisku při ojedinělém takto pojatém veřejném vystoupení. Kompetentního Feixe oceňovali dokonce i kulturněpolitičtí aktéři: „velmi chytrý člověk a dobrý obchodník. Typ zkušeného kapitalistického organisátora, který se dovedl vyrovnat s ekonomicko-

⁷⁷⁹ Srov. Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Norwich – Praha: University of the Arts – School of Film and Television Studies – Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2010.

⁷⁸⁰ Bohumil Šmída: *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1985, s. 137–171.

hospodářskými směrnicemi lidově-demokratického řádu (...) Umí hospodařit s penězi (...) Dovede být velkorysý tam, kde vidí, že se to bude rentovat, naopak je šetrný tam, kde vidí, že to filmu není na prospěch“.⁷⁸¹ Uvedený citát pocházel z kriticky laděné prověrky konce padesátých let, záhy po banskobystrické konferenci. Sloužil tak coby doklad, že i v kulturněpoliticky exponovanějších etapách se cenily schopnosti ekonomických aktérů.

Ekonomičtí aktéři v podnikových orgánech zestátněné kinematografie zůstali pro veřejnost ještě méně viditelní, některé jejich kroky byly anonymizované i pro ostatní aktéry. Působili jednak v distribučních a propagačních složkách, jednak na úrovni zvládnutí technickoorganizační každodennosti velkého státního podniku. Jejich činnost proto dalece přesahovala dohled nad jednotlivými tituly: technickohospodářský plán z konce padesátých let kupříkladu detailně přibližoval záměry investiční výstavby, oprav strojů či budov, bilanci dopravního parku či výhled materiálního zásobování.⁷⁸² Rovněž finální vyúčtování hotových filmů bylo pro laika málo srozumitelné. Každá jedna položka zas a znovu upozorňovala na ekonomické pozadí realizace jakéhokoli kreativního úsilí.⁷⁸³ Na celodistribuční konferenci ČSF v dubnu 1951 pronesl ekonomický aktér František Kout: „Nelze samozřejmě věci zkreslovat a přehánět tak, jako by hospodářská hlediska byla úplně vedlejší a zbytečná, vždyť nežijeme ve vzduchu a ze vzduchu“. Větu přitom zařadil pracovník Rozdělovny filmů do referátu o „správném chápání důležité kulturně politické funkce filmové distribuce“.⁷⁸⁴

Ekonomické otázky text tematizuje specificky s ohledem na prostředky a motivace státně-socialistického systému. Filmový monopol nepůsobil v prostředí volného trhu, ani neusiloval primárně o generování zisku. Přestože komerční zřetele i v tomto systému existovaly – v některých etapách zesílené –, rétoricky je tlumili i ekonomičtí aktéři, případně vstupovaly opatrně do debat teprve coby zpětná vazba konkrétní realizace nebo obecnější vývojové fáze.⁷⁸⁵ Proto se argumentační vlákno povede opačným, pro zestátněnou kinematografii o poznání typičtější směřem: nebude sledovat úsilí dosáhnout zisk, nýbrž

⁷⁸¹ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 166. Feixovo informování v tisku je zmíněno na straně 287.

⁷⁸² ArBS, f. BH, sign. 1959, A1a, Technicko-hospodářský film na rok 1959..., 31. leden 1959.

⁷⁸³ Například při konečném vyúčtování filmu *Na konci města* (1954) byly vypisovány částky krom jiného za fotovýrobky nebo vlásenkářský materiál. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/5P/3K, Přehled hlavních druhů nákladů na umělecký film 'Na konci města' – 14005, 31. prosinec 1954, s. 2.

⁷⁸⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/7K, I. Celodistribuční konference Československého státního filmu v Praze 18. dubna 1951.: Zpráva o plenárním shromáždění, nedatováno, s. 2.

⁷⁸⁵ Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 303.

ušetřit náklady. Ekonomičtí aktéři během sledovaného období nabádali různými způsoby k tomu, aby se neplývalo. Navázání filmového monopolu na státní rozpočet ovlivňovalo i kreativní rozhodování, respektive přípustnou volbu žánrových označení, což mělo dopady na vyhlídky kriminální fikce. Proto kulturněpolitici i tvůrčí aktéři nevyhnutelně – postupem doby stále otevřeněji – akceptovali tezi o tom, že *nežijeme ve vzduchu a ze vzduchu*.

Pokvětnové období poskytovalo ekonomickým aktérům mimořádný rétorický i praktický prostor. Zestátněná kinematografie hledala v prvních letech – organizačně velmi nepřehledných – jak právní subjektivitu, tak rámcovou cestu k ekonomické soběstačnosti.⁷⁸⁶ Od prvopočátku zaznívala výmluvná žádost: neplývat prostředky, snižovat náklady. Hospodářsky neuspokojivé první měsíce filmového monopolu vedly v dubnu 1947 k revizi plánu na výrobu krátkých filmů, přičemž celkové náklady měly poklesnout o více než polovinu. Správní sbor pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání se souběžně usnesl, že by v roce 1947 neměl průměrný náklad výroby dlouhého hraného filmu „překročit částku 7,350.000 Kčs“.⁷⁸⁷ S tím souvisela doporučení racionalizovat natáčení v ateliérech a omezovat exteriérové lokace.⁷⁸⁸ Rozpočtové limity záhy narážely na protikladné zájmy. Organizační řád z konce října 1945 zmiňoval nutnost „obchodního pojetí práce, tj. uspořádání takové, které dovolí finanční soběstačnost podniku jako celku a vyloučí z organizačního celku složky takové, které nejsou pro celek rentabilní“. Formulace nahrávala „antagonismu hospodářské prosperity a kulturně-výchovného poslání“, neboť některé pomyslně nerentabilní složky mohly plnit zmnoženou kontrolní funkci.⁷⁸⁹ Návrh statutu FIUSu z března 1947 například omezoval dosud poloautonomní rozměr výrobních skupin. Počítal s několikerým dramaturgickým schvalováním: „zároveň s vyjádřením Ústředního ředitelství o únosnosti rozpočteného nákladu“, proti čemuž jednotně vystoupili produkční šéfové těchto jednotek.⁷⁹⁰

⁷⁸⁶ Původní představa počítala s tím, že by zestátněná kinematografie „neměla vznášet žádné nároky na státní rozpočet, veškeré náklady na svůj provoz měla pokrýt ze svých příjmů“. Citováno podle Ivan Klimeš: *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 86.

⁷⁸⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, L64, Gustav Hrejsa – Jan Tíkal – Eva Heráfová: Zápis o 9. schůzi správního sboru pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání, 8. květen 1947, s. 3. ArBS, f. BH, sign. 1946, A3, Zpráva o výrobě krátkých filmů, 12. duben 1947, s. 2.

⁷⁸⁸ Např. ArBS, f. BH, sign. 1946, A5, Ing. Staněk: Posudek o předběžném předpokladu film. ateliérů a laboratoří, 3. prosinec 1945, s. 5.

⁷⁸⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1945, C20, Vnitřní organizační uspořádání Čsl. filmové společnosti., nedatováno, s. 9. ArBS, f. BH, sign. 1947, D18, Alois Ziegler: Postup a exploatace filmu až do vyřadění, 19. květen 1947, s. 2.

⁷⁹⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, K60, Václav Kopecký: Statut Filmového uměleckého sboru, 12. březen 1947, s. 1. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1947, K60, Poznámky ke statutu., 17. březen 1947.

Ekonomičtí aktéři v čele výrobních skupin totiž hospodařili s vlastním rozpočtem a zásah do těchto pravomocí mohl omezit kreativní a žánrové volby jejich tvůrčích aktérů.

Kriminální fikce nebyla v této fázi zdrojem zásadnějšího ekonomického střetu a neměla pověst nákladného žánrového označení: například honorářová tabulka filmových architektů z roku 1945 detektivku řadila do první kategorie, „odehrávající se v běžném občanském prostředí nebo venkovském prostředí se stavbami převážně interiérovými“.⁷⁹¹ Což vyhovovalo právě tlaku po snižování nákladů. Jakkoli zhodnocení rozpočtů filmů *13. revír* (1946) a *Lavina* (1946) komplikoval přechod mezi pozdně protektorátní a pokvětnovou realizační fází, prameny zpravidla upozorňovaly na úsporu i nízký počet natáčecích dní v exteriéru.⁷⁹² *13. revír* a *Lavina* zároveň demonstrovaly rychlý nárůst výrobních nákladů. Rozpočet ani jednoho z nich nepřesáhl šest milionů korun, zatímco náklady na *Čapkovy povídky* (1947) byly předem vypočtené na nadprůměrných deset milionů. Hotový snímek ušetřil necelou desetinu a rozpočet nepřekročily ani mnohé další kriminální snímky, které alespoň dílčím způsobem realizačně zasahovaly do pokvětnového období.⁷⁹³ *Případ Z-8* (1948) měl stanoven příkladně průměrný rozpočet a ušetřil při něm sedm set tisíc korun, náklady na *Křížovou trojku* (1948) překročily plán o necelých dvě stě tisíc korun, stále se však vešly do doporučené průměrné částky, tvůrčí aktéři snímku *Dnes o půl jedenácté* (1949) dokonce při téměř identických nákladech ušetřili půl druhého milionu korun.⁷⁹⁴

Slibné hospodářské výsledky pokvětnové a raně poúnorové kriminální fikce kazily dílčí neúspěchy. Snímky *Až se vrátíš...* (1947) a *Znamení kotvy* (1947), psychologická dramata s kriminálními prvky, významněji překročily rozpočet a do řešení iniciativně vstoupily příslušné orgány. Správní sbor pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání žádal v polovině ledna 1948 vícečetný průzkum příčin zvýšených nákladů prvního z nich: stanovisko FIUSu, zprávu od ředitelství výroby a písemné vysvětlení, v jakém „stadiu exteriérových prací došlo ke dvěma a půl pro filmování nepříznivých dnů“.⁷⁹⁵ Jestliže k této

⁷⁹¹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1945, B15, Dohoda uzavřená dne... mezi SČFP V Praze..., nedatováno, s. 4. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1947, I38, Mzdový a platový řád: Doplnkové platy /honoráře/, nedatováno.

⁷⁹² Srov. Jaroslav Lopour: *Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii: Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby. Illuminace* 28, 2016, č. 3, s. 56. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1945, B10, Údaje o filmech výrobního roku 1945 a roku 1946., nedatováno.

⁷⁹³ Rozepsaný příklad výrazných úspor při realizaci *Čapkových povídek* (například za vyplacení práce štukátérů) zaznamenává NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//1, Výsledek staveb v paušále s prémie, 7. duben 1947.

⁷⁹⁴ ArBS, f. BH, sign. 1956, B8, Náklady dlouhého filmu od roku 1945 do 31. 12. 1949.: /Bez finančního diferenčního knih./, nedatováno, s. 1–2.

⁷⁹⁵ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, L64, Gustav Hrejsa – Eva Heráfová – Jan Tondl: Protokol o 54. schůzi správního sboru pro hospodářské a finanční věci filmového podnikání, 19. leden 1948, s. 7.

reakci na *Až se vrátíš...* vedlo navýšení rozpočtu o pouhých tři sta tisíc korun, *Znamení kotvy* vzbudilo větší nevoli. Snímek totiž při rozpočtu necelých osmi milionů hospodařil s výrobními náklady kolem jedenácti a půl milionů korun. Nelichotivému rozdílu třech a půl milionu se žádný snímek v pokvětnovém období ani nepřiblížil. *Znamení kotvy* způsobilo kontroverzi a ekonomičtí aktéři v revizních zprávách na podzim 1947 uváděli, jak položky rozpočtu v řádu desetitisíců vznikly nedorozuměním či omylem tvůrčích aktérů.⁷⁹⁶ Vzniklá situace probíhala několik měsíců před únorovými událostmi, tudíž zástupci nového režimu hleděli na tuto variantu kriminální fikce od počátku jak s kulturněpolitickou, tak i ekonomickou nedůvěrou. *Svědomy* (1948), další psychologické drama, mohlo negativní pověst částečně napravit: s celkovými náklady pěti milionů korun naopak tři a půl milionu ušetřilo.⁷⁹⁷ Nicméně jeho ekonomický výkon byl posuzován v odlišných celospolečenských podmínkách.

Bezprostředně poúnorová rétorika manifestačních kulturněpolitických projevů tlumila slovník ekonomických aktérů. Ten se vyjevoval nepřímo, zásluhou tendence zaznamenávat veškerý provoz zestátněné kinematografie. Množství pramenů přibližovalo rovněž výskyt nerealizovaných projektů, včetně prostředků, jež na ně byly vynaloženy. Třebaže u těchto scenáristických formátů neproběhla nákladná fáze natáčení, stály peníze, mimoto nevyvážené možnou distribuční návratností hotového díla. Ve světle těchto dat přestávala působit neehospodárnost filmu *Znamení kotvy* natolik ojedinělým dojmem. Například přípravné práce na nerealizovanou *Vilu Lukrecii* vyšly na 650 tisíc korun, než projekt v říjnu 1949 zastavilo kulturněpoliticky motivované rozhodnutí. Tvůrčí aktéři nerealizované *Zrady* přípravné práce počátkem roku 1953 ani nezačali, přesto měli utratit 561 tisíc korun za sběr materiálu a natáčení hereckých zkoušek.⁷⁹⁸ Bezprostředně poúnorové spory vedly i k zastavení probíhající realizace. Z nedokončeného *Výletu pana Broučka do zlatých časů* (1949) se dochovala „část neseštríženého negativu obrazu a část negativu zvuku obsahující scény natočené v náznakových dekoracích“. Dokumentární *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (1953) měl rozpočet 950 tisíc korun, aniž by proběhla distribuce dokončeného materiálu.⁷⁹⁹ Vyčerpané prostředky na nedokončený nebo nedistribovaný titul se nevrátily.

⁷⁹⁶ NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//2, Karel Hamsa: Revisní zpráva o výrobních nákladech filmu 'Znamení kotvy' z výrobní skupiny umělecké šéfa p. Frant. Čápa produkčního šéfa p. Antonína Procházky, 1. prosinec 1947. ArBS, f. BH, sign. 1947, J47, Dokončené filmy k 31. prosinci 1947., nedatováno.

⁷⁹⁷ ArBS, f. BH, sign. 1956, B8, Náklady dlouhého filmu od roku 1945 do 31. 12. 1949.: /Bez finančního diferenčního knih./, nedatováno, s. 2.

⁷⁹⁸ ArBS, f. BH, sign. 1949, C15, Karel Kohout: Dne 20. května 1949, kdy jsem nastoupil..., 13. únor 1950, s. 2. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/6K, V – 4 'Zrada' – rozpočet na sběr materiálu, 13. leden 1953, s. 1.

⁷⁹⁹ Citováno podle Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 105. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K,

Nepodařilo se dohledat obdobné údaje k nerealizované kriminální fikci, lze však usuzovat, že nebyly zanedbatelné. *Národní třída 15* procházela neúspěšně schvalovacím procesem více než dva roky a její autor, tvůrčí aktér Eduard Fiker, vešel ve známost aktivním jednáním o podílech na honorářích. Během distribuce filmu *Akce B* (1951) proběhl konflikt mezi ním a Martinem Fričem. Podle Fikera neměli Frič a Otakar Kirschner nárok na finanční ohodnocení za jeho filmovou povídku, po zásahu Friče se pak údajně pokusil získat pro sebe alespoň procenta třetího spoluautora. Spor nebyl schopen rozsoudit ani zápis ekonomického aktéra Bohumila Šmídy po jednání s oběma účastníky. Fiker mu vypověděl, že žil „ve velké finanční tísní a v současné době žije z výtěžků prodeje vlastního osobního vozu“, přičemž usiloval „o uzavření nové smlouvy na autorská práva filmu ‘13. revír’ a o tantiemy od této doby“.⁸⁰⁰ Fikera trápilo i spořivé jednání ze strany ČSF vůči jeho látkám, byly mu kupříkladu „likvidovány měsíční adeptské honoráře za měsíc září a říjen 1949“, což souviselo s širší snahou nevyplácet honoráře za scenáristické formáty, jež neprošly schvalovacím procesem.⁸⁰¹

Realizovanou kriminální fikci zasáhl koncem čtyřicátých let zdoluhavý proces dramaturgické přípravy i pozdně vyslovované připomínky resortních kulturněpolitických aktérů. Tyto nároky podstatně zvyšovaly výrobní náklady. Například tvůrčí aktéři filmu *V trestném území* (1950) několikrát předělávali scenáristické formáty a po kontrolní projekci museli za téměř tři sta tisíc korun přetočit závěr. Navzdory nepříznivým okolnostem vykázali skoro půl milionovou úsporu.⁸⁰² Hospodaření titulů produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti i dobově rozpoznávaných mírových filmů dopadlo hůře. Spolehlivost dat v těchto případech oslabily nekonzistence různých pramenů i rozpočtové dopady po měnové reformě v červnu 1953.⁸⁰³ Za výchozí zdroj šlo s jistou opatrností zvolit podrobný a pečlivý soupis hospodářských ukazatelů hrané filmové tvorby z počátku šedesátých let. Z něj plyne, že

Komentář ke statistickým přehledům o plnění plánu filmové tvorby za I. čtvrtletí 1953., nedatováno, nestránkováno.

⁸⁰⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/1P/4K, Boh. Šmída: Záznam o jednání s E. Fikerem., nedatováno. ArBS, f. BH, sign. 1951, B18, Zápis o jednání se s. Martinem Fričem..., 6. prosinec 1951, s. 5–6.

⁸⁰¹ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BII/3P/6K, Zápis o poradě generálního ředitele Čs. státního filmu s ústředními řediteli..., 29. listopad 1949, s. 3. K nevyplácení honorářů např. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BII/3P/6K, Zápis o poradě ústředního ředitele Čs. státního filmu s náměstky..., 28. září 1948, s. 15.

⁸⁰² NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, Fr. Dvořák: Zvýšení rozpočtu dlouhého filmu *V trestném území*., 3. říjen 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BII/6P/7K, Dvořák – Kocián: Vyúčtování nákladů dlouhého hraného filmu *‘V trestném území’*., nedatováno.

⁸⁰³ Tímto ekonomickým krokem byla změněna hodnota československé koruny a znehodnocena měna. Za podstatu měnové reformy se pokládá přepočítání mezd a cen v určitém poměru, v mnoha případech 5:1, v řadě dalších však na úroveň 50:1. Proto i rozpočty a výrobní náklady hraných dlouhometrážních filmů rázem poklesly, byť nikoli v uvedeném poměru. Více k principům této měnové reformy Zdeněk Jirásek – Jaroslav Šůla: *Velká peněžní loupež v Československu 1953 aneb 50:1*, Praha: Svítání 1992.

prakticky všechny dříve zmíněné tituly uchovaly výrobní náklady v úrovni do dvou milionů korun při přepočtu na kurz nové měny (nákladné *Znamení kotvy* vyšlo v tomto přepočtu na necelé 2,3 milionu korun).⁸⁰⁴ Nicméně s rozvinutím produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti počátkem padesátých let sumy výrazně narostly: snímek *Akce B* stál 3,6 milionu, *Únos* (1952) dokonce 5,3 milionu korun, což bylo více než součet za *Dnes o půl jedenácté*, *Případ Z-8* a *V trestném území* dohromady. Každý další titul kriminální fikce do poloviny padesátých let vykázal větší náklady než před pár lety mimořádně nevhodné *Znamení kotvy*, spory vyvolal zejména film *Přicházejí z tmy* (1953) v hodnotě čtyř milionů korun (viz 2.2.1).⁸⁰⁵

Za prudkým nárůstem stálo několik vzájemně provázaných faktorů. Zaprvé, dopady resortní dramaturgie, které zdržovaly realizační fázi i nutily k přetáčení původně dokončeného materiálu. Zadruhé, sklon více natáčet v nákladnějších i nevyzpytatelnějších exteriérech. Tvůrčí aktéři filmu *Akce B* strávili ve venkovních lokacích celkem 83 dní, čemuž se v daném roce žádný další titul ani nepřiblížil.⁸⁰⁶ Denní zprávy z natáčení titulu, jenž překročil rozpočet o 1,3 milionu korun ve staré měně, odkrývaly limity kreativní volby: patřily k nim klimatické podmínky. 21. června 1951 se mělo realizovat osm záběrů, „avšak netočeno pro špatné počasí“.⁸⁰⁷ Klimatická i resortní zdržení se soudobě popisovaly coby *náklady z vyšší moci*, problematicky vznikající film *Přicházejí z tmy* v rámci nich vykázal 671 tisíc korun, což byla zhruba částka, o níž překročili tvůrčí aktéři rozpočet.⁸⁰⁸ Zatřetí, vzorec bdělosti a ostražitosti často uplatňoval motivy špionáže a mezinárodních lokací. Technicko-hospodářský posudek na *Expres z Norimberka* (1953) kladl otázku, zda bude pro zobrazení nádrazí v Norimberku uplatněn archivní materiál. Přestože byl snímek označen za „výrobně dosud nejlacinější film výrobního roku 1953“, zpětně obsadil až deváté místo z patnácti. Rozdíl mezi rozpočtem a výrobními náklady se opět rovnal nákladům z vyšší moci, tentokrát ve výši 446 tisíc korun.⁸⁰⁹

⁸⁰⁴ ArBS, f. BH, sign. 1960, B8, Výrobní a distribuční ukazatel ve statistice a hospodářských přehledech: Čs. filmová tvorba 1945/59, filmová distribuce 1957/60, nedatováno, nestránkováno.

⁸⁰⁵ Tamtéž.

⁸⁰⁶ ArBS, f. BH, sign. 1951, A4, Filmy výrobního roku 1951..., nedatováno.

⁸⁰⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/2K, 144, provozní pracovní porada..., 21. červen 1951, s. 1. Bilanční zápis z října 1952 konstatoval následující problémy „Překročení vzniklo z příčin: špatné počasí v exteriéru, nařízené dotáčky filmu a prodloužení pracovní doby štábu“. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/2K, Zápis porady ústředního ředitelství Československého státního filmu..., 22. říjen 1952, s. 6.

⁸⁰⁸ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, František Dvořák – Jiří Síla – Otakar Vávra – Miloslav Fábera – Jiří Pokorný: Vážený soudruhu, Kolektivní vedení Studia Vám oznamuje..., 31. prosinec 1953, s. 5.

⁸⁰⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, B14, Technicko-hospodářský posudek literárního scénáře Vladimíra Čecha *Expres z Norimberku*, 23. říjen 1952. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1960, B8, Výrobní a distribuční ukazatel ve statistice a hospodářských přehledech: Čs. filmová tvorba 1945/59, filmová distribuce 1957/60, nedatováno, nestránkováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, František Dvořák – Jiří Síla – Otakar Vávra – Miloslav Fábera – Jiří Pokorný: Vážený soudruhu, Kolektivní vedení Studia Vám oznamuje..., 31. prosinec 1953, s. 5.

Uvedené faktory ve vyhrocené a pečlivě zdokumentované podobě reprezentoval *Únos*, snímek o zavlčení civilního československého letadla do západního Německa. V srpnu 1952 doporučilo KV SUF schválení zvýšeného rozpočtu o 1,4 milionu („prodloužení pracovní doby, zdržení v dekoracích, zvýšení spotřeby negativu“) a nákladů z vyšší moci v částce 909 tisíc korun („nepříznivé počasí v exteriéru, neuvolnění herců“).⁸¹⁰ Uvolněná suma pouze k dodatečnému pokrytí nevyžádaných výdajů se téměř rovnala celkovým prostředkům, jež zestátněná kinematografie vynaložila o několik let předtím na snímek *13. revír*. Což dokládalo, jak rychle, dlouhodobě neudržitelně stoupaly náklady na kriminální fikci počátkem padesátých let. Odklon od produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti v polovině desetiletí lze vnímat primárně kulturněpoliticky. Jenže v interakci zájmů různých aktérů hrálo podstatnou roli rovněž neuspokojivé hospodaření, k nimž látky mimoděk inklinovaly.

Výdaje na realizované hrané filmy rostly počátkem padesátých let obecně a byť se o tom tehdy příliš neinformovalo mimo budovy zestátněné kinematografie, interní zápisy svědčily o rostoucím znepokojení stále přednějších aktérů. Již koncem září 1950 oznámil kulturněpolitický aktér Zdeněk Křapa, že „výroba v příštím roce bude přexponována velkofilmy a budeme možná potřebovat filmy menšího rozměru“.⁸¹¹ Slovo *možná* nevystihovalo naléhavý tón, adresovaný přítomným zástupcům tvůrčích kolektivů, aby důsledně spolupracovali s hospodářským vedoucím a stanovili si přibližný roční finanční rozpočet. Křapa tvrdil, že bez finančního plánování by v krajním případě nemusela Státní banka Československá uvolnit peníze.⁸¹² Kulturněpolitické aktéry trápili podobná provozní dilemata („podepisuji honoráře s nechutí hlavně proto, že je nemohu sám kontrolovat“), jaká doléhala na jejich předúnorové předchůdce v méně centralizovaných podmínkách.⁸¹³

Narůstající problémy registrovali i tvůrčí aktéři. O dva roky později na zasedání tehdejší Umělecké rady – orgánu, obsazeného výhradně jimi – přibližovali kreativní důsledky dramaturgických průtahů, krom jiného blokování štábů. Tvůrčí aktér Otakar Vávra prohlásil, že analýzou „rozpočtů a při srovnávání filmů z roku 1947 a z roku 1952 bylo zjištěno, že týž

⁸¹⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/4K, Zvýšení rozpočtu a mimořádné náklady z vyšší moci filmu *Únos*, 18. srpen 1952, s. 1.

⁸¹¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Zápis z porady tajemníků..., 29. září 1950, s. 2.

⁸¹² Tamtéž, s. 4.

⁸¹³ Výrok pronesl František A. Dvořák, tehdejší předseda ÚD. Citováno podle tamtéž, s. 6.

film je v roce 1952 o 100 % dražší“.⁸¹⁴ Upozorňoval i na nedostatečné honorování vedoucích výroby jakožto ekonomických aktérů s vysokou zodpovědností za jednotlivé projekty. Právě dvěma střídajícím se vedoucím výroby při realizaci filmu *Frona* (1954) byl později kladen za vinu nehospodárný průběh natáčení.⁸¹⁵ Někteří tvůrčí aktéři upozorňovali na schopnost ušetřit prostředky i členy Filmové rady: kupříkladu režisér Bořivoj Zeman vzpomněl na nenákladnou výrobu psychologického dramatu *Mrtvý mezi živými* (1946).⁸¹⁶

Vůči financím zprvu nevšímavý orgán postupně zesiloval ekonomickou argumentaci, krom jiného i zásluhou přítomného generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka. Ten patřil v pokvětnovém ČEFISu k předním ekonomickým aktérům, jakožto náměstek pro hospodářské a finanční věci byl každodenně konfrontován s ekonomikou filmového průmyslu.⁸¹⁷ Generální ředitel Macháček po roce 1948 jednal z pozice kulturněpolitického aktéra, přičemž jeho pomyslné rozpomínání na předchozí funkci dokládalo měnící se situaci. Když v červnu 1951 začal na Filmové radě hovořit o ekonomických otázkách, vedl jej k tomu pokyn ministra informací Václava Kopeckého: z účetní uzávěrky vyplynulo, „že jsme na našich příjmech ztratili asi ¼ miliardy korun“. Podle Macháčka se ztráta uhradila z finančních rezerv, jejichž objem značně poklesl, „takže situace je vážná“.⁸¹⁸ Ještě v listopadu 1952 Macháček odrazoval od ekonomického nazírání na nerealizované *Jedenácté přikázání* – nabízela se totiž příležitost natočit jej v postavených dekoracích filmu *Jestřáb kontra Hrdlička* (1953) –, aby poté zaujal rétoricky vyhraněné stanovisko k nehospodárnosti. „Strakonický dudák by stál tolik, jako by stála výstavba menší továrny (...) čím film bude nákladnější, výpravnější a realizačně složitější, tím více mu bude věnována pozornost“, sdělil v dubnu 1954 Karla Steklému.⁸¹⁹

Kriminální fikce hrála v postupném prolínání priorit nešťastnou roli. Zpočátku mohla žánrová označení z finanční opatrnosti těžit, při projednávání tematického plánu v září 1951 se takto dostala na pořad i nerealizovaná kriminální látka *ZÚ-417* před náměty „ve zralejším tvaru (...) protože jde o nákladné filmy, které bychom nemohli realizovat“, jak uvedl

⁸¹⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Zápis z 2. schůze Umělecké rady..., 13. září 1952, s. 5.

⁸¹⁵ „špatná a neodpovědná práce vedoucího výroby Sinnreicha, který vedl (...) přípravu a výrobu filmu, a nedostatečně výrazná, cílevědomá a samostatná práce produkčního vedoucího Dr. Ovsy, který film po Sinnreichovi převzal a dokončil“. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Ladislav Hanuš: Vyúčtování dlouhého uměl. barevného filmu 'Frona', 15. listopad 1954, s. 3–4.

⁸¹⁶ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/55//2, 12. schůze předsednictva Filmové rady..., 12. prosinec 1950, s. 5.

⁸¹⁷ Jiří Knapík: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002, s. 159.

⁸¹⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/71//2, 28. schůze předsednictva Filmové rady..., 11. červen 1951, s. 6, 7.

⁸¹⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/27//4, Zápis 27. porady Filmové rady..., 8. duben 1954, s. 22. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/36//2, Zápis 43. schůze plena Filmové rady..., 13. listopad 1952, s. 2.

kulturněpolitický aktér Jiří Síla.⁸²⁰ Pověst méně ekonomicky náročných děl patrně pomohla rozvinout cyklus bdělosti a ostražitosti, na jehož konci nicméně zbyla pachůt nezvládnutého hospodaření. Proto vstupovala kriminální fikce do druhé poloviny padesátých let jak s kulturněpolitickým, tak i ekonomickým šrámem. Útlum cyklu bdělosti a ostražitosti probíhal souběžně s nástupem decentralizačních opatření, jež změnila ekonomické fungování podniku: ČSF se od ledna 1955 změnil z rozpočtové v hospodářskou organizaci s několika účetními jednotkami, které hospodařily podle chozrasčotních principů. Komplexní reorganizace „reagovala na usnesení vlády o rozvoji hospodářství“ a přenášela rozhodovací pravomoci na nižší úroveň.⁸²¹ Podnikové ústřední ředitelství tedy převzalo rozpočtové úkoly, počátkem padesátých let usazené na úrovni ministerstva informací a osvěty. Počátkem roku 1956 se jeden z úseků účetních jednotek – Studio uměleckých filmů – organizačně i ekonomicky osamostatnil, což dalo o rok později vzniknout FSB, samostatné hospodářské organizaci.⁸²²

Veškeré pohyby přepouštěly značný díl ekonomické odpovědnosti na vedení zestátněné kinematografie. Zatímco silnější ministerský dozor předchozí etapy měl sklony dočasně tolerovat plýtvání prostředky, pakliže k němu existovala politická vůle, podnikoví kulturněpolitickí aktéři prosazovali odlišný přístup k hospodaření. Naslouchali ekonomickým argumentům a sami je stále čteněji uváděli v oficiálních materiálech. V únoru 1955 byla zřízena Umělecká rada, přímo podléhající novému podnikovému řediteli Jiřímu Markovi, jejíž organizační řád vymezoval úkoly sboru rovněž „se zřetelem na nejvyšší hospodárnost“.⁸²³ Dokonce i na úrovni někdejší ministerské – vlivem slábnoucí – Filmové rady zaznívaly stále silněji teze ekonomických aktérů. Bohumil Šmída vytkl v říjnu 1954 členům sboru necitlivý přístup k těmto otázkám, kulturněpoliticky orientovaná Filmová rada totiž nedomýšlela hospodářské důsledky usnesení. „Filmová rada nedávala rady, ale doposud jako poradní orgán ministra schvalovala scénáře. Kdyby to byly rady, neměly by takový hospodářský dosah“.⁸²⁴

Ekonomický aktér Bohumil Šmída se od poloviny padesátých let viditelně zasazoval za decentralizační opatření, především ve vztahu k hospodárnějším postupům. Jeho teze z října 1954 ve zkratce stanovila některé priority druhé poloviny desetiletí: „Výroba filmů

⁸²⁰ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, s. 32.

⁸²¹ Citováno podle Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 91.

⁸²² Srov. Tamtéž, s. 90–93.

⁸²³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, C13, Organizační řád Umělecké rady pro tvorbu dlouhých hraných filmů, 8. únor 1955, s. 1.

⁸²⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/63//4, Zápis 63. porady Filmové rady..., 14. říjen 1954, s. 19.

musí zodpovědně a s veškerou snahou směřovat k tomu, aby byl zvyšován počet vyráběných filmů, zkracována jejich výrobní doba, a tím i snižovány jejich průměrné náklady“.⁸²⁵ Podle dochovaných pramenů Šmída v tomto období podněcoval podobu vznikající Umělecké rady a ekonomické argumenty podrobněji popsal v technickoprůmyslovém a finančním plánu, kde načrtl konkrétní doporučení. Například podporoval „úsporné řešení stavebních dekorací, zejména omezení se jen na ty plochy, které mohou být v záběru kamery a použití trikových metod“, navrhoval omezit mimopražské užívání exteriérů i provázanější koordinaci štábů.⁸²⁶ Ekonomicky hovořil o rok později v interním projevu i ředitel ČSF Jiří Marek, když například prozradil záměr snížit za rok průměrný náklad na hraný film o čtvrtinu na tři a půl milionu korun. Marek byl však současně kulturněpolitický aktér, proto v závěru uvedl, že i „kdyby byly splněny všechny ekonomické ukazatele, nesplnil by Československý státní film své úkoly, kdyby nevyráběl přesvědčivá umělecká díla vysoké ideové a umělecké hodnoty“.⁸²⁷

Z některých interních a stále zevrubnějších analýz druhé poloviny padesátých let zcela mizela perspektiva kulturní politiky. Například mimořádně podrobná „Zpráva o prověře rozvoje a hospodárnosti výroby dlouhých hraných filmů“ hodnotila výrobní náklady za celou roční produkci i jednotlivé případy. Dospěla v roce 1957 k nepříznivým závěrům: podle údajů pouze čtvrtina dlouhých hraných filmů, vyrobených mezi lety 1952 až 1955, byla rentabilních (celkovou ztrátu za tyto roky vyčíslila zpráva na 63 milionů korun).⁸²⁸ Jakkoli se podařilo naplnit zadání Jiřího Marka a průměrně vynaložené prostředky na jeden snímek v roce 1956 téměř nepřesáhly tři miliony korun, zpráva mírnila optimismus: jednotlivý výrobní náklad se „proti roku 1954 snížil o 40,6 %, přesto však byl zhruba o 72 % vyšší než v roce 1949“.⁸²⁹ Prověrka uváděla dlouhý seznam případů nevhodného přístupu schvalovacích orgánů i tvůrčích aktérů, včetně kritiky řemeslných prací na pouze okrajově filmovaných budovách i přešívání kostýmů. V závěru pak nepodepsaný text vytkl přímo ministerstvu školství a kultury, že HS ČSF „dostatečně nekontroluje a neřídí po stránce hospodářské činnosti“.⁸³⁰

⁸²⁵ ArBS, f. BH, sign. 1954, B6, Bohumil Šmída: Revisní komise ministerstva financí..., 28. říjen 1954, s. 2.

⁸²⁶ ArBS, f. BH, sign. 1955, A3, Bohumil Šmída: Příprava technicko-průmyslového a finančního plánu Studia uměleckých filmů pro rok 1955., nedatováno, s. 9. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Bohumil Šmída: Dle dosavadních zkušeností s vývojem a prací Umělecké rady..., 20. duben 1954.

⁸²⁷ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, C16, Jiří Marek: Projev... na aktivu tvůrčích, technických, provozních a hospodářských pracovníků ČSF, 29. prosinec 1955, s. 13. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 266–269.

⁸²⁸ ArBS, f. BH, sign. 1957, C18, Zpráva o prověře rozvoje a hospodárnosti výroby dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Barrandov Československého filmu, nedatováno, s. 1.

⁸²⁹ Citováno podle tamtéž, s. 2.

⁸³⁰ Citováno podle tamtéž, s. 17.

Přístup politické moci k těmto otázkám zůstával obezřetný, lícitovalo se o výrazné pravomoci. Ekonomické stimuly měly více úrovní, včetně rozšíření distribuční nabídky, což již v roce 1958 provokovalo kritické hlasy a nařčení z komercializace (viz 2.3.2). Kulturněpolitická kritika na banskobystřické konferenci počátkem roku 1959 proto vnesla i uvedený motiv prostřednictvím odmítnutého koprodukčního filmu *Hvězda jede na jih* (1958). Končící podnikový ředitel Jiří Marek tehdy připustil, že dílo „bylo vypočítáno více na komerční efekt“ a strategicky připsal klíčový díl viny druhé straně: „samozřejmě komerční ohledy jugoslávské kinematografie se do jisté míry musely obrazit“.⁸³¹ Nicméně otázku hospodárnosti a lpění na tomto principu nezpochybnily ani události konce padesátých let. Jakmile došlo ke kulturněpolitickému přeskupení Umělecké rady v Ideově uměleckou radu, obsahoval návrh statutu z června 1960 identickou větu, jež zazněla pět let předtím při ustavování nahrazovaného sboru: „své závěry činí se zřetelem na nejvyšší hospodárnost“.⁸³²

Od konce padesátých let prezentovali ekonomičtí aktéři statistické přehledy. Interně sledovaly různé ukazatele: v rámci výrobních nákladů i kupříkladu spotřebu elektrické energie či délku laboratorního zpracování.⁸³³ Propracovanost a detailní záběr těchto dat umožňoval zachytávat vývoj ne/hospodárnosti v delším časovém úseku i porovnávat výkony jednotlivých žánrových označení. Komplexní rozborů činnosti se staly pravidelnou součástí vykazovaných materiálů pro vnitřní potřebu, proto byly dílčí ukazatele aktualizovány a porovnávány. K tomu pomohla revue *Filmová ekonomika*: první číslo obsahovalo grafy podložené úvodní článkem o vývoji křivky výrobních nákladů v prvních deseti poúnorových letech. Autor textu, ekonom Vladimír Rajský, vedle kulturněpolitických normativů kritizoval tvůrčí aktéry, kteří „si nedostatečně nebo také vůbec neuvědomovali, že ani v umění nelze opomíjet určité základní požadavky ekonomiky“.⁸³⁴ Hospodářské nároky měly i symbolický rozměr. Jestliže počátkem padesátých let označovala zkratka „TH plán“ tematický plán kulturněpolitických aktérů, počátkem šedesátých let mohlo jít o „technicko-hospodářský plán“.⁸³⁵

⁸³¹ Citováno podle Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka vedoucímu sekretariátu ministra školství a kultury Petru Faifrovi (5. 2. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 162.

⁸³² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Návrh statutu Ideově umělecké rady Filmového studia Barrandov, 1. červen 1960.

⁸³³ Srov. ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno.

⁸³⁴ Citováno podle Vladimír Rajský: Vývoj křivky nákladů na výrobu dlouhých hraných filmů v letech 1948–1957. *Filmová ekonomika* 1, 1958, č. 1, s. 14.

⁸³⁵ Např. ArBS, f. BH, sign. 1961, A2, Technicko-hospodářský plán na rok 1961, nedatováno.

Sílicí důraz druhé poloviny padesátých let na hospodaření prospíval i kriminální fikci, byť tomu ústupová fáze cyklu bdělosti a ostražitosti nenasvědčovala. Souběžně učinili tvůrčí aktéři předběžnou zkušenost s nerozvinutým produkčním cyklem předúnorových detektivek (viz 2.3.4) a postupně k nim inklinovala skupina, již vedl Bohumil Šmída. Jeho jednotkou prošly v určitém stupni rozpracování filmy *Padělek* (1957) i *Případ ještě nekončí* (1957). Na první pohled vynikalo, že se výrobní náklady *Padělku* zastavily na mimořádně nízké částce 1,6 milionů korun, téměř polovině průměrně vynaložených prostředků v daný rok.⁸³⁶ Údaje Václava Kováře a Jaroslava Jelínka odhalily, že žádný méně nákladný hraný dlouhometrážní film nebyl realizován v celé druhé polovině padesátých let. Když na pětiletou tabulku výrobních nákladů pohlédneme podrobněji, najdeme na prvních deseti místech pět zástupců kriminální fikce: vedle *Padělku* filmy *Zpívající pudřenka* (1959), *Cesta zpátky* (1958), *Snadný život* (1957) a *Konec cesty* (1959), všechny s výrobními náklady pod dva miliony korun.⁸³⁷

K uvedené bilanci dopomohlo více faktorů. Zaprvé, schopnost zkracovat výrobní fáze, a tím mírnit rostoucí náklady, odvislé zpravidla od delší realizační doby (viz 2.3.3). Zadruhé, zkušenost tvůrčích aktérů se žánrovým označením mohla posílit jejich realizační jistotu. Když totiž srovnávací výslednou kalkulaci uplatníme u následujícího roku 1960, opět na prvních dvou místech ekonomicky nenákladných děl narazíme na kriminální fikci: *Bílou sponu* (1960) natočil za 1,7 milionu korun žánrově zkušený Martin Frič, *Černou sobotu* (1960) pak za rovné dva miliony Miroslav Hubáček, který deset let předtím vykázal úspory na filmu *V trestném území*.⁸³⁸ Což oceňovali i kulturněpolitičtí aktéři. Když v roce 1958 probíhalo jmenování Miroslava Cikána *zasloužilým umělcem*, stálo v doporučujícím dopise, podepsaném ministrem školství a kultury Františkem Kahudou: „Kladem jeho práce je, že dbá přísné hospodárnosti při výrobě filmů, aniž by tím utrpěla umělecká úroveň díla“.⁸³⁹ O rok později natočil režisér Cikán další finančně nenáročný film *Konec cesty*. Zatřetí, opětovný příklon k zápletkám bez motivů mezinárodní špionáže obvykle nevyžadoval realizačně nákladné exteriérové lokace.

Poslední bod počátkem šedesátých let nabyl na významu s rozvinutím volně spojené skupiny děl, kombinujících prvky špionážních dramát a/nebo hraničářské tematiky. Tyto

⁸³⁶ ArBS, f. BH, sign. 1957, B8, Filmy výrobního roku 1957 č. b., 23. červen 1958.

⁸³⁷ ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 38.

⁸³⁸ ArBS, f. BH, sign. 1960, A4, Jaroslav Jelínek: Filmové studio Barrandov – Výroba dlouhých hraných filmů roku 1960 v číslech a grafech, nedatováno, s. 99.

⁸³⁹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, F. Kahuda: Návrh na propůjčení řádů a vyznamenání a na udělení čestných titulů k 60. výročí československé kinematografie., 10. duben 1958.

filmy – *Vstup zakázán* (1959), *Král Šumavy* (1959), *Páté oddělení* (1960), *Smyk* (1960), *Kohout plaší smrt* (1961) – reziduálně obsahovaly prvky bdělosti a ostražitosti, byť rétoricky tlumené, autorsky ambiciózní i kompromisně vyjasňující parametry spolupráce bdělých laiků a ostražitých bezpečnostních složek. Především film *Král Šumavy* zůstal nahlížen s uznáním i v polistopadovém období, nehledě na jeho kulturněpoliticky motivovanou zápletku.⁸⁴⁰ Právě *Král Šumavy* a povídkový *Vstup zakázán* ještě udržely výrobní náklady na průměrné úrovni. *Páté oddělení* a *Smyk* – částečně se odehrávající v západním Německu – už nicméně patřily mezi nákladné tituly. Jestliže finanční limit na širokoúhlý *Smyk* počítal s pěti miliony korun a snímek kalkulace naplnil, *Páté oddělení* mělo hospodařit v rozmezí, jaké se plánovalo pro film *Černá sobota*. Špionážní *Páté oddělení* nakonec vyšlo na téměř tři miliony korun, tedy bezmála dvojnásobek nákladů *Černé soboty*.⁸⁴¹ Jak *Páté oddělení*, tak *Smyk* se vyznačovaly podprůměrnou výrobností za směnu, tudíž neehospodárnost neodrážela toliko nadměrnou délkou realizace a dílčí resortní nároky, k čemuž docházelo v první polovině padesátých let.⁸⁴²

Jakkoli údaj o výrobních nákladech nezůstal ve sledovaném období zdaleka jedinou ekonomickou veličinou, byl citlivě posuzován napříč etapami. Jeho význam spočíval v tom, že kulturněpolitické i tvůrčí stimuly korigoval ekonomicky. Produkční cyklus bdělosti a ostražitosti se postupně kulturněpoliticky zdiskreditoval a vedl k aktérským sporům, jeho ústup ovšem reagoval i na plýtvavé vynakládání stále narůstajících prostředků. Obdobně ústup špionážních látek počátku šedesátých let souvisel s nepřívětivým umístěním děl ve výročních kalkulacích. V obou případech samozřejmě hrála kulturní politika podstatnou roli, zápletky inklinovaly k nákladnějším lokacím a resortní dohled prodlužoval realizaci, tudíž zvyšoval náklady. Nešlo ovšem o nevyhnutelnost, nýbrž o větší vstupní riziko preferovaných látek v každodenní praxi. Že i z této skupiny mohl vzejít nepříliš nákladný a více generacemi respektovaný film, ostatně potvrdil *Král Šumavy*. Totéž platilo opačně. Psychologická dramata nevyhovovala po roce 1948 kulturněpoliticky, nemělo by se ovšem zapomínat ani na opakovaně negativní zkušenosti s jejich hospodařením těsně před únorovými událostmi. První cyklus socialistických detektivek od konce padesátých let pak vedle zájmu tvůrčích aktérů umožnily výjimečné výsledky při převodu rozpočtů do dat výrobních nákladů. Pochopitelně za údaji stála i žánrová zkušenost tvůrčích aktérů, standardizovanější podoba resortních

⁸⁴⁰ Srov. Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019.

⁸⁴¹ ArBS, f. BH, sign. 1960, A3, Technicko – Hospodářský plán na rok 1960, 3. březen 1960, s. 15. ArBS, f. BH, sign. 1960, A4, Jaroslav Jelínek: Filmové studio Barrandov – Výroba dlouhých hraných filmů roku 1960 v číslech a grafech, nedatováno, s. 99.

⁸⁴² Tamtéž, s. 53.

připomínek a menší realizační náročnost. Kulturněpolitické a tvůrčí podněty každopádně působily v nutné interakci s tím, co předkládali a vyžadovali ekonomičtí aktéři.

Výklad představil nepatrný zlomek ekonomických aktérů, zpravidla těch viditelnějších. Státně-socialistický systém se v žádné etapě neobešel bez početného účetního oddělení nebo různě definovaného náměstka pro hospodářství. Mnoho pramenně anonymních ekonomických aktérů zpracovávalo nenápadnou denní agendu a záviselo na tom, jak jejich data zviditelnili či tlumili aktéři na vyšších úrovních nadřízenosti. Oldřich Macháček, pokvětnový náměstek pro hospodářské a finanční věci a bezprostředně poúnorový generální ředitel ČSF, prováděl v různých fázích obě taktiky. Jeho případ svědčil o obecnějším dilematu: ne/ekonomickém jednání někdejšího ekonomického aktéra, který usedl po roce 1948 do pozice kulturněpolitického aktéra. Samozřejmě i on řešil finanční otázky, dočasně marginalizované kulturněpolitickou rétorikou. Postupný důraz na problematiku hospodaření naplno odkryl, že ani kulturněpolitická prohlášení nemohla zůstat nevšímavá k financování filmového monopolu. Každý aktér tedy měl mít neustále na paměti ekonomické prohlášení v kulturněpolitickém projevu Františka Kouta: *nežijeme ve vzduchu a ze vzduchu*.

Koncem padesátých let již zažitou praxi výmluvně přiblížil František Břetislav Kunc: podle něj se ve filmové tvorbě „nerozlučně prolíná – jako v žádném jiném uměleckém oboru – tvorba s ekonomikou (...) léta se snažíme, aby obě tyto složky filmové práce byly v souladu, aby jedna druhou podporovala (...) Ekonomové vědí, že to nejsou oni, kdo mají zásluhu na hospodárném natáčení (...) tvůrčové filmu si již dnes uvědomují, jak důležitým ukazatelem – i když ovšem ne jediným – mohou být ona ‘suchá čísla’ ekonomů“.⁸⁴³ Kunc byl v tomto období jmenován ústředním dramaturgem a působil jakožto předseda Ideově umělecké rady. Zároveň předtím organizačně zasedal v tvůrčí skupině Bohumila Šmídy a zpracoval scenáristické formáty kriminálního filmu *Tereza* (1961). V jeho osobě se snoubila interakce kulturněpolitického, tvůrčího a ekonomického aktérství, nezbytná pro rozvoj kriminální fikce.

2.3.2 Distribuční výkony a životní cykly kriminální fikce

Výrobní fáze reprezentuje pouze jednu sledovatelnou oblast žánrových předpokladů. Po dokončení snímek prochází procesem distribuce a uvádění, jakož i kritickou reflexí a

⁸⁴³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 5.

diváckým přijetím. Následné kroky vpouští do průběhu i ekonomické aktéry, jejichž zájmy a pojmy nemusí kopírovat předchozí produkční uplatnění. Oblast distribuce zaslouží zastavení, neboť se tam realizovala možnost či nepřípustnost žánrových označení kriminální fikce.

Ramon Lobato a Mark David Ryan na této myšlence postavili programovou výzvu, jež nabádá k znovupromyšlení žánrové teorie skrze analýzu distribuce. Podle nich distribuční praxe zpětně ovlivňuje produkci, mohou přispět k výrobě děl, dokonce i ustavení žánrových označení. Distribuci totiž nepokládají za bezpříznakové zprostředkování hotového díla, nýbrž cílené a konfliktní vyvážení různých ekonomických, organizačních i politických zájmů. Právě distributor tedy fakticky rozhodne, „které texty se objeví v kinech, televizním vysílání nebo na digitálních nosičích“. Má kompetenci nedistribuvovat, zadržet snímek z oběhu, potažmo regulovat sekundární proměnné („na kolika místech se film bude hrát, kde kina sídlí“).⁸⁴⁴ Teprve v distribučním běhu dílo přebírá veřejná žánrová označení. Zatímco produkční pojmy mnohdy zůstávají za zavřenými dveřmi, distribuční žádají o pozornost na plakátech a při upoutávkách. Distributor současně není nucen užít očekávatelná pojmenování, může posouvat žánrovou identitu díla, pokud sezná, že odlišné označení přiláká větší množství diváků.⁸⁴⁵

Podnět uzpůsobil otázky distribuční praxi ve volnotržních podmínkách, s filmovým monopolem tudíž nepočítal. Jeden argument lze nicméně převzít: distribuční zprostředkování s sebou nese plánování i míru nepředvídatelnosti. Příležitostně nezřejmý průběh postihoval i oblast zestátněné distribuce, jež musela vyvažovat více zájmů. Kulturněpolitictí aktéři prosazovali, aby skladba děl a jejich programování v kinech odpovídaly kulturněpolitickým cílům. Ekonomictí aktéři v distribučních orgánech brali v úvahu hospodářská hlediska, neboť zestátněný průmysl se napájel na státní rozpočet, a vedle toho právě na distribuční výnosy. Jelikož kulturněpoliticky preferované tituly často vykazovaly o poznání horší návštěvnost než méně žádoucí žánrová díla, vzniklá mimo sovětskou sféru vlivu, bylo v zájmu pracovníků na úseku distribuce hledat okliky a usměrňovat zájmy. Činnost těchto ekonomických aktérů generovala odchylky, dokonce kladla direktivním rozhodnutím odpor: „ať už do určité míry

⁸⁴⁴ Citováno podle Ramon Lobato – Mark David Ryan: Rethinking Genre Studies through Distribution Analysis: Issues in International Horror Movie Circuits. *New Review of Film and Television Studies* 9, 2011, č. 2, s. 192. Srov. Lucie Česálková – Pavel Skopal: Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 7–8.

⁸⁴⁵ Srov. Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 187–242.

záměrný, vyvolaný především ekonomickými zájmy určité instituce, nebo nezáměrný, způsobený specifickostí distribučních mechanismů a struktury“.⁸⁴⁶

Bylo obtížné převést obecné tendence v plnohodnotný výzkum distribuční praxe. Dosažená čísla návštěvnosti domácích i zahraničních děl kriminální fikce totiž odrážela jejich reálný výkon pouze omezeně. Dokonce ani při znalosti počtu představení nešlo ohlas filmu vystihnout, pakliže se nedochovaly detaily o programování a průměrném počtu míst na jedno představení.⁸⁴⁷ Výsledná statistika nevystihovala komplikovanost a mnohoznačnost dobové praxe: úsilí provádět masové náborové na kulturněpoliticky preferované filmy, uměle vyprodat představení nebo z pozice provozovatelů kin provádět hry s čísly při vykazování prodaných vstupenek.⁸⁴⁸ Existovala i snaha cíleně omezovat distribuční výsledky titulů, jež kulturní politice nevyhovovaly. Šlo je programovat v okrajových kinech, ignorovat jejich uvedení i předčasně stáhnout z oběhu.⁸⁴⁹ Příklady je proto nutné stavět s vysokou mírou předběžnosti.

Náborovou praxi zastupovaly například sovětské filmy *Pád Berlína* (1949) a *Setkání na Labi* (1949), které dosáhly do poloviny padesátých let téměř čtyř a bezmála tří milionů prodaných lístků. Samotné preferování přitom nemuselo na oficiálně vykázaný úspěch stačit. Snímky *Velký občan* (1938) a *Dvoji tvář* (1936) – referenční sovětské tituly pro bezprostředně poúnorový přístup ke kriminální fikci – zaznamenaly ve stejné etapě pouze lehce nad milion prodaných lístků, třebaže je kulturněpolitickí aktéři zmiňovali na poradách a vycházely k nim četné materiály.⁸⁵⁰ Pozdější zástupci sovětské kriminální fikce pak vesměs nepřekročili ani symbolický milion vykázaných vstupenek. Ve statisících končily i výkony východoněmecké

⁸⁴⁶ Citováno podle Pavel Skopal: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 643.

⁸⁴⁷ Místy působí součty natolik nevěrohodně, že je pozdější soupisy ani neuvádí. Václav Březina na konto filmu *Výstraha* (1953) uvedl: „Typické dílo své doby, jehož nezkreslenou návštěvnost nelze dodatečně zjistit“. Citováno podle Václav Březina: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Cinema 1996, s. 471.

⁸⁴⁸ K této praxi např. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 183–184, 216–218. Srov. Luděk Havel: *Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2016, s. 64–65, 87–88.

⁸⁴⁹ Tyto postupy se obtížně zobecňují a mohou mít odlišné projevy kraj od kraje. Pavel Skopal: Muži v sedle, v cirku a na létajících strojích. Dějiny filmové recepce v českých zemích, 1945–1953. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 322–323. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 202.

⁸⁵⁰ Obecnější data jsou přejata z publikací, jež sestavil Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1951–1955: I. díl*, Praha: Československý filmový ústav 1972, s. 320, 322, 323, 324. Srov. K. Vinogradská: *Dvoji tvář*, Praha: Svět sovětů 1950. M. Blejman: *Velký občan*, Praha: Svět sovětů 1950.

či maďarské kriminální fikce. Vzdálenější oblasti sovětské sféry vlivu si vedly ještě méně výrazně: kupříkladu čínské *Bdělé oko* (1957) nepřešlo přes sto tisíc prodaných lístků.⁸⁵¹

Ekonomičtí aktéři hledali pro různě definovaný neúspěch příležitostně vysvětlení. Na celodistribuční konferenci ČSF v polovině dubna 1951 kupříkladu zaznělo, že uvedení *Dvojí tváře* „v silvestrovském termínu bylo chybou programového oddělení“.⁸⁵² Příslušné orgány si ovšem nemohly pokaždé vybírat, reagovaly i na kulturněpolitické závazky: sovětský *Agent č. 13* (1954) „byl urychleně zpracován“ a vstoupil do československých kin na Štědrý den, aby vyhověl žádosti Sovexportfilmu.⁸⁵³ V tomto případě však tuzemské distribuční orgány patrně nelitovaly. Během svátků roku 1954 hlásila pražská kina téměř osmdesáti procentní obsazenost na snímek *Agent č. 13*, kdežto sovětské filmy *Kalinový háj* (1953) a *Skanderbeg* (1953) nedosáhly ve srovnatelném premiérovém nasazení ani padesát procent.⁸⁵⁴ Ekonomický aktér František Šolc coby ředitel distribučního úseku tehdy na Filmové radě vysvětloval, proč k nerovnostem docházelo. Vybaven čísly uváděl, jak špatně si vedly již v roce 1954 některé filmy sovětské, a především čínské: „Uvedli jsme čínské filmy v 15 kopiích a máme návštěvu 5 %“. Sovětský divadelní film *Záporožec za Dunajem* (1953) nepřesáhl sedm procent obsazenosti sedaček a Šolc o něm prohlásil: „Řekněme si upřímně, že na tyto filmy nelze dělat nábor“.⁸⁵⁵ Nejen on pokládal taktiku za kontraproduktivní; posilovala totiž preventivní nedůvěru vůči budoucím sovětským titulům, včetně *Kalinového háje* a *Skanderbega*.

Proč oproti nim v premiérovém týdnu uspěl *Agent č. 13*? Lze spekulovat, že prospěla i nezatajovaná příslušnost ke kriminální fikci: propagační materiál snímek inzeroval coby „Napínavý sovětský film režiséra L. Lukova“.⁸⁵⁶ Zatímco kupříkladu *Dvojí tvář* propojovaly

⁸⁵¹ Těsně před jedním milionem vstupenek se zastavily východoněmecké filmy *Razzie* (1947) a *Vlakové spojení nepravdivé* (1951), uvedené v první polovině padesátých let. Z filmů distribuovaných ve druhé polovině desetiletí se přes diváckou hranici sedmi set tisíc dostaly z východoněmeckých *Premiéra se odkládá* (1959) a *Zboží pro Katalánii* (1959). Srov. Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1956–1960*, Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 212, 219, 220, 223, 226, 228, Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1961–1965*, Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 295, 297, 298, 303.

⁸⁵² Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/7K, I. Celodistribuční konference Československého státního filmu v Praze 18. dubna 1951.: Zpráva o plenárním shromáždění, nedatováno, s. 28.

⁸⁵³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Miloslav Šebek: Předpoklad premiér, 6. prosinec 1954.

⁸⁵⁴ Konkrétnější data jsou převzata z týdenního dobového soupisu hlášení pražských premiérových kin. Procento se týkalo jednotlivého kina a při premiérovém nasazení do více z nich mezi nimi existovaly logické rozdíly. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Třídenní výkaz pražských premiér: 24.–26. XII., nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Týdenní výkaz pražských premiér: 22.–28. X., nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Týdenní výkaz pražských premiér: 21.–27. V., nedatováno.

⁸⁵⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/54//4, Zápis 54. porady Filmové rady..., 30. srpen 1954, s. 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/55//4, Zápis 55. porady Filmové rady..., 2. září 1954, s. 5.

⁸⁵⁶ Citováno podle *Agent č. 13*, Praha: Československý státní film 1954, nestránkováno. Propagační materiál je uložen v NK ČR pod signaturou 54 G 54854.

publicistické texty výhradně s politickým kontextem, *Agent a č. 13* i mimořádně navštěvovaný snímek *Na daleké hlídce* (1953) uváděly do žánrových souvislostí. Jakkoli se v padesátých letech vyskytoval problém s nedostatečným diváckým zájmem o sovětské filmy, žánrová označení kriminální fikce mohla vstupní nedůvěru otupit. Bezmála milion prodaných vstupenek pro film *Agent a č. 13* reprezentoval nadprůměr v kontextu tuzemského zájmu o sovětskou kinematografii druhé poloviny padesátých let. Totéž platilo pro východoněmecké kriminální filmy.⁸⁵⁷ Dokonce i necelých padesát tisíc prodaných lístků na *Bdělé oko* za rok 1957 stačilo na páté místo z tabulky více než třiceti čínských děl v tehdejším oběžném stavu. Nadprůměrná návštěvnost zahraniční kriminální fikce zasluhuje zmínku, usazenou ovšem v celkových proporcích. Například východoněmecká detektivka *Smečka* (1956) docílila ve druhém a třetím čtvrtletí 1957 solidních pětapadesát procent obsazenosti, přesto mnohem méně než například osmdesátiprocentní britská komedie *Doktor v domě* (1954).⁸⁵⁸

Zpřesnění komplikuje prosté porovnání návštěvnosti, naznačuje též lehce zvýšenou diváckou afinitu ke kriminální fikci i sovětské sféry vlivu. Ekonomičtí aktéři žánrovou náklonnost povzbuzovali. Propagační oddělení například rozhodovalo – někdy v součinnosti s příslušnými exportními pobočkami – o tuzemských distribučních názvech. Některé z nich se natolik vžily, že daly zapomenout posunutým důrazům. Například titul *Pojistka smrti* (1944) posílil kriminální očekávání ve srovnání s původním *Double Indemnity*, taktéž *Dokonalý zločin* (1947) učinil konkrétnější originální *The Upturned Glass*. Tímto způsobem šlo nalákat na příslib kriminální fikce, i když originální název sliboval něco jiného. Snímek *The Life of Emile Zola* běžel v československých kinech coby *Případ kapitána Dreyfuse* (1937), což překlápilo důraz od životopisného výkladu ke vzrušující kauze. Předseda Filmové dovozní komise Artuš Černík v listopadu 1947 neúspěšně nabádal nahradit titul *Kdybych žila znovu* (1947) za žánrově poutavější: *Kdybych nezabila* nebo *Když se škrtne vražda*.⁸⁵⁹ Koncem čtyřicátých let praxe vzbuzovala rostoucí antipatie z různých názorových proudů. Dospívající Jan Zábrana, nekomunisticky orientovaný básník a pozdější spoluautor detektivních románů, si do deníku v roce 1948 napsal: „na pěkné detektivce s ošklivým názvem Scotland Yard

⁸⁵⁷ Srov. Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1956–1960*, Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 219–221, 223–231.

⁸⁵⁸ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, Výsledky návštěvnosti čínských filmů v r. 1957., nedatováno, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/6K, Filmy lidově-demokratických států uvedené do premiéry ve II. a III. čtvrtletí 1957., nedatováno, nestránkováno.

⁸⁵⁹ NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 9/5//5, Artuš Černík: Český název filmu: REPEAT PERFORMANCE., 4. listopad 1947.

zasahuje“.⁸⁶⁰ Šlo o americký snímek, jehož titul *The Suspect* přiměřeněji odpovídal zápletce. Ministerstvo zahraničních věcí v rámci Filmového cenzurního sboru označilo koncem června 1949 název *Sakramentští kluci* (1947) za „velmi nevhodný“. Dánská dětská detektivka se původně jmenovala obdobně, titulková listina variantně nabídla i znění *Mládí zasahuje*.⁸⁶¹

Vyloženě provokativní názvy po vyloučení západní kriminální fikce v roce 1950 vymizely, nevrátily se ani při opatrném distribučním oživení srovnatelných zahraničních děl koncem desetiletí. Jestliže koncem čtyřicátých let bylo v oběžném stavu hned několik titulů, které prozrazovaly kriminální prvky na první poslech (*Sličná vražednice* /1945/, *Vrah se bojí noci* /1942/, *Vražedné pochybnosti* /1947/), koncem padesátých let se propagační orgány spoléhaly na jemnější narážky: *Stalo se za bílého dne* (1958), *Vzhůru po šikmé ploše* (1959). Výběrová komise pak nesouhlas se zamítaným kriminálním titulem podtrhávala právě doslovným překladem: *Das Mädchen mit den Katzenaugen* (1958) jakožto *Dívka s kočičíma očima* („šperkovaná patřičnou dávkou polooblečených slečen a několika rváčských naturalismů“) či *Mannekäng i rött* (1958) coby *Manekýnka v červeném* („neurčitý pocit hrůzy z toho, kam až může klesnout režisér takového jména jako je Arne Mattson“).⁸⁶² Nakonec existoval i tlak z druhé strany, tedy mírnění razance originálu. Například britská komedie *Pět lupičů a stará dáma* (1955) se původně jmenovala *Ladykillers*; doslovně sugestivní přepis *Vrazi žen* byl zvažován, nicméně poté nahrazen komičtěji vyznívající českou variantou.⁸⁶³

Na žánrové oslovování nečekaně spoléhala bezprostředně poúnorová krátkometrážní a/nebo nonfikční tuzemská produkce. V pokvětnovém období se plánovala realizace filmu *Veřejný nepřítel* o alkoholismu a snímku *Tichý rdousič*, jenž měl propagovat očkování proti záškrtu.⁸⁶⁴ Specificky koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let se prvky zločinnosti připisovaly mimolidským aktérům. Vznikly nebo byly zvažovány nonfikční filmy *Nepřítel plevel* (1953), *Chroust nepřítel* a *Náš nepřítel prach*, jehož rovněž nerealizovaný druhý díl nesl pracovní název *Prach, náš vrah*.⁸⁶⁵ Aktéři při projednávání látek ani neskrývali

⁸⁶⁰ Citováno podle Jan Zábrana: *Celý život: Výbor z deníků 1948/1984*, Praha: Torst 2001, s. 47.

⁸⁶¹ Citováno podle NA, f. MI, k. 152, sign. 1949, 671–725, Zápis o jednání cenzurního sboru..., 30. červen 1949, s. 1.

⁸⁶² Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 51. porady Výběrové komise..., 3. červenec 1959, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 59. porady Výběrové komise..., 14. srpen 1959, s. 2.

⁸⁶³ ABS, f. 318, sign. 318–289, Cenzurní karta filmu *Pět lupičů a stará dáma*, 22. prosinec 1963.

⁸⁶⁴ NFA, f. Čech Vladimír, sign. IIIb, inv. č. 172.

⁸⁶⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/1P/1K, Zápis o poradě ústředního ředitelství Československého státního filmu..., 29. srpen 1951, s. 4. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/3P/8K, 13. schůze redakční rady zemědělského filmu..., 18. duben 1950, s. 1. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, Zápis schůze ústřední dramaturgie..., 15. červenec 1949.

přisvojení kriminálních motivů. O filmu *Nepřítel v týlu* (1949) zaznělo, že „je to skoro otázka života a smrti. Hrozí nám kalamita nosatců“.⁸⁶⁶ Odsud vedl krok k příležitosti propagovat dílo s poukazem na žánrové hodnoty. Propagační snímek o odstraňování kuřích ok nesl původně název *Pedikúra Baťa*, nicméně do kin vstoupil coby *Noc kryje zločin* (1948) a plakát jej v září 1949 inzeroval slovy: „Malá filmová detektivka s nečekaným rozuzlením“.⁸⁶⁷ Dočasné potlačení pojmu *detektivka* znemožnilo očividnou propagaci, ač interně pokračovalo navázání mimolidských nepřátel na kriminální fikci. Nerealizovaná *Slintavka hrozí* vedla dramaturgy až k úvaze, „že byla rozšířena zločineckým způsobem. Je to otázka bdělosti a ostráživosti“.⁸⁶⁸

Žánrově laděné názvy vyjadřovaly očekávání, že zesílená evokace kriminální fikce zaujme publikum. Třebaže by spolehlivější data vyžadovala souvislejší interpretaci méně dostupných dat (součet vykázaných vstupenek korigovaný o počty konaných představení i dostupných míst v kinech), předběžně lze uvést, že zahraniční kriminální fikce se umisťovala nadprůměrně, byť nikoli na čelních místech návštěvnosti. Základní údaje k tuzemské kriminální fikci hovořily obdobně. Když údaje o prodaných vstupenkách vydělíme počtem konaných představení v průběhu let, vyjde většina sledovaných děl podobně. Průměrný počet diváků na jedno představení se pohyboval v rozmezí mezi sto padesáti a dvě stě padesáti, nehledě na celkový ekonomický výsledek. Proto docílily *Král Šumavy* i *Smyk* v průměru kolem dvou set diváků na projekci, přestože první snímek oficiálně navštívili mimořádné čtyři miliony diváků, kdežto ten druhý méně než dva miliony návštěvníků.⁸⁶⁹

Tuzemská kriminální fikce zaznamenávala nadprůměrné distribuční výsledky i při zohlednění specifitějších dat. Například *Akce B* obsadila první místo v žebříčku návštěvnosti českých filmů, nasazených v první polovině roku 1952. Dokonce s více než jedním milionem návštěvníků předčila i všechny domácí filmy, jež byly uvedené do kin v předchozím roce.⁸⁷⁰ Pět kriminálních děl zkoumaného vzorku přesáhlo či se přiblížilo celkové hranici tří milionů

⁸⁶⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, Zápis ze schůze ústřední dramaturgie..., 22. duben 1949, s. 9.

⁸⁶⁷ Citováno podle NFA, f. Sbírka kino ČAS, k. 1, Čs. zpravodajský film: Kino Čas..., 23. září 1949. Srov. NA, f. MI, k. 143, sign. 1949, 196–220, Ministerstvo informací – filmová censura v Praze..., 9. únor 1949.

⁸⁶⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/3P/9K, Zápis z tvůrčího kolektivu..., 24. říjen 1952, s. 2.

⁸⁶⁹ Vzhledem k nákladné realizaci *Smyku* nešlo o uspokojivý výsledek. Základní data za celé poúnorové období předložil ekonomický aktér Václav Březina. Viz Václav Březina: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Cinema 1996, s. 188, 378. Srov. Jozef Majchrák: *Otázky žánrovej struktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*, Bratislava: Slovenský filmový ústav 1983, s. 41–48, 60, který obecně údaje o kriminální fikci detailně srovnával s dalšími žánrovými označeními. Jeho výzkum pokrýval slovenskou část kinematografie.

⁸⁷⁰ Údaje neobsahovaly poměr dat k obsazenosti kin. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/4K, Statistická zpráva za I. pololetí 1952.: Statistika., nedatováno, s. 20–21.

vykázaných návštěvníků: *Akce B*, *Král Šumavy*, *Křížová trojka*, *13. revír*, *Ztracená stopa* (1955).⁸⁷¹ Nesourodá skupina děl umožňuje stanovit první tezi: úspěšné tituly kriminální fikce nespojovala žánrová tradice, nýbrž omezení v nabídce kin, potažmo pověst výrazného filmu a tvůrce. Politizace kriminální fikce nehrála při diváckém ohlasu zásadní roli. Nadprůměrnou návštěvnost dosáhlo pokvětnové žánrové úsilí, poúnorový cyklus bdělosti a ostražitosti, pozdější pokusy o návrat k tradičnějším žánrovým označením i souběžné špionážní tituly.

Statistiky z druhého, třetího a čtvrtého čtvrtletí roku 1957, kdy výroba českých děl zvolna narůstala, zachytily diferencovanější údaje: filmy *Padělek* a *Případ ještě nekončí* docílily mezi šedesáti a sedmdesáti pěti procenty maximální možné návštěvnosti vzhledem ke kapacitě kinosálů. V celoročním žebříčku nefigurovaly, například měly méně diváků i procent obsazenosti než *Legenda o lásce* (1956) na čtvrtém místě. Jenže pohádka Václava Kršky byla o poznání nákladnější, proto ani její vysoké tržby při kvantitativně štědrém programování negenerovaly významnější zisk. Naproti tomu *Padělek* a *Případ ještě nekončí* v tržbách záhy zaplatily výrobní náklady, přestože na ně zbylo méně projekcí i dosažených procent obsazenosti kapacity kin.⁸⁷² Druhá teze rozšiřuje dříve uplatněný argument hospodářské udržitelnosti: podnikově vnímaný úspěch kriminální fikce v distribuci nezáležel pouze na dosažené návštěvnosti, nýbrž na jejím převedení do relace výrobních nákladů.

Stabilnější dynamiku návštěvnosti v čase zaznamenala data ze specifického roku 1954. V jeho průběhu vstoupily do kin čtyři žánrové tituly: *Kavárna na hlavní třídě*, *Expres z Norimberka*, *Severní přístav* (1954) a *Přicházejí z tmy*. První tři vykázaly při premiérovém pražském nasazení více než osmdesáti procentní obsazenost kinosálů. V dalších týdnech jejich ohlas klesal, *Expres z Norimberka* a *Severní přístav* nedosahovaly v Praze měsíc po uvedení leckde ani padesát procent kapacity.⁸⁷³ *Severnímu přístavu* mohlo uškodit dočasné divácké nasycení kriminální fikcí – do distribuce vstoupil necelé dva měsíce po *Expresu*

⁸⁷¹ Václav Březina: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Cinema 1996, s. 22, 188, 193, 431, 492.

⁸⁷² Na *Případ ještě nekončí* připadlo v daném období 3225 představení, o téměř tisíc méně oproti *Legendě o lásce*. Procento obsazenosti dosáhlo 67 % (*Případ ještě nekončí*), 62 % (*Padělek*) a 69 % (*Legenda o lásce*). NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/6K, Název: Datum prem.: Předst., nedatováno, nestránkováno. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/6K, Nejlépe navštívené filmy všech produkcí dle největší docílené návštěvnosti v r. 1957., nedatováno.

⁸⁷³ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Výkaz pražských premiér za pátek–neděli...: 22/1, nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Výkaz pražských premiér za pátek–neděli...: 26/3, nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Třídenní výkaz pražských premiér...: 28.–30 V., nedatováno. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Týdenní výkaz pražských premiér: 23.–29. dubna 1954..., nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Týdenní výkaz pražských premiér...: 11.–17 VI., nedatováno.

z *Norimberka* – i premiérové připojení předfilmu, sovětského středometrážního dokumentu *Písně rodné země* (1953).⁸⁷⁴ Nástup kulturněpoliticky zapíraného filmu *Přicházejí z tmy* do kin se lišil: na nízkou obsazenost (pod padesát procent) v premiérovém uvedení navázal zprvu mírně vzestupný a poté setrvalý trend průměrné návštěvnosti.⁸⁷⁵ Materiály z roku 1954 poskytly prostor pro třetí tezi: při analýze návštěvnosti je žádoucí neopomenout dodatečné faktory (souběh žánrového uvedení, neatraktivní předfilm), a zejména sledovat divácký ohlas v delší časové etapě. Tímto způsobem lze oslabit mezerovitost dostupných dat.

Žánrové založenou distribuční analýzu lze totiž provést i při zohlednění rozdílné *temporality uvádění*. Jednotlivé filmy setrvaly v oběhu odlišně dlouho a rozdíly podněcují otázky, proč některé domácí tituly cirkulovaly v kinech dlouhá desetiletí, zatímco jiné byly staženy a další pro změnu znovuuváděny. Nestejné distribuční osudy se označují coby *životní cyklus*, přičemž badatelé zkoumají, co a jak ovlivňovalo diverzitu trhu i délku distribučního oběhu konkrétních děl v určitých obdobích.⁸⁷⁶ Předčasné stažení i znovuuvedení mohlo například souviset s měnícími se kulturněpolitickými prioritami. Zákaz uvádění některých sentimentálních děl záhy po únorových událostech v roce 1948 – *Krb bez ohně* (1937), *Madla zpívá Evropě* (1940) nebo *Tanečnice* (1943) – by úvaze nahrávaly. Temporalita uvádění ovšem neměla vždy přímočarou linku s kulturní politikou a vyžaduje jemnější nazírání.⁸⁷⁷

Životní cykly děl tuzemské kriminální fikce měly nesjednocený průběh a nešlo pouze o předčasné vyřazení vybraných titulů s kulturněpolitickým zdůvodněním, zejména počátkem padesátých let. Například *Konec cesty* a *Černá sobota* zůstaly v oběžném stavu pouze šest a pět let oproti téměř dvaceti sedmi letům pro film *Dnes o půl jedenácté* nebo více než dvaceti distribučními roky snímku *Severní přístav*.⁸⁷⁸ Vyřazení z programové nabídky neprobíhalo jednotlivě, *Konec cesty* i *Černou sobotu* postihlo v dubnu 1966, v širším rozhodnutí společně

⁸⁷⁴ Rovněž před *Kavárnou na hlavní třídě* běžel středometrážní předfilm: *Sovětská Litva* (1951).

⁸⁷⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Týdenní výkaz pražských premiér...: 18.–24 VI., nedatováno. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/7K, Třídenní výkaz pražských premiér...: 16.–18 VII., nedatováno

⁸⁷⁶ Srov. Lucie Česálková: Nesmrtelné filmy. Protektorátní premiéry, reprízy a temporalita uvádění filmů v brněnských kinech na přelomu 30. a 40. let 20. století. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 202.

⁸⁷⁷ Kupříkladu Jaromír Blažejovský uvádí, že v normalizačním distribučním oběhu zůstaly krom jiného *Kladivo na čarodějnice* (1969), *Nebeští jezdci* (1968) nebo *Sedmikrásky* (1966). Na úrovni klubového promítání po jistou dobu i snímek *Případ pro začínajícího kata* (1969). Jaromír Blažejovský: *Trezor a jeho děti*. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace* 23, 2010, č. 3, s. 17. Soupis v roce 1948 zakázaných zmíněných děl nabízí Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948*, Praha: Československý státní film 1954, s. 279, 281.

⁸⁷⁸ Václav Březina – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal: *Československý film a filmová distribuce I.: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*, Praha: ÚPF 1988, s. 27, 36, 88, 200.

s filmy *Na konci města*, *Případ ještě nekončí* nebo *Vina Vladimíra Olmera* (1956).⁸⁷⁹ Kritéria výběru se hledala obtížně: nebyla kulturněpolitická, nesouvisela patrně ani s nežádoucí působností tvůrčích aktérů a finanční výsledky nenákladných děl nespádaly do průměru.

Ekonomické důvody mohly stát za opačnou tendencí, totiž neobvykle prodlouženým životním cyklem. Dobové akcenty nutně snižovaly ekonomickou uplatnitelnost v delším časovém horizontu, pakliže byl snímek zřetelněji asociován s žánrovými prvky. *13. revír*, *Past* (1950), *Akce B*, *Kavárna na hlavní třídě* a *Ztracená stopa* zůstaly v oběžném stavu i na sklonku pounorového období. Například *Akce B* oficiálně navštívilo ještě po roce 1987 kolem pěti tisíc platících diváků a za rok 1962 – deset let po premiéře – vykazala více než třicet tisíc prodaných vstupenek.⁸⁸⁰ Setrvalý ohlas v pozdějších letech vypovídal o diváckém potenciálu více než obsazenost záhy po premiérovém uvedení. Do dat po letech totiž pronikaly rozdíly, prozrazující divácké preference: ve zmíněném roce 1962 uspěl šestnáct let starý snímek *Mrtvý mezi živými* s více než osmdesáti tisíci docílenými návštěvníky, kdežto osm let starý titul *Přicházejí z tmy* přilákal méně než pět set zájemců.⁸⁸¹ Třebaže u dat scházel prostřední článek argumentačního řetězu – počet projekcí a obsazenost kapacity kin – pro žánrovou analýzu distribuční praxe poskytly svědectví o setrvačnosti diváckého zájmu uprostřed prudkých změn a etapovitých pounorových dějin. Hospodářsky výhodné byly tituly, které v oběžném stavu přesahovaly více etap a dokázaly životní cyklus roztáhnout do desítek let.

Prodloužení životního cyklu nemuselo být kontinuální, některé filmy šlo po vyřazení opět uvést, a tím potvrdit jejich přípustnost v odlišných podmínkách. Složky distribuce opakovaně rozhodovaly o novém zařazení meziválečných a protektorátních děl kriminální fikce. Zdánlivě nekonfliktní praxe zakládala na dilemata. Zatímco nežádoucí scénářistické formáty se zamítly a nerealizovaly, existující tituly zůstávaly k dispozici pro jejich potenciální distribuční využití. Hraničnost se pak projevovala v přehodnocovaných usneseních. Například snímek *Pelikán má alibi* (1940) nedoporučil Filmový censurní sbor v červenci 1945, aby po

⁸⁷⁹ Tamtéž, s. 125, 184, 258.

⁸⁸⁰ V publikaci z roku 1988 je pět děl uvedeno „ve stavu“. O osm let později shromáždil Václav Březina aktualizované záznamy: zatímco u dříve vyřazených titulů zachoval totožná data, u všech pěti filmů došlo k mírnému nárůstu počtu projekcí a návštěvníků, jež tak značí rozdíl oproti konci roku 1987. Václav Březina: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Cinema 1996, s. 22. Srov. Václav Březina – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal: *Československý film a filmová distribuce I.: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*, Praha: ÚPF 1988, s. 4, 80, 154, 241, 282. Jiří Havelka: *Výroční zpráva Československého filmu za rok 1962*, Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 178.

⁸⁸¹ Pro širší ilustraci: další šestnáct let starý snímek *13. revír* přilákal 26 968 diváků, zatímco osm let starý *Severní přístav* vykázal 37 420 návštěvníků. Tamtéž, s. 181, 183.

třech měsících rozhodnutí zvrátil.⁸⁸² Detektivní komedie byla vyloučena z oběžného stavu koncem čtyřicátých let, aby v červnu 1952 zamítla Výběrová komise návrh jejího navrácení do oběhu. O necelé dva roky později se znovuuvedením souhlasily příslušné orgány.⁸⁸³

Ekonomičtí aktéři ani nezastírali, že zařazení archivních děl kriminální fikce do kin sloužilo hospodářským zájmům filmového monopolu. Od léta 1952 byl v oběhu *Těžký život dobrodruha* (1941): v prvním čtvrtletí roku 1953 obsadil čtrnáctou příčku návštěvnosti českých filmů jakožto jediný znovuuvedený titul v žebříčku.⁸⁸⁴ Koncem roku 1954 přišel návrh ponechat protektorátní snímek v distribuční zásobě dlouhodobě, což „by jistě mělo vliv na plnění plánu návštěvnosti v době, kdy tyto úkoly ze strany Rozdělovny filmů nelze zajistit“. Ještě v roce 1962 přilákal *Těžký život dobrodruha* bezmála tři sta tisíc diváků, více než nové filmy *Král Šumavy* a *Kde alibi nestačí* (1961) v témže období dohromady.⁸⁸⁵ Znovuuvedená kriminální fikce pomohla rozšířit nedostačující zásobu nových programů i splnit hospodářský plán distribučních složek. Nicméně vysílala signál o kulturněpolitických posunech pro tvůrčí aktéry, a proto byla pečlivě zvažována.⁸⁸⁶ *Vraždu v Ostrovní ulici* (1933) odmítla koncem ledna 1952 Výběrová komise, aby se o několik let později dostala do výběru děl k šedesátému výročí československé kinematografie. Po skončení výročních akcí byl snímek opět vyřazen.⁸⁸⁷ Omezování životního cyklu – krácení i jednorázové uvedení – značilo dosažitelný kompromis a od poloviny padesátých let řešilo dilema kolem hraničních děl.

Zamítnutí příslušným sborem značilo nulový životní cyklus (distribuce neproběhla), kdežto přijetí filmu a jeho nepřerušené několikaleté nasazení do kin rozvinutý životní cyklus.

⁸⁸² NA, f. MI, k. 74, sign. 1945, 211–235, Zápis o jednání censurního sboru..., 20. červenec 1945. NA, f. MI, k. 74, sign. 1945, 211–235, Zápis o jednání censurního sboru..., 23. říjen 1945.

⁸⁸³ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K, Zápis o poradě ústředního ředitelství Československého státního filmu..., 2. červen 1952, s. 9. ABS, f. 318, sign. 318–289, Cenzurní karta filmu Pelikán má alibi, 24. duben 1954.

⁸⁸⁴ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K, Nejvíce navštívené filmy české a slovenské produkce: 1. čtvrtletí 1953. nedatováno. Srov. Šárka Gmíterková: *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018, s. 136–139.

⁸⁸⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Prokopová: Uvedení starších českých filmů, 20. listopad 1954, s. 2. Jiří Havelka: *Výroční zpráva Československého filmu za rok 1962*, Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 179, 181, 184.

⁸⁸⁶ Například *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (1932) se zamítal opakovaně. Z let 1951 a 1952 se dochovala hned tři negativní stanoviska. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/4/19//1, 20. schůze Výběrové komise Filmové rady..., 24. duben 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K, Zápis o poradě ústředního ředitelství Československého státního filmu..., 2. červen 1952, s. 9. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/40//2, Zápis 47. schůze plna Filmové rady..., 11. prosinec 1952, s. 12.

⁸⁸⁷ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/15//2, Usnesení 22. schůze plna Filmové rady..., 31. leden 1952, s. 1. ArBS, f. BH, sign. 1957, C16, Návrh akcí k 60. výročí československé kinematografie, nedatováno. NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Záznam 11. porady ředitele Ústřední správy Čs. filmu..., 14. listopad 1958, s. 4.

Mezi oběma východisky se vyskytovalo mnoho odstínů. Nulový životní cyklus šlo zmírnit: Výběrová komise například v prosinci 1960 odmítla francouzský film *Zazie v metru* (1960) pro jeho výstřednost, avšak doporučila projekci pro tvůrčí aktéry.⁸⁸⁸ Další varianty spočívaly ve veřejném jednorázovém promítání. Například životní cyklus *Procesu Jany z Arcu* (1962) končil Týdnem francouzského filmu, u filmu *Napoleon* (1960) byl zdůrazněn ohraničený dosah: „Pro distribuci zamítnut. Bude promítnut ve volné tribuně v Karlových Varech omezenému počtu návštěvníků“.⁸⁸⁹ Karlovarský festival představoval vyčleněný prostor, s podmínkou zamezení dalšího šíření totiž umožňoval rozvíjet kulturní diplomacii a obcházet parametry kulturněpolitických požadavků.⁸⁹⁰ Příležitostně uváděl díla s kriminálními motivy, u nichž schvalovací orgány nepředpokládaly další šíření: například finský film *Me* (1961), jehož distribuci odmítla cenzurní karta HSTD třemi vykřičníky. Egyptské snímky – určené počátkem šedesátých let pro Týden egyptského filmu či Týden arabského filmu – obsahovaly opakovaně prvky kriminální fikce a do celostátní distribuce nepronikaly.⁸⁹¹ Určitá místní specifika byla distribučně neúnosná. Ekonomický aktér Eduard Hais se sympatiemi popisoval indický film *Nau do Gyarah* (1957), zamítavé stanovisko však psal z předpokládané divácké perspektivy: „příliš dlouhé, s nemožným pro nás vplétáním písní (...) v napínavém finiši à la Hitchcock působí přímo groteskně, když pronásledování pachatelů je přerušováno písní, kdy všichni, včetně policie, vyčkají až heroina dopřeje a pak teprve horečně pokračují“.⁸⁹²

Dilema kolem znovuuváděných i zahraničních titulů zesilovalo nepředvídatelnost rozhodnutí, neboť proti sobě trvale stály dva principy: kulturněpolitický a ekonomický. Již na zasedáních pokvětnového Filmového cenzurního sboru přítomní uváděli hospodářské důvody coby omluvu pro schválení nepřijatelných děl: například operety *Bláhové děvče* (1938) či

⁸⁸⁸ NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/8K, Zápis z 97. porady Výběrové komise..., 13. prosinec 1960, s. 1.

⁸⁸⁹ Citováno podle ABS, f. 318, sign. 318–287, Cenzurní karta filmu *Napoleon*, 31. srpen 1962. ABS, f. 318, sign. 318–291, Cenzurní karta filmu *Proces Jany z Arcu*, 1. únor 1963.

⁸⁹⁰ Srov. Martin Mišúr: Kde festival nestačí. Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, Filmové festivaly pracujících a distribuční synergie. In: Jindřiška Bláhová (ed.): *Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, 1946–1992: kulturní, (geo)politické a institucionální dějiny v (trans)nacionální perspektivě*, Praha: Národní filmový archiv (v tisku).

⁸⁹¹ Šlo například o filmy *Hlavní nádraží* (1958) nebo *Muž v našem domě* (1961). ABS, f. 318, sign. 318–284, Cenzurní karta filmu *Káhirské nádraží*, 2. květen 1963. ABS, f. 318, sign. 318–286, Cenzurní karta filmu *Muž v našem domě*, 29. listopad 1961. Srov. ABS, f. 318, sign. 318–279, Cenzurní karta filmu *Bezcenní lidé*, 11. červen 1962.

⁸⁹² Eduard Hais byl ředitelem zahraničního obchodu ČSF. Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/2K, Dr. Hais: Delegatura Československého filmu *Bombay...*, 25. listopad 1957, s. 5. Oblast působení tohoto ekonomického aktéra zaznamenala Eliška Malečková: *Československo–blízkovýchodní filmové kontakty v 50. a 60. letech*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014.

snímku *Vrah se bojí noci* (1942).⁸⁹³ Ještě v březnu 1949 odmítl předseda FICES námitky k americkému *Skandálu v Paříži* (1946): výhrady se „netýkají resortních zájmů příslušných ministerstev, nýbrž jsou rázu kulturního. Zákaz filmu by způsobil hospodářskou škodu, která není dostatečně odůvodněna výhradami shora jmenovaných členů cens. sboru“.⁸⁹⁴ Kulturněpolitické hlasy hovořily ekonomicky, jelikož si uvědomovaly nutnost dodržet smluvní závazky. Počátkem padesátých let dilema kolem zahraničních titulů zmizelo pouze zdánlivě, i tehdy figurovalo v oběhu několik filmů, jejichž primární účel spočíval v posílení ekonomické výkonnosti zestátněné kinematografie.⁸⁹⁵ Kulturněpolitické aktéry tyto výjimky („které mohou být z hlediska kulturně-politických požadavků posuzovány ne zvláště příznivě“) nutili k verdiktu o dovážených filmech takřikajíc hraničních.⁸⁹⁶ Jejich počet po roce 1954 narůstal a po komunalizaci kin v roce 1957 místní pobočky při programování otevřeně sledovaly ekonomické hledisko: „práce filmové distribuce je předem určována ročním finančním plánem (...) je jím vyvíjen tlak na dovoz a výběr filmů. Finanční úkoly se dostaly na první místo před úkoly kulturně-politické“.⁸⁹⁷ Nakonec i Výběrová komise vycházela vstříc ekonomickým zájmům, při schvalování východoněmeckých filmů *Místo činu – Berlín* (1958) a *Premiéra se odkládá* členové předjímalí právě divácký ohlas kriminální fikce.⁸⁹⁸

Zestátněná distribuční praxe vyžaduje dvojí, volně provázané shrnutí. Z jedné strany nelze kriminální fikci upřít nadprůměrný divácký ohlas v celém zkoumaném období. Do dění však vstupovaly sekundární proměnné, které dosah především západní kriminální fikce ohraničovaly: vylučování žánrových titulů v období vrcholné centralizace a jejich regulované programování i koncem padesátých let. Restriktivní faktory by neměly zastřít, že ani

⁸⁹³ O prvním filmu uvedl zástupce za vnitro: „jen pod tlakem hospodářských nutností“. K druhému představitel ministerstva informací volil ostřejší tón: „jen pro zamezení hospodářských škod. Kdo je odpověden za výběr tohoto filmu?“. Citováno podle NA, f. MI, k. 77, sign. 1945, 411–430, Zápis o jednání censurního sboru..., 20. září 1945, s. 1. NA, f. MI, k. 93, sign. 1946, 1216–1250, Zápis o jednání censurního sboru..., 11. říjen 1946, s. 1.

⁸⁹⁴ Citováno podle NA, f. MI, k. 138, sign. 1948, 1026–1035, Zápis o jednání censurního sboru..., 2. březen 1949, s. 2.

⁸⁹⁵ Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 105.

⁸⁹⁶ Výrok pronesl kulturněpolitický aktér Oldřich Macháček. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/11//2, Zápis 16. schůze plena Filmové rady..., 22. listopad 1951, s. 3. Interně sílily obavy, že publikum hospodářsky vynuceným výjimkám podlehe. Kulturněpolitický aktér Jiří Pelikán v květnu 1952 prohlásil: „ukazuje se, že nás tady ohrožuje invase předválečných filmů, ideově škodlivých (...) protože v lidech tato struna je“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/25//1, Zápis 32. schůze plena Filmové rady..., 22. květen 1952, s. 16.

⁸⁹⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/1P/6K, K problému filmové distribuce., nedatováno, s. 6. Srov. Pavel Skopal: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 656–659.

⁸⁹⁸ NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 18. porady Výběrové komise..., 25. únor 1958, s. 2. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 20. porady Výběrové komise..., 17. březen 1959.

distribučně preferované domácí či východoněmecké kriminální tituly zpravidla nedosahovaly návštěvnosti populárních komedií nebo pohádek. Jelikož se dochovaná data vyznačovala různou mírou relevance, je ošemetné připsat jednomu titulům unikátní a druhým zase slabý divácký ohlas. Déle vypořádané tendence naznačily, že filmy s tímto žánrovým označením se v oběžném stavu vyprofilovaly do pozice komerčně zabezpečeného produktu a propagační oddělení mělo zájem jejich žánrovou příslušnost zdůrazňovat. Právě stabilita diváckého zájmu spolu s tradičně nižšími výrobními náklady představovaly klíčovou ekonomickou hodnotu detektivek v různých etapách, nehledě na umístění ve výročních žebříčcích.

Druhá úroveň distribučního významu kriminální fikce souvisela s temporalitou uvádění: celkovou dobou, po níž zůstal film v oběžném stavu. U soudobých českých děl šlo o jednotlivá rozhodnutí a divácky žádanější tituly byly programovány desítky let. Zahraniční tituly zakládaly na dilema kulturněpolitických a ekonomických principů. Kulturněpolitická zadání nemusela okamžitě přejít do každodenního fungování: jednak měla distribuční praxe setrvačný ráz a smluvní závazky. Jednak se od úseku očekávalo plnění hospodářského plánu coby předpokladu ekonomického fungování zestátněné kinematografie. Po vyřazení stovek kulturněpoliticky nežádoucích děl v roce 1950 nastal významný pokles návštěvnosti, tudíž do kin od konce roku 1951 omezeně vstupovaly zahraniční i starší české tituly, aby stále zřetelněji posouvaly hranice přípustného. Pakliže film stále akceptovatelný nebyl a plnil odlišnou funkci, šlo jej uvést jednorázově. Distribuovaná kriminální fikce mimo sovětskou sféru vlivu ovlivnila i smělost tvůrčích aktérů, oslabovala totiž autoritu kulturněpolitických promluv. Jak uvedla Marie Pujmanová v souvislosti s rakouským muzikálem *Dítě Dunaje* (1950): „přijde takový film, obecnstvo se na něj pohne a bude říkat: Československý státní filme, podívejte se na to, co dělají Vídeňáci a proč to neumíme u nás?“⁸⁹⁹

2.3.3 Jeden nadčasový argument pro detektivku

Ústřední teze zní, že kriminální fikci ve sledovaném období umožnila až proměnlivá interakce různých aktérů. Do té vstupovaly jednotlivé skupiny s výhodami i limity. Kulturněpolitickí aktéři vládli mocenskou převahou, ovšem jejich pozici oslabovaly vzájemné spory, jakož i nejednoznačnost a nevyzpytatelnost aktuálně platných normativů. Tvůrčí aktéři obvykle postrádali výrazný stranický či resortní vliv, leč vyvažujícím způsobem využívali

⁸⁹⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/11//2, Zápis 16. schůze pléna Filmové rady..., 22. listopad 1951, s. 3.

kolektivní příslušnost ke světu filmařů, osvojení autoritativní mluvy a odbornost, pro vnějšího pozorovatele obtížně proniknutelnou. Argumenty ekonomických aktérů korigovaly jakékoli úsilí, pokud jim bylo nasloucháno. Proměny interakce vycházely z různých etap zkoumaného období, přičemž právě plynoucí čas kriminální fikci opakovaně rozhodující měrou pomohl.

Výraznou aktérskou roli hrála ve sledovaném období problematika odložené realizace, tedy látek, které vznikly teprve po více letech od jejich prvního oznámení nebo předložení scenáristického formátu. Nerealizace totiž měla dvě tváře. Případová studie nerealizovaného produkčního cyklu druhého centra přibližovala trvale zapovězenou možnost. Existovala však rovněž zamítnutá a do neurčité budoucnosti odložená látka: tudíž nerealizace jakožto dočasně neaktivovaná varianta. Její aktivace závisela jak na kulturněpolitických proměnách, tak na schopnostech tvůrčích aktérů je včas rozpoznat. Nepodepsaný text z okruhu tvůrčích aktérů poukázal na úskalí již v roce 1948: doba je „ve svém vývojovém tempu tak rychlá, že to, co dnes slibuje svou aktuálností svrchovanou dramatickou vděčnost, zítra už je minulostí překonanou novými událostmi. Rovněž tak mění se názorová hlediska“.⁹⁰⁰ Kulturněpolitictví aktéři v následujících letech opakovaně vyslovili negativní stanovisko s prostým poukazem, že látka postrádala aktuálnost. Místy i připouštěli fluidnost tematických norem, například Marie Pujmanová v roce 1954 prohlásila: „Politická situace se mění každý den. Kdybychom se na to dívali takto, nedalo by se nic točit“.⁹⁰¹ Jenže schvalovací praxe ponechávala tvůrčí aktéry spíše v nejistotě, případně doporučovala odklad. Kuriózní návrh přednesl na zasedání Filmové rady A. M. Brousil, když při zamítnutí nerealizovaného *Jedenáctého přikázání* v listopadu 1952 poradil zpracovat scénář za dvacet nebo třicet let: „pak to klidně můžeme natočit (...) k mnohé klasické veselohře, kterou odkládáme, se v budoucnu vrátíme“.⁹⁰²

Praktickým důsledkem bylo zdržení připravených scenáristických formátů, leckdy o mnoho let. Kulturněpolitictví aktéři kupříkladu navrhovali adaptovat *Reportáž psanou na oprátce* (1961) přinejmenším od března 1948. Jakkoli poúnorově preferovaný text, snímek vznikl teprve počátkem šedesátých let i kvůli věhlasu předlohy, která vyžadovala více stupňů

⁹⁰⁰ Citováno podle NFA, f. Frič Martin (1902–1968), sign. IIIc, inv. č. 267, Skupinová dramaturgie, jejíž snahou bylo..., nedatováno, s. 1.

⁹⁰¹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/10//2, Zápis 14. schůze plna Filmové rady..., 8. listopad 1951, s. 11. Neaktuálnost se stala předmětem sporů například při projednávání nerealizovaných filmů *Hory jsou naše* a *Na nové cestě* počátkem padesátých let. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/58//2, 15. schůze předsednictva Filmové rady..., 30. leden 1951, s. 17. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/64//2, 21. schůze předsednictva Filmové rady..., 3. duben 1951, s. 3.

⁹⁰² Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/36//2, Zápis 43. schůze plna Filmové rady..., 13. listopad 1952, s. 8.

schvalování.⁹⁰³ Jindy museli kulturněpolitičtí aktéři doslova zadržovat zájem tvůrčích aktérů. František A. Dvořák uvedl, že u školních cvičení studentů FAMU „stále se opakuje Vyšší princip (...) i v SSSR na VGIKu ho realizovali. Pak jsem to četl v kombinaci s jednou barikádnickou povídkou“. Výrok pronesl v červnu 1954, celovečerní adaptace Jiřího Krejčíka měla premiéru o šest a půl roku později a první zájem o látku se datoval do předúnorového období.⁹⁰⁴ Otakar Vávra realizoval film *Veronika* (1985) téměř třicet let po prvním zamítnutí literárního scénáře. Dlouhý rozestup vznášel otázky ohledně dis/kontinuity vyprávěcích i stylistických postupů: zda tvůrčí aktér ponechal scénář po desetiletí víceméně v původním stavu nebo jej adaptoval na pozdější normy. Změnám podléhaly interpretace a meze tematicky přípustného. *Veronika* vyprávěla veskrze soucitně o konfidentce, která donášela na Boženu Němcovou, aby ke spisovatelce současně cítila dobově zapovězené intimní pouto. Původně nežádoucí odklad realizace mohl problémové motivy v odlišném kontextu více rozvést.⁹⁰⁵

Tvůrčí aktér Karel Cop napsal v říjnu 1951 nerealizovanou povídku *Větrné mlýny*, kriminálně laděný příběh s delikventskými motivy („nezapomínejme, v jaké době žijeme. Co nám roste z takových mladíků (...) Dnes klukovina – a zítra nějaký protistátní výstřelek“).⁹⁰⁶ *Větrné mlýny* se dochovaly v pozůstalosti, Cop, dvacetiletý student dramaturgie na FAMU, podle všeho tušil, že látka šla v roce 1951 za mez přípustného pro publikaci i jakoukoli jinou realizaci. O šest let později se pokusil absolvent Karel Cop k tématu vrátit a přispět ke vznikajícímu produkčnímu cyklu. Jeho literární scénář *Případ žáka Dokonala* o krádeži peněz v kabinetě zůstal nerealizovaný. Kulturněpolitičtí aktéři v Umělecké radě u něj rozpoznali rámec kriminální fikce: „jako kriminální příběh to není dobře postaveno (...) proškrtáním zbyly tu jen appendixy z daleko detektivnější verze“.⁹⁰⁷ Teprve v listopadu 1959 měl premiéru film, do něhož Cop zařadil roky zvažované akcenty: zápletku snímku *105 % alibi* (1959) otevírá krádež výherního losu dvěma nezodpovědnými pásky. Jednoho hrál Josef Vinklář,

⁹⁰³ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Vítězslav Nezval: Na Váš dotaz, který námět by pokládal..., 20. březen 1948. V některých případech nešlo rozeznat, zda byl námět o celém Fučíkově životě nebo se koncentroval na jeho závěrečnou fázi po zatčení v dubnu 1942. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/AI/3P/1K, M. Schmiedberger: Vážený soudruhu řediteli, k výpisu z plánu..., 5. květen 1958. ArBS, f. BH, sign. 1960, A2, Stav literárních prací k 30. 11. 1960., nedatováno.

⁹⁰⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/46//4, Zápis 46. porady Filmové rady..., 24. červen 1954, s. 17. Jiří Krejčík po letech vzpomínal, že si přál povídku Jana Drdy zfilmovat bezprostředně po prvním přečtení v roce 1945. Jan Kolář: *12x v hlavní úloze: (Rozhovory z Divadelních novin)*, Praha: Akropolis 2010, s. 67.

⁹⁰⁵ Podle zamítavého stanoviska Umělecké rady z března 1958 se tvůrčí aktéři „k postavě Veroniky staví až tak smířlivě, že tu dochází k určité glorifikaci (...) by nevyplnil ani mezeru v tematické oblasti, a naopak by zmátl problém vytvoření filmu o českém obrození a filmu o Boženě Němcové“. Mezitím po pár letech vznikl film právě o Boženě Němcové – *Horoucí srdce* (1962) –, tudíž tento argument přestal mít původní platnost. Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 8. porady členů Umělecké rady..., 12. březen 1958.

⁹⁰⁶ Citováno podle NFA, f. Karel Cop, sign. III/b1, inv. č. 56, Karel Cop: *Větrné mlýny*., 24. říjen 1951, s. 7.

⁹⁰⁷ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 13. schůze Umělecké rady..., 21. listopad 1957, s. 2.

předtím obsazený do role delikventa v *Cestě zpátky*. Film *105 % alibi* bývá označován za tematický předěl ve vývoji tuzemské kriminální fikce, neboť záporné postavy nespojoval pouze s vnějším či vnitřním nepřítelem a oponentem režimu. Zásadní krok proběhl zásluhou cyklu o mladistvých delikventech, jakož i trpělivým čekáním cílevědomého tvůrčího aktéra.

Pro zestátněnou kinematografii sledovaného období byl neméně specifický i opačný proces: zamítnutá realizace s prostým zdůvodněním, že se námět objevil příliš pozdě. Opožděnost podněcovala spory. Nevyhnutelně probíhala ve sféře distribuční praxe a při uvedení zahraničních titulů, neboť jejich československé životní cykly zpravidla neprobíhaly souběžně s domácí premiérou. Kulturněpolitická omezení mohla přispět ke zdržení žádaných děl, jež pronikly do tuzemského oběhu s výrazným odstupem.⁹⁰⁸ Pro rozhodování Výběrové komise bylo dilema, jak nakládat s domněle opožděnými filmy ze zemí sovětské sféry vlivu. Například čínské *Šťestí* (1957) „vzdáleně připomíná naši *Partu brusiče Karhana*“, což nebyla vlídně míněná slova.⁹⁰⁹ Zazněla osm let po vzniku tuzemského díla, označovaného za příznak vadných postupů vrcholné centralizace.⁹¹⁰ Jindy Výběrová komise naznačila rozdíl ve vývojovém stupni jednotlivých kinematografií. Podle zápisu z dubna 1959 připomínal severokorejský film *Cesta, kterou jde* (1956) „v mnohém naše filmy z let 1950–1952, dějová osnova je příliš rozvleklá a dramaticky nevypointovaná“. O osm měsíců dříve severokorejský titul *Horský sokol* evokoval „silně naše filmy z let 1950–54“, tentokrát s ekonomickým přípisem: „uvedení tohoto filmu u nás by bylo vyloženým distribučním debaklem“.⁹¹¹

Nevyrovnaná vývojová křivka jednotlivých kinematografií zemí sovětské sféry vlivu dopadala i na životní cykly schválených titulů, tím spíše v kontextu neustále se měnících kulturněpolitických priorit a hranic přípustného. Čínský film *Bdělé oko* schválila Výběrová

⁹⁰⁸ Výmluvným příkladem byly československé životní cykly děl švédského režiséra Ingmara Bergmana. Nesly znaky obecnějších protikladů: z jedné strany mělo československé publikum prakticky po celá padesátá léta příležitost spatřit v kinech alespoň jeden Bergmanův film (málokterý renomovaný autor mimo sovětskou sféru vlivu prošel uvedeným desetiletím v distribuci takto kontinuálně). Nicméně z druhé strany poměrně dlouho nepatřily jeho v Československu promítané tituly k těm kanonickým. Ty vstupovaly do tuzemského oběhu až s výrazným zpožděním od švédského uvedení (*Léto s Monikou* /1953/ po devíti letech, *Sedmá pečeť* /1957/ po deseti letech). Jelikož v době jejich opožděného promítnutí již probíhala živá debata o Bergmanově poetice, vyvolával odklad publicistické napětí i interní pokusy o urychlení. Těto otázky se podrobněji věnuje Martin Mišúr: *Could It Happen There? Ingmar Bergman, Postwar Czechoslovakia, and Delayed Distribution. Popular Communication* 19, 2021, č. 2, s. 125–139.

⁹⁰⁹ NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis ze 75. porady Výběrové komise..., 16. září 1958, s. 2.

⁹¹⁰ Např. ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ..., nedatováno, s. 3.

⁹¹¹ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 26. porady Výběrové komise..., 7. duben 1959, s. 1. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 82. porady Výběrové komise..., 16. říjen 1958, s. 1. Bohužel se nepodařilo dohledat rok vzniku filmu *Horský sokol*, ani jej přesněji identifikovat.

komise v září 1956, nicméně do distribuce vstoupil až o rok později.⁹¹² Zatímco na podzim 1956 se v Československu ještě uzavíral produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, kam by čínský snímek rámcově spadal, ve stejném období roku 1957 již tuzemská kina nabízela odlišnější a ambiciózní kriminální filmy: například polský *Kdo zrazuje* (1956) nebo japonský *Polední soumrak* (1956). S podobnou opožděností zahraničních děl nešlo z pozice československých aktérů příliš dělat, pouze odmítnout dotyčné dílo. Nicméně na úrovni tuzemské dramaturgické přípravy a schvalovacích orgánů probíhaly rozsáhlé debaty, během nichž právě otázka opožděnosti patřila k frekventovaným a citlivě vnímaným.

Jediný uběhlý rok mohl počátkem padesátých let nevratně rozhodnout o ne/realizaci, v aranžmá permanentních reorganizací totiž docházelo k setrvalým, leckdy nevyzpytatelným posunům priorit. Například tvůrci nerealizovaného filmu *Londýnská spirála* se v dubnu 1951 od KV ÚD dozvěděli, že „promarnili čas, ztratila látka vzhledem k vývoji mezinárodní situace svoje ostří a proměnila se v příběh, jehož problematika zestárla (...) je dnes neupotřebitelný“. Podle zápisu přitom stačilo námět předložit „před dvanácti měsíci“.⁹¹³ Kulturněpolitictí aktéři v těchto případech hovořili k tvůrčím aktérům přinejmenším neuctivě. Čestmír Potůček kupříkladu odmítl nerealizovaný film *Hrdinové z Traktorie* se slovy, že „pro dnešní dobu se již nehodí, asi tak, jako Káňův divadelní kus po pěti letech“.⁹¹⁴ Tvůrčí aktéři hraných dlouhometrážních děl v některých případech připomínali jejich kolegy, kteří pracovali na úseku nonfikční produkce a tvořili na veskrze sezónní zakázku. V prosinci 1951 zaznělo na dramaturgické poradě o instrukčních filmech: „film, je-li uveden do distribuce po několika měsících, ztrácí na aktuálnosti a po př. je nepoužitelný“.⁹¹⁵ Při naslouchání těmto úvahám je nutné vnímat občasnou rétorickou účelovost. „Jako aktuálnost to přichází trochu pozdě a jako historie trochu brzo“, zaznělo na Filmové radě v prosinci 1954 při projednávání literárního scénáře filmu *Nevěra* (1956), podnikově neoblíbené a po realizaci interně odmítnuté látky.⁹¹⁶

⁹¹² Srov. ABS, f. 318, sign.: 318–279, Cenzurní karta filmu *Bdělé oko*, 16. září 1957. Z informace krom jiného vyplynulo, že tuzemsky uváděný rok vzniku tohoto filmu (1957) patrně neodpovídal skutečnosti.

⁹¹³ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/4P/1K, Zdeněk Křapa: *Londýnská spirála – bodový scénosled* – R. Slánský: *Projednáno Kolektivním vedením ÚD dne 5. dubna 1951*, 6. duben 1951. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/4P/1K, Jiří Weiss: *Vážený soudruhu, přečetl jsem si v rychlosti filmové zpracování...*, 15. březen 1951, jehož součástí byl dotyčný sedmistránkový námět.

⁹¹⁴ Šlo o narážku na dramatika Vaška Káňu, autora divadelní hry *Parta brusiče Karhana*, jež vyšla v roce 1949. Výrok Potůčka zazněl v dubnu téhož roku. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/10//4, Zápis 9. schůze Filmové rady..., 6. duben 1949, s. 1. Srov. Vašek Káňa: *Parta brusiče Karhana: Hra z první pětiletky*, Praha: Umění lidu 1949.

⁹¹⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/AII/3P/9K, Záznam..., 14. prosinec 1951, s. 1.

⁹¹⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/73//4, Zápis 73. porady Filmové rady..., 16. prosinec 1954, s. 11.

Jakmile proběhla konfliktní komunikace v přípravné a/nebo realizační fázi, což během vrcholných intervencí resortní dramaturgie hrozilo neustále, vstoupil konkrétní snímek do oběhu kulturněpoliticky, jakož i ekonomicky opožděn. Obě roviny zůstaly provázané, neboť schvalovací orgány neměly zájem předvádět oficiálně zastaralé, pro režim nedůstojné filmy. Uvedený distribuční osud zastihl snímek *Výstraha*, který vznikl po vleklých problémech až po šesti letech od původního záměru, přičemž tvůrčí aktérka Marie Majerová „ztratila na tom tři roky práce“. Marie Pujmanová označila *Výstrahu* koncem ledna 1954 za „zpožděný film“, což ovlivnilo míru nasazení do kin.⁹¹⁷ Podle podrobné prověrky z roku 1957 nedosáhly výnosy z promítání tohoto filmu za tři roky ani deset procent původně vložených výrobních nákladů. Krom jiného proto, že zdlouhavá realizace vedla ke značnému nárůstu rozpočtu.⁹¹⁸

Pověst opožděnosti dopadla i na snímek *Přicházejí z tmy*. Jak uvedl po promítnutí první kopie na Filmové radě Karel Konrád: „než se něco udělá, tak se zeměkoule mnohokrát otočí (...) Když jsme četli scénář, líbil se nám (...) To jsou dva roky“, „Scénář, který přišel včas, nebyl zavčas udělán“. Tentýž kulturněpolitický aktér dokonce koncem ledna 1954 neúspěšně navrhl titul přejmenovat na *Přicházeli z tmy*.⁹¹⁹ Rovněž snímek Václava Gajera podle citované prověrky v distribuci neuspěl v poměru k vynaloženým prostředkům, jeho výnosy z kin do roku 1957 odpovídaly přibližně dvaceti procentům výrobních nákladů.⁹²⁰ Dění kolem filmu *Přicházejí z tmy* zpětně reprezentovalo odstrašující případ pro všechny zúčastněné. Kulturněpolitictví aktéři v něm spatřovali nežádoucí doklad opouštěných metod éry vrcholné centralizace. Tvůrčímu aktérovi Václavu Gajerovi téměř ukončil režijní působení a zhoršil jeho pozici uvnitř komunity filmařů. Ekonomickým aktérům pak uvedené okolnosti radily přizpůsobit distribuci hotového díla náladám kolem jeho interního odmítnutí, které se zvolna překlátilo do publicistických ohlasů.⁹²¹ Problémy přitom v zásadě plynuly toliko z aktérsky pocíťované opožděnosti, v důsledku ovlivňující veškeré další pohyby.

⁹¹⁷ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/7//4, Zápis 7. porady Filmové rady..., 21. leden 1954, s. 19, 20. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 3/2//7, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra: Zpráva Kolektivního vedení Studia o průběhu jednání o scénáři a realizaci filmu 'Výstraha' a usnesení Kolektivního vedení Studia o filmu po shlédnutí 1. kopie., 2. prosinec 1953.

⁹¹⁸ ArBS, f. BH, sign. 1957, C18, Zpráva o prověrce rozvoje a hospodárnosti výroby dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Barrandov Československého filmu, nedatováno, s. 1. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/1K, Film 'Výstraha' /11002/ – mimořádné náklady ve výši Kčs 1,127,726.80, 3. září 1952.

⁹¹⁹ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/30//4, Zápis 30. porady Filmové rady..., 22. duben 1954, s. 2, 5.

⁹²⁰ ArBS, f. BH, sign. 1957, C18, Zpráva o prověrce rozvoje a hospodárnosti výroby dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Barrandov Československého filmu, nedatováno, s. 2.

⁹²¹ Publicisté mnohdy dílčím způsobem znali a připomínali složitou produkční historii filmu. Např. Miroslav Česal: Nové filmy: „Přicházejí z tmy“ a „Krejčovská povídka“. *Obrana lidu* 8, 1954, č. 147 (18. 6.), s. 4.

Snímek *Přicházejí z tmy* náležel k poměrně atypickému cyklu bdělosti a ostražitosti, bylo by tedy nesprávné jeho příklad žánrově zobecňovat. Když pohlédneme zejména na vývoj druhé poloviny padesátých let, spatříme opačný proces: filmová kriminální fikce vznikala promptně a setrvale vynikala v celoročních statistických přehledech. Tyto údaje lze pro přehlednost fázovat, realizace se totiž tradičně skládala z několika etap. Například úvodní *přípravné práce* stihli tvůrčí aktéři filmu *Zpívající pudřenka* za 35 dní, což se téměř rovnalo poloviční době (64 dní) průměru realizovaných děl za rok 1959.⁹²² Fáze *natáčecího období* přinesla obdobná čísla: *Zlatý pavouk* (1956) byl natočen za 89 dní, o bezmála polovinu (168 dní) průměrné doby v daném roce.⁹²³ *Závěrečné dokončovací práce* prováděli tvůrčí aktéři v roce 1959 průměrně 77 dní, štáb filmu *Konec cesty* je dokázal urychlit na 43 dní.⁹²⁴

Zkrácení celkové výrobní doby obnášelo ekonomické benefity. Jak bylo uvedeno, snímek *Padělek* vykázal nevídaně nízké výrobní náklady 1,6 milionu korun a nikoli nečekaně za hospodárnou realizací stála schopnost stlačit dobu jednotlivých fází. Natáčecí období trvalo 79 dní (při celoročním průměru 137 dní), přičemž pouze šest filmovacích dní v exteriérových lokacích (při průměru 41 dní) zůstalo unikátně nízkým ukazatelem.⁹²⁵ Klíčová byla efektivita: více než padesát procent všech záběrů *Padělku* se točilo dvakrát a žádný více než pětkrát. Tvůrčí aktéři souběžně vzniklého filmu *Případ ještě nekončí* natáčeli polovinu záběrů třikrát, tři dokonce desetkrát.⁹²⁶ Ve výsledku dva snímky mohly vstoupit do distribuce záhy po sobě, přestože jejich počáteční fáze spadaly do odlišných období. Zahájení výroby *Případu ještě nekončí* začalo v říjnu 1956, zatímco *Padělku* teprve v březnu 1957, tedy o půl roku později. Dřívější snímek vznikl celkově 292 dní, což přibližně odpovídalo celoročnímu průměru. *Padělek* byl realizován za pouhých 196 dní a promítnutí jeho první kopie proběhlo v září 1957, dva měsíce poté, co téhož mezníku dosáhl *Případ ještě nekončí*.⁹²⁷ Původně rozpojené projekty tedy zastihl závěr realizace souběžně, jejich distribuční uvedení se téměř překrývalo. Právě v tom spočívalo úskalí dlouze vznikajících děl, neboť hrozilo, že jejich první kopie

⁹²² ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 17.

⁹²³ Tamtéž, s. 18.

⁹²⁴ Tamtéž, s. 19. Dobový výklad těchto zavedených třech fází přináší Zdeněk Poštulka: *Ekonomika a plánování filmové tvorby: Pro IV. ročník Střední průmyslové školy filmové: Studijní obor 052-06/2, oddělení produkce*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965, s. 56–69.

⁹²⁵ ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 18. ArBS, f. BH, sign. 1957, B8, Filmy výrobního roku 1957 č. b., 23. červen 1958.

⁹²⁶ ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 106, 115.

⁹²⁷ ArBS, f. BH, sign. 1957, B8, Filmy výrobního roku 1957 č. b., 13. květen 1958.

vstoupí do odlišného kontextu s pověstí zpožděného filmu. Naproti tomu urychlená realizace snižovala podobné riziko a kulturněpolitické aktéry stavěla před méně rizikové rozhodování.

Bezmála půlroční výroba *Padělku* mohla vyhovovat i ostatním aktérům. Těm ekonomickým imponovalo, že zkrácená realizace se obvykle odrazila na úsporách vůči rozpočtu. Jakkoli prověrka z roku 1957 varovala před nekritickým přejímáním dobových údajů – při kreativním nakládání s daty mohlo jít spíše o úspory v uvozovkách –, lze z nich dovodit alespoň orientační závěr.⁹²⁸ Prameny opakovaně poukazovaly, že za hospodárným výsledkem stála rychlá realizace. Například úspora 805 tisíc korun za film *Zlatý pavouk* „vznikla hlavně zkrácením výrobní doby o 67 dní“, analogicky u *105 % alibi* „pro vývoj nákladů bylo příznivé zkrácení natáčecího období z plánovaných 124 dní na skutečných 107 dní“, což vedlo k úspoře téměř půl milionu korun.⁹²⁹ V případě *Krále Šumavy* šlo o složitější, a zároveň výmluvnější kombinaci faktorů: „Ačkoliv přípravné a dokončovací období byly vcelku o 8 dnů prodlouženy, došlo k velké časové úspoře v nejdražším období, t. j. při natáčení, o 27 dnů, takže I. kopie byla zhotovena o 19 dnů dříve než předpokládal plán“. Právě zkrácení natáčecího období podstatně snížilo výdaje za exteriérové honoráře, dále i za dopravu nebo výpravu, proto snímek Karla Kachyni uspořil bezmála čtvrt milionu korun.⁹³⁰

Tvůrčím aktérům zase kratší výrobní doba nebránila v drobném obcházení představ dramaturgických orgánů. Hned pětina všech záběrů *Padělku* spadala mezi mimoscénářové, tudíž neodpovídající verzi, kterou avizoval schválený scenáristický formát. O poznání déle realizovaný *Případ ještě nekončí* začlenil pouze třináct mimoscénářových záběrů, což odpovídalo dvěma procentům z celkového počtu.⁹³¹ Třebaže mimoscénářová praxe přímo nesouvisela s délkou výrobní doby, šlo ji ze strany tvůrčích aktérů ovlivnit způsobem, který

⁹²⁸ „Vykazování takovýchto úspor rozpočtových prostředků i technických jednotek je umožňováno především tím, že plánovaná průměrná denní výrobnost je nízká a že rozpočty nákladů na výrobu jednotlivých filmů obsahují rezervy, takže dostatečně nemobilisují pracovníky výrobních štábů ke zkracování období vlastního natáčení a k co nejhospodárnějšímu vydávání rozpočtových prostředků. (...) pramení též z toho, že vykázané úspory jsou do značné míry rozhodné pro přiznání hospodárnostních premií. Ačkoliv jsou vykazovány, zejména u černobílých filmů, značné úspory rozpočtových prostředků, vzrostl v roce 1956 průměrný náklad na 1 černobílý film z částky 2,487 mil. Kčs v roce 1955 na Kčs 2,955 mil.“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1957, C18, Zpráva o prověrce rozvoje a hospodárnosti výroby dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Barrandov Československého filmu, nedatováno, s. 11.

⁹²⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1956, B9, Výrobní náklady filmů, vyrobených v r. 1956, nedatováno, s. 6. ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o výsledcích komplexních rozborů činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1959, nedatováno, s. 81.

⁹³⁰ Citováno podle tamtéž, s. 82. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o průběhu výroby filmu ‘Král Šumavy’, 31. prosinec 1959.

⁹³¹ ArBS, f. BH, sign. 1960, B6, Václav Kovář – Jaroslav Jelínek: Přehled výrobních ukazatelů dlouhých hraných filmů Filmového studia Barrandov za léta 1955–1959, nedatováno, s. 106, 115.

závisel na prodloužené či zkrácené realizaci. Od počátku padesátých let zaznívala specifická kritika: během přípravných prací neměli mnozí filmaři ještě schválený finální scenáristický formát coby podklad pro další fázi natáčecího období. Což z perspektivy ekonomických aktérů „brzdí přípravu ve štábu a zvyšuje náklady (...) předčasným přidělením filmu do výroby“, z hlediska těch kulturněpolitických pak vytvářelo méně korigovatelnou situaci.⁹³² Technický scénář mohl být hypoteticky předložen teprve na sklonku přípravných prací, těsně před vstupem do natáčecího období. Takový případ vytvářel na schvalovatele tlak, neboť se již do projektu investovala značná částka. V nastalém shonu zanikaly mimoscenářové záběry.

Jeden příklad ke srozumitelnější ilustraci: výrobní doba snímku *V trestném území* činila přesně 300 dní, nacházela se tedy v oblasti celoročního průměru 303 dní.⁹³³ Jednotlivé realizační etapy ovšem odhalovaly specifickou taktiku tvůrčích aktérů. Přípravné fáze trvaly nadprůměrných 115 dní (celoroční průměr dosahoval 74 dní), přičemž technický scénář byl atypicky odevzdán teprve šest dní před jejich koncem.⁹³⁴ Převeďeno do konkrétních termínů, zahájení výroby v podobě přípravných prací začalo 27. prosince 1949, několik týdnů před důsledným vyloučením tradičních žánrových označení, jakož i s nimi asociovaných děl. Přípravy zabraly několik kulturněpoliticky vyhrocených měsíců, kdy se zdálo taktické neriskovat předložením závadného scenáristického formátu. Proto jej tvůrčí aktéři zveřejnili až před koncem této fáze, 20. dubna 1950. Zdánlivě v mimořádně nevhodný okamžik, několik dní předtím v *Rudém právu* vyšlo kulturněpoliticky závazné usnesení předsednictva ÚV KSČ, které definitivně vylučovalo žánrové tradice, k nimž se *V trestném území* hlásilo (viz 2.1.1). Dlouhá přípravná fáze již nicméně nesla ekonomické náklady a tvůrčí aktéři dávali najevo připravenost, proto jim bylo umožněno natáčení. Během něj štáb naopak zrychlil a stihl film zpracovat za 167 kalendářních dní, bezmála o měsíc dříve oproti celoročnímu průměru.⁹³⁵ Urychlující rétoriku následně převzal Jiří Weiss, vedoucí jednotky tvůrčí praxe. Propojil ji s ekonomickými argumenty i tezí o opožděnosti. „Filmová rada správně poukázala na to, že tento film rychle stárne, a proto čím dříve bude v kinech, tím lépe (...) po stránce finanční uvedení filmu v zimních měsících (...) by bylo snad rovněž v zájmu státního filmu.“⁹³⁶

⁹³² Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1950, A7, Ignjačev: Zpráva o revisi přípravy filmů, provedené ve dnech od 13. do 25. března 1950., nedatováno, s. 1.

⁹³³ ArBS, f. BH, sign. 1950, A12, Filmy výrobního roku 1950 č. b..., nedatováno.

⁹³⁴ ArBS, f. BH, sign. 1950, A12, Plán výrobního roku 1950..., nedatováno.

⁹³⁵ Tamtéž.

⁹³⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/7K, Jiří Weiss: Vážený soudruhu, Režisér filmu 'V trestném území' Miroslav Hubáček..., 14. listopad 1951. Vročení pramene je chybné, z kontextu dopisu zřetelně plyne, že byl napsán a odeslán v roce 1950.

Tvůrčí aktéři tedy během nárůstu dogmatické rétoriky realizovali kulturněpoliticky málo žádoucí titul, zejména zásluhou manipulace s jednotlivými fázemi výrobní doby. Když z této perspektivy pohlédneme na období dvaceti let tuzemské kriminální fikce, objevíme obdobný, opakovaně se navracející vzorec: interakcí kontrolované napětí mezi hraničně akceptovaným žánrovým označením a dílčí realizační urychleností, která mohla utlumit obecnější nároky. Hraniční rozměr kriminální fikce kulturněpoliticky umožnil opakovat případ filmu *V trestném území*. Obeznamenost s žánrovými prvky a jejich autentické osvojení tvůrčími aktéry pak tvořilo předpoklad urychlenější praxe. Ekonomické argumenty obě strany propojovaly, dodávaly jejich tezím rozhodující váhu. Co je klíčové, poznatek šlo vysledovat v každé sledované fázi zestátněné kinematografie, nehledě na míru de/centralizace.

První příznak promyšlené urychlenosti nastal již na sklonku protektorátního období. Snímek *Lavina* coby poslední roztočený projekt před osvobozením zahájil natáčecí období koncem března 1945, když patrně většině zúčastněných docházelo, že realizační fáze se nestihne uzavřít před závažnými změnami. Koncem května 1945 pak zárodky orgánů ještě nezestátněné kinematografie přednostně schválily k dokončení právě *Lavinu*.⁹³⁷ Během oněch dvou měsíců došlo k nesmírně prudkým celospolečenským pohybům, přesto kriminální titul Miroslava Cikána obstál v obou režimech. Jak v končícím protektorátním, neboť tvůrčí aktéři dokázali na poslední chvíli přesvědčit o přístupu do radlických ateliérů (kde natočili naprosté minimum použitelných záběrů), tak v tom pokvětnovém, když byl štáb *Laviny* vůbec první, který dostal oprávnění pokračovat v natáčení. Tehdy šlo ještě spíše o interakci tvůrčích a ekonomických aktérů ve smyslu kreativně zabezpečené a nepříliš nákladné realizace. Model kulturní politiky a jejich aktérů se naplno rozvinul až v následujících měsících a letech.

Koncem čtyřicátých let využili doznívající nejednoznačnost tvůrčí aktéři filmu *V trestném území*. Zahájení přípravných prací koncem prosince 1949 implikovalo, že záměr prošel schvalovacími orgány na poslední chvíli před problémovějším posuzováním nastupující vrcholné centralizace. Jak zaznělo na poradě ÚD 8. prosince 1949, z tříčlenné komise kulturněpolitických aktérů (Miroslav Galuška, Jiří Hájek, Marie Pujmanová) přečetla scenáristický formát pouze žánrově vstřícnější Pujmanová. Dogmatictější Hájek to nestihl, údajně „pro krátkost času“. Na půdě sboru padlo rozhodnutí na něj nečekat: „Dle našeho názoru se dá film okamžitě točit (...) aby se film nezdržoval, když je připraven pro realizaci“,

⁹³⁷ Jaroslav Lopour: Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii: Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby. *Illuminace* 28, 2016, č. 3, s. 50–52.

slovy Elmara Klose. Návrh byl schválen s dodatkem, že Jiří Weiss a František A. Dvořák převezmou „odpovědnost za uměleckou kvalitu scénáře“, tedy za kulturněpoliticky únosnou podobu látky.⁹³⁸ Kdyby se tehdy proti dočtenému scénáři postavil Jiří Hájek, snímek nemusel vzniknout. Takto ostatně spoluzastavil nerealizovanou *Dvoji tvář* pár měsíců poté. Realizace *V trestném území* svědčila o promyšlené interakci aktérů i vnímání času. Klos a Dvořák měli zkušenosti s kriminální fikcí, Weiss úsilí koordinoval a uváděl ekonomické argumenty.

Další příklad propletené a urychlující interakce nastal v ještě nepravděpodobnějším kontextu: uprostřed vrcholné centralizace roku 1953 a v souvislosti s filmem *Severní přístav*, obvykle asociovaným s vleklou podobou resortní dramaturgie. Nehledě na tato úskalí snímek vznikl rychleji, než se podnikově očekávalo: jeho výrobní doba 377 dní zůstala nadprůměrná vůči celoročnímu průměru (422 dní).⁹³⁹ Jak si údaje vysvětlit, když tvůrčí aktéři uvedli, že narazili „na velké potíže ve spolupráci s ministerstvem národní bezpečnosti“ a museli část technického scénáře předělávat? Úpravy finální verze scénářistického formátu totiž probíhaly uprostřed natáčení interiérových scén, načež KV SUF schválil úpravy scénáře „teprve čtrnáct dní před zahájením exteriérového natáčení“.⁹⁴⁰ Jednotliví aktéři tím na sebe vzájemně vyvíjeli sílící tlak: kulturněpolitictí na ty tvůrčí, kteří reagovali ekonomickými ukazateli. Kdyby resortní požadavky ohrozily plynulost závěrečné fáze již probíhající realizace, dosahovaly by škody milionů korun, řádově vyšší než při vykázání položek za nerealizovaný titul. Tvůrčí aktéři *Severního přístavu* současně dělali mnohé, aby je nešlo obvinít z nehospodárnosti. Jakkoli museli některé natáčecí dny obětovat kvůli nepřízni počasí a nezvládnuté koordinaci při uvolňování herců do divadel, především v posledních týdnech natáčecího období pracovali v nočních směnách a vykázali vysoký počet přesčasových hodin výrobního štábu.⁹⁴¹ Proto stačili snímek začlenit oproti předpokladům do výrobního plánu roku 1953 a distribuci stihnout do léta 1954, což se ukázalo zásadní při plánování filmu *Na konci města* (viz 2.3.4).

V roce 1957 zapadal do urychlující praxe snímek *Padělek*. Geneze scénářistických formátů sahala do podzimních měsíců 1956, nicméně přednost tehdy dostal jiný zástupce kriminální fikce (*Případ ještě nekončí*). Brzký vznik *Padělek* umožnilo až odsunutí původně

⁹³⁸ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K, Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie..., 8. prosinec 1949, s. 14.

⁹³⁹ ArBS, f. BH, sign. 1952, B16, Filmy výrobního roku 1953, nedatováno.

⁹⁴⁰ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BII/2P/8K, Konečné vyúčtování filmu 'Severní přístav' č. 13015., 2. září 1954, nestránkováno.

⁹⁴¹ ArBS, f. BH, sign. 1954, B6, Zpráva kontrolně inspekčního orgánu o kontrole přesčasových hodin výr. štábů v roce 1954, 11. leden 1955, s. 3. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BII/2P/8K, Konečné vyúčtování filmu 'Severní přístav' č. 13015., 2. září 1954.

plánovaného a realizačně náročného filmu *Černý prapor* (1958) „pro naprostou neznalost vietnamského prostředí“. *Padělek* byl přiznaně „náhradním filmem“, příznivé hospodaření a rychlá realizační fáze přitom podporovaly i budoucí podobné změny ve výrobním plánu.⁹⁴² O dva roky později úspěch zopakoval *Konec cesty*, jehož náklady byly „ovlivněny příznivě dobrým plněním výrobních ukazatelů, což umožnilo převod tohoto filmu do plánu roku 1959 – původně byl plánován ve výrobním roce 1960“.⁹⁴³ Vedle úspor povzbuzoval přesun rovněž fenomén cyklení. Tematické a/nebo dramaturgické plány obvykle – přinejmenším rétoricky – doporučovaly rozmanitost produkce a dbaly na koordinaci, tedy pouze jednotlivý výskyt žánrového označení v ročním plánu. Převod v důsledku urychlené realizace umožnil nečekané zdvojnásobení výskytu žánrového označení v tuzemské distribuci, což testovalo setrvalější divácký zájem o vzorec. I proto se ostatně rozvinuly státně-socialistické produkční cykly.

Uvedené příklady nešlo bagatelizovat coby atypické, objevily se totiž napříč různými vývojovými fázemi: v polovině i na konci čtyřicátých a během padesátých let. Představovaly nadčasový argument pro kriminální fikci, jakož i potvrzovaly, že vedle četných kontinuit a dlouhého trvání zavedené praxe by badatel neměl opomíjet jevy opačné: nárazové urychlení. Do něho se promítala interakce různých aktérů, jejich dílčí převaha i limity působení. Kulturněpolitictí aktéři předkládali tematická doporučení a sledovali jejich plnění, nicméně hraniční pověst kriminální fikce a spory o mez přípustného jim komplikovaly situaci. Tvůrčí aktéři měli realizovat shora vytyčený tematický ideál, aby se současně domáhali respektu k vlastním kreativním potřebám: soustavně mezi ně patřila výroba kriminálních titulů. Když do této komunikace vstoupily argumenty ekonomických aktérů, nastalo složitější a nevyzpytatelnější jednání. Zkrácení výrobní doby nebo dílčí obcházení jednotlivých etap bylo z pohledu veřejnosti takřka neviditelné, ovšem zásadně spoluurčovalo předpoklady kriminální fikce ve sledovaném období. V krátkých fázích naplno vyvěly aktérské rozpory.

Předložená práce si zvolila perspektivu produkčních cyklů, aby historicky lokalizovala žánrový výzkum. Zamýšlela sledovat proměny na úrovni let, nakonec však autor textu seznal, že závažné pohyby mezi aktéry probíhaly napříč etapami spíše v řádu měsíců, někdy dokonce pouhých dnů. Jednalo se o důsledek personálních i prioritních proměn uvnitř zestátněné

⁹⁴² Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1957, A5, Dodatek k průvodní zprávě k účetní uzávěrce, 1. říjen 1957, s. 3. ArBS, f. BH, sign. 1957, A5, Porovnání některých ukazatelů finančního plánu za říjen a od počátku roku 1957., 11. listopad 1957, s. 1.

⁹⁴³ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1959, B4, Zpráva o výsledcích komplexních rozborů činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1959, nedatováno, s. 85.

kinematografie. Případová kriminální fikce zviditelnila obecnější fenomén, který může být zhodnocen v budoucích žánrově založených bádáních státně-socialistického systému. Zaprvé, vnímat oficiální kulturněpolitické závazky coby počátek úsilí a nástroj analytické korekce. Zadruhé, žitá tvůrčí praxe zůstávala jedním korigujícím prvkem, určeným k následnému prověření. Zatřetí, ekonomické aktérství samo o sobě nepřinášelo pomyslnou poslední tečku, podstatné bylo uplatňování těchto argumentů ostatními aktéry. Začtvrté, čím kratší výzkumný úsek, tím výrazněji produkční systém vypovídal o interakcích aktérů. Proto třetí případová studie zamýšlela pozorovat žánrové dění na zvoleném materiálu prakticky den po dni.

2.3.4 Nerozvinutý produkční cyklus předúnorových detektivek (1950–1956)

Jak argumentoval výklad první případové studie, především kulturněpolitici aktéři pravidelně upozorňovali na nežádoucí aspekt tematických kolizí a místy nabádali k obrácení pozornosti na nezaplněná místa, tudíž většímu rozvíjení produkčních cyklů vlastně bránili. Jejich relativní vzácnost v kontextu zestátněné kinematografie by proto měla vést zvýšenou pozornost k příbuzným fenoménům ve stádiu genetického zrodu: jak nerealizovaným, tak v tomto případě nerozvinutým cyklům, o poznání typičtějším pro zkoumaný modus produkce.

Nerozvinutým fenoménům se již věnovala dílčí pozornost. Produkčně založené bádání Richarda Nowella v nich spatřovalo „produkt důvěry ve filmový typ, který se rychle rozvinul a záhy opět vytratil po první fázi navázání na vyprodukovaný hit“.⁹⁴⁴ Nowell nacházel podstatu nerozvinutosti v ekonomickém aktérství, jež mohlo nést různé příznaky. Vedle nezvládnutého navázání na úspěšný titul promýšlel i komplexnější souběžné kalkulace. Důvěru ve vzorec mohla narušit konkurenční zápletky, v daný okamžik slibující výraznější divácký ohlas. Nowellův výzkum nerozvinutých cyklů zdůrazňoval překotně proměnlivou podobu tematických priorit, pakliže jejich účel spočíval především v generování zisku. Přibližoval sezónní testování filmových typů, a dokonce v souvislosti s nerozvinutým cyklem *roller disco* pozměňování prvků ještě během realizační fáze, když koncem sedmdesátých let vyplynulo, že původní záměr přestával vyhovovat tržnímu očekávání.⁹⁴⁵ Leger Grindon měl méně rozpracovanou produkční argumentaci, pozornost více věnoval vnějším vlivům. Nerozvinutí cyklu hybridních boxerských filmů v polovině padesátých let přičítal tomu, že

⁹⁴⁴ Nowell hovořil o takzvaných *filmových klastrech*. Citováno podle Richard Nowell: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011, s. 46.

⁹⁴⁵ Richard Nowell: Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie. *New Review of Film and Television Studies* 11, 2013, č. 1, s. 73–91.

„kultura již nepokládala takové problémy za závažné“.⁹⁴⁶ Pod *kulturou* se mohla nacházet *společnost*, což by evokovalo zaujetí neprůkazně reflekcionistického stanoviska (viz 1.1). Grindon nerozvinutost specificky přičítal i tvůrčím aktérům. Jeho nerozvinutý cyklus postmoderní maskulinní krize čítal hrstku filmů s větším odstupem, za nimiž stáli zpravidla vyprofilovaní autoři (*Pulp Fiction: Historky z podsvětí* /1994/ Quentina Tarantina, *Klub rváčů* /1999/ Davida Finchera, *Million Dollar Baby* /2004/ Clint Eastwooda). Nešlo mluvit o nepřerušené realizaci, dokonce ani o stabilním vzorci, Grindon totiž vymezil dominantní prvky děl obecně a abstraktně.⁹⁴⁷ Lze se ptát, zda účast vyhraněných autorských osobností nevylučuje seskupení děl pod cyklus, zpravidla asociovaný s víceméně stereotypní produkcí.

Různé projevy nerozvinutých cyklů se vyskytovaly i v poválečném Československu, byť tam zůstaly určené odlišnostmi, jež plynuly z rozdílů dvou produkčních systémů. K vystižení těchto procesů netřeba hledat nové pojmy, pouze opatrně posunout a rozšířit existující závěry. Praxe kulturní politiky měla výrazný dopad na rozvinutí i útlum cyklů, a dokonce lze uvést, že teprve ve státně-socialistickém systému získala průkaznost teze Legera Grindona o kulturně vnímané závažnosti problémů: z potenciálně reflekcionistické úvahy přešla ve sledovatelný pohyb konkrétních kulturněpolitických aktérů s reálným vlivem. Takto by šlo argumentovat například u nerozvinutého cyklu kapitalistických dramát, tedy děl o bezprostředně pounorové pozici prominentů předchozího režimu z konce čtyřicátých let. Vznikly snímky *Kariéra* (1948) a *Pan Habětín odchází* (1949), ovšem vzápětí orgány zarazily započatou realizaci *Vily Lukrecie* a neprošel ani podobně laděný literární scénář *Sestry*.⁹⁴⁸ Nerozvinutost při účasti svébytného tvůrčího aktéra se rovněž, ač vzácně, vyskytovala: ojedinělou tvorbu režiséra a výtvarníka Karla Zemana, soustavně rozvíjenou a realizačně náročnou, nešlo přímočaře napodobit, což omezovalo cyklení. Veskrze autorsky postavená úvaha by se nicméně odkláněla od potřeb a základních otázek výzkumné perspektivy.⁹⁴⁹

⁹⁴⁶ Citováno podle Leger Grindon: *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 176. Srov. Leger Grindon: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2011, s. 25–66.

⁹⁴⁷ Leger Grindon: *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson: University Press of Mississippi 2011, s. 289.

⁹⁴⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/5//4, Bohdan Rosa: *Vila Lukrecie – literární scénář* – J. Fried – II. TK: Projednáno na schůzi FR, 4. březen 1949. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//4, 16 schůze Filmové rady..., 1. červen 1949, s. 11–14.

⁹⁴⁹ Smířit žánrovou a autorskou perspektivu na tomto příkladu se pokouší Martin Mišúr: *Umění nemožného: Kombinované hrané filmy Karla Zemana v komnatách proměnlivé žánrové praxe zestátněné československé kinematografie*. In: Lukáš Skupa (ed.): *Cesta do pravěku*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca (v tisku).

Zbývá nerozvinutost na bázi ekonomických záměrů. Jakkoli zestátněná kinematografie uvažovala v pojmech dosažení zisku omezeně, potažmo veřejně nepřiznaně, zásady výkaznictví, účetních kalkulací a sezónních tematických proměn jí zůstala blízká, pouze měla v lecčems posunutě aktérské obsazení. Kupříkladu ústup historicko-životopisných dramát souvisel nikoli s nízkými tržbami, nýbrž s úspornými opatřeními druhé poloviny padesátých let a příklonem k látkám z tehdejší současnosti. Proto zůstal nerealizovaný *Nesmrtelný principál*, životopis divadelního herce Jindřicha Mošny. Koncem září 1955 na zasedání Umělecké rady přítomní uznali úroveň scenáristického formátu, stavěli však ekonomické protiargumenty. Podle Elmara Klose by šlo o „film nákladný“ a předznamenal jeho úděl: „odložen jako ‘železná zásoba’ (...) scénáře, které mají své kvality, ale nejsou košer hospodářsky nebo v celkovém profilu plánu“. Ekonomický aktér Ladislav Hanuš přiznal i časový rozměr skeptického postoje a argument opožděnosti: „scénář, který by před dvěma léty byl považován za jeden z nejlepších. Myslím, že v dnešní situaci by to byl drahý film“.⁹⁵⁰

Souběžné kalkulace mohly vést až k nerozvinutí kulturněpoliticky žádaného cyklu. Například v roce 1959 vznikl dramaturgický podnět natočit film „z prostředí motocyklových závodů“, aby zaplnil mnohaletý nedostatek děl ze sportovního prostředí. Literární scénář nerealizované *Zuzany* prošel o dva roky později všemi schvalovacími fázemi, tvůrčí skupina Feix – Brož však byla nucena přerušit přípravné práce kvůli sporu o „nereálnost rozpočtu“ mezi režisérem a vedoucím výroby. Kolize tvůrčího aktéra s tím ekonomickým se měla vyřešit a *Zuzana* pouze posunout, jenže skupina po roce podala „návrh na neobnovení prací a odpis nákladů“, neboť „v uvedeném mezidobí bylo schváleno a je realizováno několik scénářů se sportovní tematikou“.⁹⁵¹ Opožděná *Zuzana* ustoupila i *O něčem jiném* (1963), kde se uplatnilo prostředí profesionální gymnastiky jen coby výmluvné aranžmá. Věra Chytilová ve snímku ambiciózně testovala narativní konvence i vnucování společenských rolí. Zpětně *O něčem jiném* patrně málokterý pozorovatel spojoval s nerozvinutým cyklem sportovních filmů (*Poslední etapa* /1962/, *Neklidnou hladinou* /1962/). Za jeho nerozvinutím stála i lest a souběžné kalkulace tvůrčí aktérky při realizaci jejího novovlnného titulu na úkor *Zuzany*.

⁹⁵⁰ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 3. schůze Umělecké rady..., 22. září 1955, s. 1, 2. V souběžné sovětské debatě zaznívaly ekonomické argumenty zastřené: „jen pohrdáním zájmů diváků by bylo možné vysvětlit nepřírovnalost rozrostlou serii filmů historicko-životopisného žánru, které se objevily (...) k přímé škodě současných temat“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1955, C18, S. A. Gerasimov: Sovětská filmová dramatická tvorba, 20. prosinec 1954, s. 16.

⁹⁵¹ Citováno podle NFA, f. ČSF, k. R13/AII/3P/9K, Pro poradu vedení ÚŘ ČsF., 6. říjen 1962, s. 1, 2.

Nerozvinutost souvisela se zásadní otázkou: jak státně-socialistický systém definoval úspěch? Neexistovala jedna odpověď, nýbrž tolik, kolik bylo etap sledovaného období i aktérských očekávání. Kulturněpolitictí aktéři v bezprostředně poúnorovém období hleděli s nadějemi například na produkční cyklus budovatelských veseloher, zatímco tvůrčí aktéři od počátku padesátých let za zdar pokládali produkční cyklus historicko-životopisných dramát. Krom jiného i proto, že jim umožňoval obejít právě kulturněpoliticky preferované látky z tehdejší současnosti.⁹⁵² Jenže ani jeden z nich nemusel v očích ekonomických aktérů naplňovat parametry toho, co šlo označit za úspěch: u budovatelských veseloher vadil jejich slabší divácký ohlas uprostřed prudkého poklesu návštěvnosti, u historicko-životopisných dramát výrazné náklady, spojené s nároky na zpravidla bohaté dobové reálie.⁹⁵³

Zatímco v pokvětnovém období důsledně zaznívaly ekonomické argumenty, a proto mělo *Znamení kotvy* pošramocenou pověst, fáze vrcholné centralizace mohla zpočátku budit rétorický dojem, že úspěch zůstal nahlížen pouze kulturněpoliticky. Ještě před koncem etapy byla uznána neudržitelnost podobné praxe a od poloviny padesátých let se za kladný výsledek pokládal film kulturněpoliticky únosný, jakož i tvůrčími aktéry hospodárně vyrobený a během distribučního nasazení zajišťující obsazenost kin v delším časovém horizontu. Některé preferované tituly nadále tlumočily primárně zásady kulturní politiky, kdežto od jiných žánrových děl se očekával zejména divácký ohlas. Krajní případy byly ve sledovaném období málo pravděpodobné: což platilo jak pro neúměrně nákladnou produkci preferované látky, tak pro žánrové dílo, jež by ponižovalo poúnorové hodnoty. Obecnější úvahy prověřovala právě perspektiva cyklení. Sledovala ohrazený výskyt tematicky sourodých skupin děl, jež vznikla na základě konkrétně vnímaného úspěchu: kulturněpolitického, tvůrčího nebo ekonomického.

Nerozvinutý produkční cyklus předúnorových detektivek sestával výhradně z filmů příkladně hospodařících a zpravidla s velmi dlouhým životním cyklem v tuzemském oběhu. Reprezentoval příklad propletených souběžných kalkulací a různosměrné interakce skupin aktérů, což přispělo k tomu, že se ani jednou plně nerozvinul. Jeho tematický vzorec spočíval na prosté úvaze: ve fázích vylučování tradičních žánrových označení mohla kriminální fikce

⁹⁵² Historicko-životopisné látky zároveň nepatřily ke kulturněpoliticky vylučovaným. Když ekonomický aktér František Šolc informoval, že Správa distribuce po jednání s Výběrovou komisí navrhla zničení a odprodání kopií devatenácti starších českých filmů, jež byly „vyřazeny z normálního oběhu (...) v důsledku závadnosti obsahu, představitelů i režisérů“, nepatřil mezi ně ani jeden takový titul. Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/4P/2K, F. Šolc: Odprodání kopií vyřazených starších českých filmů, 11. listopad 1952, s. 1.

⁹⁵³ Srov. Pavel Skopal: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014, s. 198–199.

při schvalování obstát za předpokladu zasazení zápletky do minulosti, kde zločin méně provokoval kulturněpolitické zásahy. I vážný trestný čin částečně ztrácel na dramaturgické kontroverzi, když probíhal v očividně nesoučasných reáliích. Tvůrčí aktéři zamýšleli vstupovat pouze do nedávné minulosti, aby udrželi výrobní náklady přinejmenším na úrovni celoročního průměru. Existovalo trvalé dilema, kam raději dění umístit, pokud nemělo stavět hráz mezi interakci kulturněpolitických, tvůrčích a ekonomických aktérů.

Scenáristické formáty s předúnorovými reáliemi a rozpoznanými prvky kriminální fikce se objevily několik měsíců po únorových událostech. Snímek *Past* je vsadil do protektorátního období, což působilo z hlediska tvůrčích aktérů vypravěčsky racionálně, nicméně ti kulturněpolitictí vystupovali zdrženlivěji. Pripadalo jim problematické spojovat ilegální odboj a problematické žánrové označení. *Past* vznikla a aspekty zločinu pronikaly do okupačních látek i nadále, avšak v tlumené podobě a kulturněpolitictí aktéři tuto synergii nekomentovali. Komplikovanější úkol čekal na tvůrce filmu *V trestném území*: členové ÚD i Filmové rady jej označili takřka automaticky za detektivku, nehledě na mírnící vyjádření tvůrčího aktéra Jiřího Beneše („Nedělal to s úmyslem napsat detektivku. Chtěl tento film udělat napínavým“).⁹⁵⁴ Předkladatelé literárního scénáře dokonce podporovali interní zařazení látky o vraždě tajemníka fotbalového klubu mezi sportovní filmy, což o více než deset let předznamenalo taktiku *O něčem jiném*.⁹⁵⁵ Snímek *V trestném území* oficiálně rozšířil počet sportovních děl, jakkoli rovinu upozadil ve prospěch kriminálních motivů. Již na konci čtyřicátých let tedy souběžnou kalkulací vznikl zárodek nedostatku sportovní tematiky.

Především však film *V trestném území* vzbuzoval obavy s ohledem na zasazení dění. Kulturněpolitictí aktéři na Filmové radě svorně uvedli, že „je hlavní, aby děj se odehrával před únorem“, opakovaně žádali „ještě více zdůraznit, že jde o dobu mezi rokem 1945 a 1948“.⁹⁵⁶ Pokvětnové pozadí zápletky dovoľovalo tvůrčím aktérům vyprávět o vraždě, jejím profesionálně vedeném vyšetřování i korupci sportovních funkcionářů; tedy aspektech, jež by soudobé dění patrně neumožňovalo. Tehdy nastupující produkční cyklus bdělosti a ostražitosti by nezačlenil korupci (*V trestném území* probíhala „před sjednocením tělovýchovy“) a dva

⁹⁵⁴ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//4, 16 schůze Filmové rady..., 1. červen 1949, s. 10. Srov. Zuzana Szczepaniková: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019, s. 35–42.

⁹⁵⁵ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, Zpráva o poradě..., 18. duben 1950, s. 3.

⁹⁵⁶ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//4, 16 schůze Filmové rady..., 1. červen 1949, s. 5. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/17//6, Zdeněk Míka: *V trestném území – povídka*, 1. červen 1949.

vyšetřovatele nahradil laickým dohledem.⁹⁵⁷ V tomto kontextu představoval rámec filmu *V trestném území* pomyslné poslední útočiště západně orientované kriminální fikce před jejím vyloučením. Než došlo k autoritativnímu pojmenování nežádoucích žánrových prvků v roce 1950, mohly po jistou dobu zaznívat v předúnorových zápletkách. Uvedená souslednost zároveň naznačovala, proč bylo těžké podobný cyklus rozvinout. Poslední útočiště zůstalo soustavně hraniční, v kulturněpoliticky nestabilním prostředí náchylné k mocenské redefinici.

Totéž platilo opačně. Co zůstalo v okamžiku stále omezenějších možností posledním útočištěm, bylo při náznaku uvolnění první testovací variantou. Proto se utlumený zárodek cyklu předúnorových detektivek v polovině roku 1952 vrátil, opět iniciativou tvůrčích aktérů, seskupených kolem Jiřího Weisse. Tentokrát v podobě meziválečné, sociálně orientované zápletky filmu *Kavárna na hlavní třídě*. Navazující dění posouvalo situaci v řádu dnů, sloužilo coby výmluvný doklad překotnosti a nevyzpytatelnosti interakce různých skupin aktérů, křehké hranice mezi rozvinutostí cyklu a nerealizací jediného scénářistického formátu.

První stopa o filmu *Kavárna na hlavní třídě* se z dochovaných pramenů vynořila v polovině září 1952, když spisovatel Géza Včelička uvedl, že jej „před nějakým časem“ navštívili tvůrčí aktéři Jiří Mareš a Miroslav Hubáček.⁹⁵⁸ Včelička psal, že mu dali přečíst filmovou povídku, zatímco dramaturgickým orgánům předložili rozsáhlejší literární scénář: na titulní straně stálo „Srpen–září 1952“.⁹⁵⁹ Myšlenka na adaptaci tedy vznikla doložitelně v srpnu 1952, patrně již o něco dříve. Kriminální fikce se v těch týdnech nacházela uprostřed vrcholící krize. Koncem června KV SUF zamítlo několikátou verzi nerealizované *Národní třídy 15*, jež se měla stát modelovým dílem tehdy nerozvinutého produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti (viz 2.1.1). *Kavárna na hlavní třídě* poloskrytě vracela vylučované žánrové prvky za patové situace, kdy preferované aspekty nedokázaly projít schvalovacím mechanismem. Scénářistický formát ohodnotilo vesměs kladně KV SUF (23. září), tři týdny poté Filmová rada (16. říjen), vzápětí i resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera (18. říjen).⁹⁶⁰

⁹⁵⁷ Citováno podle mfa: Filmový čtvrtěk: *V trestném území*. *Lidové noviny* 59, 1951, č. 20 (25. 1.), s. 5.

⁹⁵⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//5, Géza Včelička: Před nějakým časem..., 16. září 1952.

⁹⁵⁹ Srov. Géza Včelička: *Kavárna na hlavní třídě: Podle stejnojmenného románu zpracovali a literární scénář napsali: Jiří Mareš a Miroslav Hubáček*, /Praha/: Československý státní film – Dramaturgie: Vladimír Bor 1952. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 596.

⁹⁶⁰ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//5, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Karel Kohout – Ladislav Hanuš: *Kavárna na Hlavní třídě – filmová povídka – J. Mareš, M. Hubáček: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 23. září 1952, 16. říjen 1952*. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plna Filmové rady..., 16. říjen 1952. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//10, Jaroslav Kučera: Posudky scénářů, 18. říjen 1952, s. 1.

Nicméně mezi srpnem a koncem října 1952 došlo k žánrovým pohybům, jež možnost realizace stavěly do odlišného světla. Dva týdny před verdiktem KV SUF projednal tentýž orgán literární scénář *Přicházejí z tmy*, šest dní po posudku Jaroslava Kučery i scénaristický formát snímku *Expres z Norimberka*. Oba byly schváleny, *Expres z Norimberka* dokonce část kulturněpolitických aktérů vedl k užití pojmu *detektivka* v kladném smyslu.⁹⁶¹ Těmito dvěma látkami se rozvinul produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, jenž koncem srpna – uprostřed zpracování literárního scénáře *Kavárny na hlavní třídě* – nejevil známky výraznější aktivity. Přípravné práce byly zahájeny obratem: 17. listopadu (*Expres z Norimberka*) a 19. listopadu (*Přicházejí z tmy*).⁹⁶² V polovině listopadu odložené *Kavárně na hlavní třídě* zásadně pomohlo utlumení kriminálních prvků, vynesení předlohy a meziválečných reálií do popředí. Kdyby totiž literární scénář získal pověst kriminální fikce, pravděpodobně by jej čekalo trvalejší odsunutí pro tematickou kolizi. K čemuž nedošlo a 1. prosince 1952 vrcholné orgány ČSF vyslovily souhlas se zahájením přípravných prací *Kavárny na hlavní třídě* coby náhradní látky za kulturněpoliticky konfliktní a nerealizovanou veselohru *Šest žen Jindřicha Čipery*.⁹⁶³

Dodatečný pokyn k zařazení do výrobního plánu měl významné ekonomické dopady. Ve schvalujícím usnesení totiž stálo: „Finanční limit filmu nebyl dosud určen, poněvadž jde o film náhradní, neuvedený v celkovém rozpočtu“. Z pozdějšího pramene plynulo, že příslušné orgány u filmu obtížně posuzovaly překročení nákladů, neboť rozpočet zůstal „zpracován podle návrhu norem, které zatím nejsou prověřeny“.⁹⁶⁴ Pro tvůrčí aktéry znamenala nastalá situace příležitost na několika úrovních. Vedle kreativní ambice – realizovat během vrcholné centralizace kriminální fikci bez prvků bdělosti a ostražitosti – i kulturněpolitickou skrze tu ekonomickou. Souběžně vznikající tituly totiž nehosподаřily příkladně a *Kavárnou na hlavní třídě* šlo naznačit, že ekonomicky udržitelnější cestu představovala nepreferovaná kriminální látka. Podle dohody měl být finanční limit určen nejpozději koncem ledna 1953, do té doby se tvůrčí aktéři zavázali odevzdat technický scénář. Což zpracovatelům látky opět vyhovovalo. Do technického scénáře během přípravných prací začlenili očividnější kriminální motivy a do projektu investovali množství prostředků. Zastavení realizace bez patřičného zdůvodnění by

⁹⁶¹ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/30//2, Zápis 37. schůze plna Filmové rady..., 18. září 1952, s. 23–26. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//2, Zápis 41. schůze plna Filmové rady..., 30. říjen 1952, s. 11–22.

⁹⁶² ArBS, f. BH, sign. 1952, B11, Údaje výrobního roku 1952., nedatováno.

⁹⁶³ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/6K, Referát filmové výroby – s. Brejcha: Připomínky k návrhům pro poradu ÚŘ, 25. březen 1953, s. 1.

⁹⁶⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/2K, Zápis o poradě ústředního ředitelství Československého státního filmu..., 17. prosinec 1952, s. 5. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/6K, Referát filmové výroby – s. Brejcha: Připomínky k návrhům pro poradu ÚŘ, 25. březen 1953, s. 1.

vyvolalo značné ekonomické napětí. Tvůrčí aktéři stihli termín: technický scénář *Kavárny na hlavní třídě* v limitu schválilo KV SUF (26. leden), poté Filmová rada (12. únor). Rozdíl mezi dvěma scenáristickými formáty a postoj k nim shrnul kulturněpolitický aktér Jiří Kořátko: „Původně to vězelo v té kavárně (...) Nyní se z toho stala kriminálka (...) je to zlepšené. Neřekli jsme myslím v usnesení Filmové rady, že by se to tak mělo dělat. Schvaluji to“.⁹⁶⁵

Než štáby třech děl (*Expres z Norimberka*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Přicházejí z tmy*) přistoupily k natáčení, k čemuž došlo v březnu a dubnu 1953, proběhl další posun.⁹⁶⁶ Objevily se v rychlém sledu další scenáristické formáty kriminální fikce: jeden navazoval na bdělost a ostražitost (*Severní přístav*), druhý na předúnorovou detektivku (*Na konci města*). Předběžně usilovaly o zařazení do výrobního plánu roku 1954, jenže oproti realizovaným předchůdcům mohly doplatit na překotné rétorické změny přípustných žánrových označení. Jak *Severní přístav*, tak *Na konci města* identifikovaly dramaturgické orgány s pojmem *detektivka*, tudíž hrozila tematická kolize. Té předtím částečně zabránilo administrativní označení bdělosti a ostražitosti i poloskrytost žánrových prvků u adaptace Gézy Včeličky. Naproti tomu *Na konci města* nikterak nezakrýval vyšetřovací rámec, což platilo i pro preferovanější *Severní přístav*.

Severní přístav mimoto zahájil výrobní dobu nestandardním způsobem. Interně o něm padla stručná zmínka na schůzi Filmové rady již koncem října 1952, nicméně uvedený orgán nakonec literární scénář vůbec neprojednal a nepodařilo se dohledat ani usnesení KV SUF. Podle výrobního listu byl literární scénář snímku *Severní přístav* schválen 29. ledna 1953, což zasahovalo do přípravných prací třech souběžně realizovaných titulů.⁹⁶⁷ Též literární scénář *Na konci města* projednalo KV SUF během dokončování přípravných prací *Kavárny na hlavní třídě* (3. duben).⁹⁶⁸ Z jedné strany se zdálo, že *Severní přístav*, usazený do soudobé rétoriky i reálií, komplikoval úsilí cyklu předúnorových detektivek. Nicméně z té druhé šlo vysledovat netypický průběh: promluvy postav ve filmu *Severní přístav* karikovaly slovní spojení *bdělost a ostražitost*, na scenáristickém formátu se podílel i tvůrčí aktér Jiří Brdečka,

⁹⁶⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/44//2, Zápis 53. schůze plena Filmové rady..., 12. únor 1953, s. 27. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/44//3, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jan Svikruha: *Kavárna na Hlavní třídě* – technický scénář – Miroslav Hubáček.: Projednáno Kolektivním vedením dne 26. ledna 1953., 12. únor 1953.

⁹⁶⁶ ArBS, f. BH, sign. 1952, B11, Údaje výrobního roku 1952., nedatováno.

⁹⁶⁷ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/6K, Výrobní list filmu 'Severní přístav', nedatováno. Srov. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//2, Zápis 41. schůze plena Filmové rady..., 30. říjen 1952, s. 24.

⁹⁶⁸ NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//6, František Dvořák – Jiří Síla – Ján Svikruha – Otakar Vávra: *Na konci města* – literární scénář – Eduard Fiker: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 3. 4. 1953, 29. duben 1953. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/54//2, Zápis 63. schůze plena Filmové rady..., 30. duben 1953, s. 26–28.

jenž patřil do skupiny kolem Jiřího Weisse. Sítil dojem, že *Severní přístav* měl od počátku vzniknout v roce 1953 i posunout produkční cyklus bdělosti a ostražitosti k sebekritickým akcentům. Na poslední chvíli pak uvolnit místo ve výrobním plánu pro snímek *Na konci města* k rozvinutí cyklu předúnorových detektivek s tradičnějšími prvky kriminální fikce.

Komplikované konstrukci nahrával zrychlený nástup scenáristického formátu i další vývoj. Bez stanoviska Filmové rady byly přípravné práce na *Severním přístavu* zahájeny 15. března 1953, šest dní po zahájení natáčecího období filmu *Přicházejí z tmy*. Až poté začalo natáčení *Expresu z Norimberka* (30. březen) a *Kavárny na hlavní třídě* (13. duben).⁹⁶⁹ Tvůrčí aktéři tří dříve schválených scenáristických formátů věnovali přípravným pracím přibližně pět měsíců, zatímco filmaři kolem *Severního přístavu* stihli úvodní fázi za čtyři měsíce. Definitivní rozpočet v tehdy nové měně byl vypracován pouhé čtyři dny před koncem těchto přípravných prací, což jej odlišovalo od tří titulů.⁹⁷⁰ Když 15. července přistoupili aktéři *Severního přístavu* k natáčecímu období, nastal souboj s časem. Rovněž s ohledem na vstupní podmínky se plně nenaplnilo očekávání, že zatímco trojice děl výrobní dobu uzavře do konce roku 1953, odevzdání hotového *Severního přístavu* přejde do dalšího roku. Poslední filmovací den *Kavárny na hlavní třídě* proběhl 30. října 1953, následován snímky *Přicházejí z tmy* (18. listopad 1953) a *Expres z Norimberka* (15. prosinec 1953). *Severní přístav* se jim téměř dorovnal (8. leden 1954).⁹⁷¹ Během dokončovacích prací vynikla odlišná dynamika: tvůrčí aktéři zhotovili první kopii *Přicházejí z tmy* 15. dubna 1954, kdežto štáb *Severního přístavu* ji vykázal už 26. března 1954.⁹⁷² Distribuce zakryla původní rozdíly v délce výrobní doby.

Praktický důsledek se projevil ještě před koncem natáčecího období. Kulturněpolitický aktér Jiří Síla informoval 26. listopadu 1953 členy Filmové rady, že snímek *Severní přístav* „se podařilo natočit letos“, tudíž jej „zařadíme do plánu r. 1953“ a „místo něho zařadíme do plánu r. 1954 film *Na konci města*“.⁹⁷³ Jakkoli se nedochoval pramen, který by naznačoval aktérskou koordinaci projektů *Severní přístav* a *Na konci města*, na obou snímcích se přinejmenším známostmi podílel jeden tvůrčí (Jiří Brdečka) a jeden kulturněpolitický aktér (Kamil Pixa).⁹⁷⁴ Urychlená realizace filmu *Severní přístav* mohla záměrně a bez zbytečných

⁹⁶⁹ ArBS, f. BH, sign. 1952, B11, Údaje výrobního roku 1952., nedatováno.

⁹⁷⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/6K, Výrobní list filmu 'Severní přístav', nedatováno.

⁹⁷¹ ArBS, f. BH, sign. 1952, B11, Údaje výrobního roku 1952., nedatováno.

⁹⁷² NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/6K, Výrobní list filmu 'Severní přístav', nedatováno. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/6K, Výrobní list.: Název filmu: Přicházejí z tmy..., nedatováno.

⁹⁷³ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/1/4, Zápis 1. porady Filmové rady..., 26. listopad 1953, s. 9.

⁹⁷⁴ Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/4P/5K, Kamil Pixa – přijetí., 2. únor 1953.

odkladů uzavřít produkční cyklus bdělosti a ostražitosti, tvůrčím aktérům kulturněpoliticky vnucený. Čemuž by nahrávalo, že na něj později navázaly pouze látky vzniklé na úrovni ČAF a již v dubnu 1954 hovořil kulturněpolitický aktér František A. Dvořák v uvedené souvislosti o filmech, jež „bychom možná dělali dnes jinak, na jiné thema a za jiných předpokladů“.⁹⁷⁵ Za těchto okolností měla předúnorová detektivka rázem výhodné postavení.

Nicméně do těchto úvah vstoupily další souběžné kalkulace, tentokrát oboustranně ekonomické. Snímek *Na konci města* figuroval ve výrobním plánu od konce srpna 1953 a návrh na zahájení přípravných prací (9. září) byl po týdnu schválen podnikovým vedením.⁹⁷⁶ O necelé čtyři měsíce později, šest dní po skončení natáčecího období *Severního přístavu* dorazilo z pracovní porady KV a HS ČSF rozhodnutí: „Dnem 14. ledna 1954 budou zastaveny přípravné práce na filmech ‘Ze starých pamětí’ a ‘Na konci města’“. Ve zdůvodnění stálo, že tyto látky – k nimž se přidaly nerealizované filmy *Lidé na staré řece*, *Jedenácté přikázání* a vzniklá *Návštěva z oblak* (1955) – „mají být nahrazeny (...) pokud možno veselohrami“.⁹⁷⁷ Generální ředitel ČSF Oldřich Macháček tvůrčí aktéry na zasedání Filmové rady ujišťoval, že nebylo úmyslem „film Na konci města nerealizovat. Je pouze odsunut na pozdější dobu“. Jenže když vzápětí předvídal zařazení látky „pro rok 1955–56“, mohli přítomní pochybovat, že v prostředí měnících se priorit obnovení přípravných prací vůbec někdy proběhne.⁹⁷⁸

Záměry tvůrčích aktérů pomyslně zachránila otázka hospodaření. Několik týdnů po zastavení *Na konci města* totiž probíhalo vyúčtování dotočených filmů *Expres z Norimberka*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Přicházejí z tmy* a *Severní přístav*. Z toho vyplynulo, že především první a třetí titul produkčního cyklu bdělosti a ostražitosti ekonomicky doplatily na postupy resortní dramaturgie, zatímco předúnorově zasazená *Kavárna na hlavní třídě* hospodařila vyrovnaně. Jelikož Oldřich Macháček souběžně informoval, že „není možno začít realizaci žádného dalšího nákladného filmu“, vyšel další předúnorově umístěný scenáristický formát *Na konci města* ekonomicky racionálně.⁹⁷⁹ Tím spíše, že do přerušení přípravných prací

⁹⁷⁵ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/26//4, Zápis 26. porady Filmové rady..., 1. duben 1954, s. 2.

⁹⁷⁶ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/4K, Výrobní plán uměleckých filmů 1954., 20. srpen 1953, s. 1. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/4K, Návrh na zahájení přípravných prací uměl. filmu ‘Na konci města’, 9. září 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/3P/5K, Sdělujeme Vám, že ředitel hlavní správy..., 21. září 1953.

⁹⁷⁷ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/6K, Zápis 1. pracovní porady KV s ředitelem Hlavní správy..., 13. leden 1954, s. 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/7//4, Zápis 7. porady Filmové rady..., 21. leden 1954, s. 17.

⁹⁷⁸ Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/15//4, Zápis 15. porady Filmové rady..., 18. únor 1954, s. 12, 14.

⁹⁷⁹ Citováno podle tamtéž, s. 12. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Záznam z 10. porady ředitele Filmové tvorby..., 18. červen 1954, s. 2. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/BII/2P/8K, L Hanuš – J. Šebor: Konečné vyúčtování

odčerpali tvůrčí aktéři tohoto záměru částku 370 tisíc korun, která by při nerealizaci zmizela bez náhrady. Proto se 30. dubna 1954 na poradě podnikového ředitele Jiřího Marka rozhodlo o obnovení přípravných prací s dodatečným rozpočtem 180 tisíc korun pro rozdělanou fázi.⁹⁸⁰ Protnutí dvou etap proběhlo definitivně 13. srpna 1954: podnikové vedení schválilo rozpočet natáčeného snímku *Na konci města*, když pouze o několik minut předtím zůstalo neschváleno konečné vyúčtování filmu *Přicházejí z tmy*, o němž „budou dodatečně vyvozeny důsledky“.⁹⁸¹

Výrobní náklady nezklamaly očekávání, film *Na konci města* vykázal úsporu 223 tisíc korun a jeho realizaci nenarušovaly spory resortní dramaturgie. Standardně dlouhé výrobní doby tvůrčí aktéři dosáhli nehledě na stresující omezení, které plynulo z přerušení přípravných prací. Jednalo se o jedinou kolonku, v níž snímek s 250 dny přesáhl celoroční průměr (197 dní). Naproti tomu navazující natáčecí období trvalo pouze 109 dní při více než dvojnásobném celoročním průměru (239 dní).⁹⁸² Navzdory příznivým ukazatelům i kulturněpoliticky vstřícnému komentování výsledku snímek *Na konci města* produkční cyklus nerozvinul.⁹⁸³ Vzorec předúnorových reálií zůstal posledním útočištěm nebo první testovací variantou, což bránilo souvislejšímu cyklení. Když totiž představoval útočiště, pravděpodobně k tomu docházelo uprostřed kulturněpolitického ukrajování přípustných možností a ve fázích nestability. Jakmile se profiloval coby testovací volba, reprezentoval přestupní stanici, již tvůrčí aktéři stopovali proměnu míry akceptovaného. Cyklus předúnorových detektivek zůstal nerozvinutý, neboť neznal cílový stav; pouze přechodnou fází uprostřed procesu ústupu žánrového označení či nástupu jeho širšího uplatnění. Jak se ukázalo, pro mnohé klíčové tvůrčí aktéry (kupříkladu Jiřího Weisse) nebyla cílová ani kriminální fikce. Když došlo k její akceptaci, obrátili pozornost k dalším tematickým výzvám, dosud nevybojovaným.⁹⁸⁴

Uvedený vývoj zopakoval i poslední příspěvek nerozvinutého cyklu ve sledovaném období. Scenáristické formáty snímku *Zlatý pavouk* byly předloženy necelé tři roky po prvním usilování o *Na konci města*. S filmem *V trestném území* sdílela látka z roku 1956 pokvětnové

filmu Severní přístav 13015, 2. září 1954. ArBS, f. BH, sign. 1955, A3, Filmová tvorba – Studio uměleckých filmů.: Plnění plánu výroby v tisících Kčs., nedatováno.

⁹⁸⁰ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Záznam z 4. porady ředitele Filmové tvorby..., 30. duben 1954, s. 3.

⁹⁸¹ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Záznam z 14. porady ředitele Filmové tvorby..., 13. srpen 1954, s. 2.

⁹⁸² NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/3P/5K, Zápis z 24. porady ústředního ředitelství Čs. státního filmu..., 22. červenec 1955, s. 2. ArBS, f. BH, sign. 1954, B8, Filmy výrobního roku 1954, nedatováno.

⁹⁸³ Interní úvahy nad recenzemi zaznamenal NFA, f. ČSF, k. R14/AI/5P/5K, Va: Na konci města, nedatováno.

⁹⁸⁴ Weiss zaměřil pozornost na reprezentaci intimity i velmi osobní problematiku: zkušenost s antisemitismem. Srov. Šárka Sladovnicková: Holokaust v československém a českém hraném filmu. In: Jiří Holý (ed.): *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*, Praha: Akropolis, s. 609–612.

realie i méně standardní způsob schválení. Literární scénář měla posoudit Filmová rada koncem března 1956, přesně v době jejího rozpuštění, tři měsíce poté vzniklá Umělecká rada pouze konstatovala zahájení přípravných prací. Záměr mezitím kladně posoudil podnikový ředitel Jiří Marek („Je to myslím dobrá věc“) a zajistil, aby prošel mimo dohled orgánů.⁹⁸⁵ S *Kavárnou na hlavní třídě* jej spojovala aktérsky nevyčerpaná inklinace ke kriminální fikci, jež nezaznívala v prvních popisech („Psychologické a milostné drama“) a kulturněpolitictí aktéři ji rozpoznali až po promítnutí první kopie: „vadou scénáře je odklon od psychologického dramatu k detektivní nebo spíše kriminalistické hře (...) pěkný detektivní nebo kriminalistický obraz, i když námětu šlo o něco daleko hlubšího“.⁹⁸⁶ S filmem *Na konci města zase Zlatého pavouka* pojilo příkladné hospodaření i rychlá fáze natáčecího období (viz 2.3.3). Veškeré uvedené tituly pak titul Pavla Blumenfelda evokoval tematickou přestupnost. O rok později vznikly filmy *Padělek* a *Případ ještě nekončí*, načež byl nerozvinutý cyklus trvaleji utlumen. Postrádal totiž zdánlivě materiál pro další, průraznější žánrový vývoj tuzemské kriminální fikce v časech, kdy poslední útočiště a první testovací varianty přestávaly definitivně stačit.

2.3.5 Shrnutí

V podzimních měsících roku 1947 proběhla revize dosavadního fungování zestátněné kinematografie. Několikasetstránkový dokument – rozdělený do částí „Povšechné“, „Osobní“, „Hospodářské a odborné“, „Organizační“ a „Přílohy“ – minuciózním způsobem přezkoumal celý úsek z perspektivy ekonomických aktérů. V závěru dokumentu pak autoři rezignovaně uvedli, „jak hluboký nedostatek se jeví po stránce vědeckého obchodního vzdělání“.⁹⁸⁷ Referent kontrolního oddělení Karel Hamsa byl podepsán i pod doplňkovou revizní zprávou, věnovanou výrobním nákladům filmu *Znamení kotvy*. V kritickém posudku uvedl, že „se ve své praxi nesetkal ještě s obdobným zjevem jako zde, kde se závaznosti rozpočtu, pracovního plánu a filmových příprav nepřikládá potřebného významu, žádné ethické ceny a následkem toho neznamenají tyto důležité faktory řádného hospodářství a v prvé řadě plánovaného

⁹⁸⁵ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Jiří Marek: Přečetl jsem scénář 'Zlatý pavouk' a pokud Vás zajímá..., 27. březen 1956. Srov. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 1. schůze Umělecké rady..., 19. červen 1956, s. 1.

⁹⁸⁶ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/1P/1K, Dramaturgický plán Studia hraných filmů v Praze a v Bratislavě, 12. listopad 1956, s. 2. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis o hodnocení filmu rež. Pavla Blumenfelda 'Zlatý pavouk'..., 6. únor 1957, s. 1, 2.

⁹⁸⁷ Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//2, Karel Hamsa: Revizní zpráva o přezkoumání úseku Státní výroba celovečerních filmů: Praha II., Jindřišská Ul. 34, 10. listopad 1947, s. 223.

hospodářství, pro nikoho oněch závazků, které ve skutečnosti představují“.⁹⁸⁸ Hamsa datoval výrok počátkem prosince 1947, necelé tři měsíce před událostmi, jež vedly k poúnorovému režimu. Jakkoli ve zprávě interní čtenáře varoval („Bez soustavné revise jest hospodářské podnikání nemyslitelné“), v bezprostředně poúnorovém období podobně zevrubný a nezaujatý text dohledán nebyl, byť hospodářské ukazatele vykazovaly stále neudržitelnějších hodnot.⁹⁸⁹

Ekonomičtí aktéři ani po změně režimu neodešli. Pod revizním příkazem byl i podpis náměstka pro hospodářské a finanční věci Oldřicha Macháčka, od roku 1948 působícího ve funkci generálního ředitele ČSF. Navzdory tomu teprve na sklonku šestiletého mandátu Macháček soustavněji upozorňoval na otázky ekonomické, do té doby rétoricky překryté kulturněpolitickými nároky. Jakkoli málo viditelní ekonomičtí aktéři na provozních pozicích působili po celé sledované období, podstatné zůstalo, nakolik jejich ukazatelům byli schopni a ochotni věnovat pozornost aktéři kulturněpolitictví a tvůrci. Od poloviny padesátých let v souvislosti s širšími proměnami zestátněného podniku se stával přední kulturněpolitický aktér filmového monopolu definitivně dílem aktérem ekonomickým, potažmo příslušným kolegům výrazněji naslouchal. Tvůrci aktéři zase s opětovným zaváděním jednotek tvůrčí praxe od roku 1954 spoléhali na hospodářskou kompetenci svých mnohdy zkušených produkčních šéfů, s nimiž některé pojili vztahy již z pokvětnového období. Podstatné tedy bylo rozmanité vyjevování ekonomických argumentů na úrovni zestátněné kinematografie.

Výklad přibližoval nepominutelné ekonomické aktérství s přihlédnutím k důrazu na účelné hospodaření. Výrobní náklady zůstaly citlivým ukazatelem po celé sledované období, spouštěly rozhodování o interním ne/přijetí realizovaného díla i dalších možnostech cyklení obdobně zaměřených látek. Oproti vykazovaným datům o tržbách děl se zdály výrobní údaje méně náchylné ke kreativnímu ohýbání účetnictví, tudíž historicky průkaznější. Nabídky méně viditelnou i zpřesňující zprávu o kontinuitách kriminální fikce. Z ekonomické perspektivy doplatil produkční cyklus bdělosti a ostražitosti především na neustále rostoucí výrobní náklady, plynoucí krom jiného z kulturněpolitických požadavků resortní dramaturgie a rychle se proměňujících priorit. Což vysvětlovalo, proč preferované prvky ve špionážních i

⁹⁸⁸ Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//2, Karel Hamsa: Revisní zpráva o výrobních nákladech filmu 'Znamení kotvy' z výrobní skupiny umělecké šéfa p. Frant. Čápa produkčního šéfa p. Antonína Procházky, 1. prosinec 1947, s. 15.

⁹⁸⁹ Hamsa dokonce ještě na sklonku pokvětnového období pokládal za nutné uvést, že se nedal „nikdy strhnouti k neuváženému počínání, vzdor mnohdy nepřátelskému chování vůči revisi“. Citováno podle NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//2, Karel Hamsa: Revisní zpráva o přezkoumání úseku Státní výroba celovečerních filmů: Praha II., Jindřišská Ul. 34, 10. listopad 1947, s. 223.

pohraničních filmech konce padesátých let více kulturněpoliticky i ekonomicky obstály: komunikace mezi aktéry již byla standardizovanější, proto hospodářsky udržitelnější. K ústředním předpokladům realizace méně kulturněpoliticky žádoucích podob kriminální fikce patřilo uspokojujivé hospodaření, jehož mnohdy dosahovali žánrově zkušení tvůrčí aktéři. Poznatky nepopřely předchozí závěry; ekonomický výklad naznačil, že nad rozhodováním kulturněpolitických i tvůrčích aktérů existovaly další pohyby, jež nešlo aktérsky ignorovat.

Ekonomické korekce kulturněpolitických a tvůrčích záměrů zviditelňovaly etapovitost sledovaného období a hodnotu proměnlivě plynoucího času. Delší výrobní doba zvyšovala náklady i mohla snímek distribučně vnést do odlišné kulturněpolitické fáze, v níž působil nepatříčně. Zkrácená realizace vedla zpravidla k úsporám i menšímu riziku změn priorit ještě před zařazením do oběhu. Délka setrvání díla v oběžném stavu – jeho životní cyklus – pak vypovídala o potenciálu díla úspěšně přecházet mezi různými etapami zkoumaného období. Na této úrovni pak docházelo k příležitostnému zesilování ekonomické argumentace, která mohla mít nepřímý vliv i na rozvoj kulturněpoliticky vylučovaných žánrových označení.

Příkladem složitějších souběžných kalkulací byl western: kulturněpoliticky založený výklad by popisoval jeho odmítnutí bezprostředně po únoru 1948 a opatrný distribuční návrat v první polovině šedesátých let. Ekonomické souvislosti vše notně komplikují. V dubnu 1949 vstoupily do tuzemských kin nízkorozpočtové americké westerny *Staré Colorado* (1941) a *Jezdci z Timberline* (1941). Druhý v nich zůstal přinejmenším šestnáct měsíců, nehledě na vyhrocenou rétoriku kulturněpolitických aktérů.⁹⁹⁰ Příslušné složky zestátněné kinematografie totiž zakoupily snímky již v letních měsících roku 1947 za výhodnou cenu s dodatkem, že bude nutné westerny uvést v Československu do května 1949. Distribuční složky se řídily těmito závazky více než kulturní politikou a odložily vyloučení žánrového označení.⁹⁹¹ Prameny též odhalily, že do distribuce návratový western *V pravé poledne* (1952) byl téměř zakoupen již v roce 1957, šest let před tuzemským uvedením, kdy jej Výběrová komise

⁹⁹⁰ Podařilo se dohledat ostravskou upoutávku (bez hvězdičky) ještě z počátku srpna 1950. Do konce roku však byly oba snímky vyřazeny z oběhu. Ostravská kina: Filmy označené hvězdičkou jsou mládeži přístupny. *Lidové noviny* 58, 1950, č. 178 (1. 8.), s. 6. Srov. Artuš Černík: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/ Rok 1950*, Praha: Československý státní film 1954, s. 300.

⁹⁹¹ Šlo celkově o deset amerických filmů a smlouva pamatovala i na situaci, že by jejich zařazení do tuzemské distribuce zabránila Filmová dovozní komise nebo FICES. NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 4/1//3/1, Záznam o jednání ředitele Dovozu a vývozu s pp. řed. Aloisem Fialou a Auerbachem..., 7. červenec 1947. Srov. NA, f. MI, k. 148, sign. 1949, 421–450, Ministerstvo informací – filmová censura v Praze..., 19. duben 1949.

schválila, jednání však zmařil americký požadavek ceny za distribuční práva.⁹⁹² Ekonomické podněty vedly k odkladu návratu žánrového označení, s nímž by souhlasili kulturněpolitictví aktéři. Jakkoli se distribuční liberalizace kriminální fikce nevyznačovala takto ostrými řezy, ekonomický pohled na dovoz revidoval představy o posunech vnímání žánrových označení.

Nepříznivá čísla byla kladena za vinu různým stranám. Karel Hamsa v revizní zprávě o *Znamení kotvy* napsal, že „zodpovědny (...) jsou skoro všechny složky výroby“, byť zvláštní provinění přičítal třem ekonomickým: kontrolnímu oddělení výroby, produkční účtárně a vedoucímu štábu.⁹⁹³ Ekonomický aktér Ladislav Hanuš v konečném vyúčtování filmu *Frona* nacházel příčiny ve tvůrčích aktérech: „Režiséři i jiní umělečtí pracovníci, mnohdy i pracovníci organizačně hospodářští, se začali domnívat, že socialistická, státní kinematografie je pouze pokladnicí, otevřenou pro krytí jakýchkoliv výdajů na výrobu filmů“.⁹⁹⁴ Tvůrčí aktér Otakar Vávra stavovské kolegy v témže roce bránil a problém pro změnu spatřoval v kulturněpolitických nárocích a aktérech: podle něj byli filmaři v roce 1949 vyzýváni, „aby natáčeli t. zv. velká plátna, t. j. výpravné filmy. Dnes jsou vyzýváni, k největší úspornosti“.⁹⁹⁵

Klíčem k odlišným vyjádřením byla právě soustavná interakce skupin aktérů. Kulturní politika tvořila vlivnou vrstvu předpokladů variant kriminální fikce, ovšem koncentrace pouze na kulturněpolitické aktéry by vytvářela jednosměrnou komunikaci. Filmaři převáděli estetický program do reálné praxe – leckdy kreativně s posílením vlastních důrazů – a teprve scenáristické formáty tvořily materiální předpoklad kriminální fikce. Nicméně ani důraz na tvůrčí aktéry neznamenal tečku. Zaměstnanci na ekonomických úsecích státně-socialistického systému, případně přicházející s těmito aspekty do kontaktu, dotvářeli méně viditelnou vrstvu předpokladů. Ekonomické aktéry nešlo považovat za iniciátory v pozadí, jejich činnost spíše korigovala komunikaci předchozích skupin a v konfliktních momentech mohla rozhodujícím podnětem přispět k ne/realizaci. Každá ze skupin držela vůči té další určitý díl výhody, ač výsledek a předpoklad vzniku filmových děl spočíval až v jejich vzájemné interakci.

⁹⁹² NFA, f. ČSF, k. R14/AI/1P/2K. Ukázkové kopie společnosti United Artists, nedatováno. Srov. Jiří Havelka (ed.): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1957*, Praha: Ústřední půjčovna filmů, s. 275–276. Srov. Petr Szczepanik: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 333–334.

⁹⁹³ NFA, f. ČEFIS, ref. ozn. 8/4/2//2, Karel Hamsa: Revizní zpráva o výrobních nákladech filmu *‘Znamení kotvy’* z výrobní skupiny umělecké šéfa p. Frant. Čápa produkčního šéfa p. Antonína Procházky, 1. prosinec 1947, s. 15.

⁹⁹⁴ Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/5K, Ladislav Hanuš: Vyúčtování dlouhého uměl. barevného filmu *‘Frona’*, 15. listopad 1954, s. 5.

⁹⁹⁵ Citováno podle ArBS, f. BH, k. 1954, B6, Otakar Vávra: O situaci ve výrobě dlouhých uměleckých filmů a o způsobu zlepšení a zhospořádání této práce., nedatováno, s. 3.

3/ Apendix: Aktéři přerušných tradic (1962–1965)⁹⁹⁶

„Sedmnáct let těžké služby mu poddolovalo tvář, vybililo ji a zmuchlalo jako papír. Míval hrud' jako sexbomba. Ted' sípal. Byl skvělým lovcem nepřátelských živlů, specialista na nebezpečné bandity a teroristy. Nestal se jím namáhavě, po chybách a omylech, jako mnozí dělníci, které poslali do bezpečnosti. Byl jím, bylo to v něm od první chvíle života, objevil to jenom. Lovil agenty, banderovce, luďácké bojůvky, převáděče a teroristy. Ale už dávno nebyl rok čtyřicet osm nebo padesát. Jodasovi ubylo práce. Nemohl však nestíhat, příliš si zvykl. Po třiapadesátém roce ho přeložili z ministerstva na krajskou správu a zastavili postup: porušování socialistické zákonnosti.

(...)

Myslel si, že má právo trestat a stíhat, a dělal to neúnavně do úpadu tak bezedného, že přišly dny, kdy se vyčerpáním zhroutil. Jistě při tom i nejednou ublížil. Vyčítali mu interbrigadisty, když zemřel Stalin a nastaly jiné časy. Ale neobohatit se. Nikoho neuhodil. Jenom příliš miloval a příliš nenáviděl – a pak už nenáviděl víc, než miloval.“

Rudolf Kalčík⁹⁹⁷

Koncem roku 1962 proběhla uvnitř zestátněné kinematografie interní komunikace, jež může po dočtení předchozích kapitol překvapit. Rozbor činnosti FSB s výtkou konstatoval, že v právě končícím roce „nebyl natočen ani jeden film dobrodružného nebo detektivního charakteru“. Jak se záhy ukázalo, nešlo o ojedinělý hlas: v září 1963 dramaturgický plán FSB uvedl, že „upozorňujeme již několik let“ na „naprostý nedostatek dobrodružných filmů a detektivek“, v květnu 1964 pak tentýž materiál už poněkud rezignovaně uvedl, že „i nadále stagnuje oblast dobrodružného žánru a detektivky“.⁹⁹⁸ Autor předložené práce přikročil k samostatnému, rámcovému pohledu na krátkou etapu do poloviny šedesátých let, neboť se v mnohém vymykala dosavadní dynamice i aktérské interakci. Neobsahovala prakticky žádný materiál realizovaných titulů, neboť mezi květnem 1962 a prosincem 1965 byl do distribuce uveden jediný dlouhý hraný snímek s rozpoznávaným žánrovým označením: *Strach* (1963).

⁹⁹⁶ Zkrácenou, popularizačně zaměřenou verzi nabízí Martin Mišur: Nesamozřejmá detektivka a samozřejmý zločin: Oddechový čas krimi žánru v první polovině šedesátých let. *Cinepur* 30, 2021, č. 134, s. 84–88.

⁹⁹⁷ Citováno podle Rudolfa Kalčíka: *Bílý list*, Praha: Naše vojsko 1964, s. 109, 137.

⁹⁹⁸ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1962, A7, Komplexní rozbor činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1962, nedatováno, s. 15. ArBS, f. BH, sign. 1963, A6, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1964, nedatováno, s. 5. ArBS, f. BH, sign. 1964, A3, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov pro rok 1965, nedatováno, s. 2.

Bylo proto nezbytné úvodem kladenou otázku otočit. Jak a proč nedošlo k rozmachu české filmové detektivky po roce 1962, i když měla během tohoto období méně pejorativní pověst? Jaké aspekty přispěly k dočasnému útlumu sledovaných žánrových označení?

Předně je nutné uvést zdůvodnění, k nimž dospěly citované prameny. Některé z nich mířily implicitně za kulturněpolitickými aktéry, jiné za tvůrčími. Technickohospodářský plán FSB na rok 1964 například spekuloval, že „svou roli hraje i náročnost, ať už opravdová, či nesprávně vykládaná“.⁹⁹⁹ Poloskrytě se tím mínily dvě úskalí. Zaprvé, složitý průchod kriminální fikce přes nároky resortní dramaturgie, která omezovala rezervoár přípustných žánrových motivů. Obdobný argument mohl znít přesvědčivě v první polovině padesátých let, kdy kriminální fikce obhajovala nárok na existenci vůči silnému dohledu kulturněpolitických aktérů. Nicméně o deset let později šlo o mnohem spornější úvahu, koncem desetiletí vzniklo několik děl s oslabenou kulturněpolitickou linií zápletky. Zadruhé a pádněji, text naznačoval, že dosavadní ceněné tituly (*Král Šumavy* /1959/, *105 % alibi* /1959/) „způsobily tak prudké zvýšení kritérií, že takřka ohrozily životnost této důležité žánrové oblasti“, jak přiblížil situaci rozbor činnosti FSB o rok a půl dříve.¹⁰⁰⁰ Tato teze by však obtížně vysvětlila, proč bezprostředně po vzniku uvedených titulů prošlo schvalovacími orgány několik dalších děl, včetně méně ambiciózních filmů *Černá sobota* (1960) a *Kohout plaší smrt* (1961).¹⁰⁰¹

Další argument z ústupu žánrového označení nepřímo vinil tvůrčí aktéry i soudobou publicistiku: „podíl tu má i kritika, která kolem filmu vytvořila atmosféru ‘uměleckosti’, že se tvůrčové jen neradi pouštějí na tenký led, který jim předem přináší nebezpečí, že budou zařazeni do ‘B’ kategorie“.¹⁰⁰² Tuzemská kriminální fikce druhé poloviny padesátých let narážela na přinejmenším blahosklonný postoj značné části tisku a tvůrčí aktéři z okruhu takzvané nové vlny natočili i ve druhé polovině šedesátých let pouze malé množství takto žánrově postavených látek. Jenže úvaha o *uměleckosti* dostatečně neobjasnila, proč by se od kriminální fikce odvrátili i tvůrčí aktéři, kteří ji v předchozích letech opakovaně realizovali.

⁹⁹⁹ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1964, A5, Technickohospodářský plán na rok 1964, nedatováno, s. 24.

¹⁰⁰⁰ Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1962, A7, Komplexní rozbor činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1962, nedatováno, s. 15.

¹⁰⁰¹ Tentýž interní materiál staršího data zařadil snímek *Černá sobota* mezi tituly, „které sice něco chtěly, ale ne mnoho, které něco obrazy, ale ne přesně, které o leccems svědčí, ale ne o podstatném“. Dramaturgickými orgány prošel bez závažnějších zdržení. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1960, C11, Komplexní rozbor činnosti československého filmu za rok 1960, nedatováno, s. 4.

¹⁰⁰² Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1964, A5, Technickohospodářský plán na rok 1964, nedatováno, s. 24.

Tudíž i v etapách vylučování nebo opatrného návratu tradičních žánrových označení, což stavělo filmaře před komplikovanější dilema, než byl problém s neurčitou béčkovou kategorií.

Technickohospodářský plán na rok 1964 zmínil ještě jeden důvod: „Zdá se, že se vyžila tzv. ‘diverzantská tematika’ a že jsme dosud nedokázali najít jiný námětový okruh“.¹⁰⁰³ Argument palčivě zasahoval kulturněpolitické aktéry, mířil totiž na administrativní a kulturněpoliticky preferovaná žánrová označení po roce 1948. Jak demonstroval i výňatek z povídkové sbírky Rudolfa Kalčíka, v tomto období existovalo silící vyčerpání z prvků bdělosti a ostražitosti, potažmo špionážních látek obecně. Šlo o paradoxní vývoj: v bezprostředně poúnorovém období vznášeli kulturněpolitictí aktéři četné, místy protikladné požadavky, kterým se komunita filmařů pokoušela všemožně vyhovět. Naproti tomu po roce 1960 tito marně nabádali tvůrčí aktéry, aby přistoupili k žánrovým prvkům, dříve nahlíženým s předběžnou přezíravostí. Nicméně ze strany tvůrčích aktérů zájem zdánlivě opadl.

Hlasy tvůrčích aktérů lze z publicistických výstupů rekonstruovat, a tím zpřesnit zaznívající zdůvodnění. Začínající tvůrčí aktér Pavel Juráček vedl od konce roku 1961 v revue *Host do domu* polemiku, „aby detektivka byla konečně uznána za plnoprávný žánr“.¹⁰⁰⁴ Narážel na mnohaletou praxi přizpůsobovat žánrové filmy vnějším nárokům i (podle něj) pochybným domácím tradicím. Kriminální fikce se ocitla v pasti: v tisku byla obviňována ze žánrové rutiny, současně přísně posuzována při schvalování, jakmile zamýšlel tvůrčí aktér schéma oživit. Autor naznačoval, že cesta k nápravě spočívala v respektování rozpoznané kriminální fikce coby soběstačné struktury bez dodatečných nároků. Pozice Juráčka částečně potvrzovala podnikovou tezi o *atmosféře uměleckosti*, jež odrazovala od žánrových látek. Nikoli pro ně samé, nýbrž kvůli místy *nesprávně vykládané náročnosti* ze strany jím nevyslovených kulturněpolitických aktérů. Přitom ambiciózní tvůrčí aktér nevystupoval proti domněle *vyžilé diverzantské tematice*, dokonce z tuzemské kriminální fikce ocenil *Páté oddělení* (1960), tedy špionážní snímek s aktualizovanými prvky bdělosti a ostražitosti.¹⁰⁰⁵ Právě v inovaci různých žánrových variant totiž spatřoval potenciální kreativní hodnotu.

¹⁰⁰³ Citováno podle tamtéž.

¹⁰⁰⁴ Citováno podle Pavel Juráček: *Ze života tajtrlíků*, Praha: Knihovna Václava Havla – Národní filmový archiv 2017, s. 58. Celá polemika se rozprostírá na stranách 54–59, 192–194.

¹⁰⁰⁵ Tamtéž, s. 56. Jak ovšem připomenul Karel Mohyla, v ocenění filmu Jaroslava Poláka mohly hrát roli osobní vazby, v době publikování textu totiž Juráček s Polákem spolupracoval. Srov. Karel Mohyla: Autorský záměr Pavla Juráčka předcházející literární přípravě filmu *Postava k podpírání*. In: Andrea Schnapková – Zdeněk Hudec (eds.): *Postava k podpírání: Kritické a analytické studie*, Praha: Casablanca 2017, s. 33.

Eseje Pavla Juráčka částečně objasňovaly, jaká autorská úskalí mohli spatřovat v realizaci kriminální fikce tehdy nastupující novovlnní filmaři. Jeho hlas vyžaduje tím spíše konfrontaci s tvůrčím aktérem, který měl předchozí žánrovou zkušenost. Koncem roku 1964, v době vrcholící stagnace tuzemské kriminální fikce, napsal pro *Kino* názorový text Karel Cop, scenárista filmů *105 % alibi* a *Kde alibi nestačí* (1961). Ironicky i zklamaně popisoval, že „s detektivkou je to jako s pražskou dopravou: většinou je špatná a nestačí“. Měl požadavek, odvozený od toho, co sám zažil: „Ohánění se tou nejskutečnější skutečností působí na některé příběhy jako na oněch proslovených stokrát nic na osla. Detektivka nemůže suplovat jiné žánry a jejím účelem není ani 'ukazovat práci našich bezpečnostních orgánů' ani 'pomáhat v prevenci zločinnosti'. To nesvede a nechtějme to na ní. Spokojme se s hrou chytrosti, vtipu a napětí“.¹⁰⁰⁶ Kriticky laděnými uvozovkami zveřejnil typické výtky kulturněpolitických aktérů a tón naznačoval, že se jimi někteří tvůrčí aktéři nebyli připraveni dále řídit. Zatímco v roce 1954 by je začlenili, aby kriminální fikci prosadili v téměř jakékoli podobě, o deset let později mohli zvažovat, zda jim takový kompromis stál za budoucí úsilí.

S tím souvisela tragická okolnost předčasného skonu dvou tvůrčích aktérů, kteří stáli u rozvinutí tuzemské, seriózně vnímané kriminální fikce v meziválečném období. Eduard Fiker zemřel počátkem března 1961 v necelých šedesáti letech. Uzavřela se tím kreativní činnost spisovatele, jehož scenáristické formáty realizovali filmaři v odlišných politických okolnostech: na sklonku meziválečné éry (*Krok do tmy* /1938/), za okupace (*Paklíč* /1944/), záhy po osvobození (*13. revír* /1946/), v bezprostředně poúnorovém období (*Akce B* /1951/), při prvním odklonu od vrcholné centralizace (*Na konci města* /1954/) i během tání (*Padělek* /1957/). O setrvalém vlivu Fikera vypovídalo, že rovněž snímek *Strach* – jediný domácí zástupce kriminální fikce těchto let – vznikl na motivy jeho románu. *Strach* byl uveden do kin počátkem dubna 1964 a o necelý měsíc později zesnul i Emil Vachek, jehož literární postava inspektora Klubíčka měla vznešenou pověst prvního specificky českého detektiva. Přestože Vachek detektivky psal zejména v meziválečné fázi, na sklonku života se po mnoha letech ke Klubíčkovu vracel a jeho kriminální fikce tehdy dosáhla kulturněpolitického uznání.¹⁰⁰⁷

Autorská deziluze či smrt zavedených tvůrčích aktérů žánrové výstupy ovlivňovala, ovšem v polovině šedesátých let nemohly ani podobné okolnosti zastavit obecný vzestup kriminální fikce. Veřejnosti se začali představovat kreativně odhodlaní a žánrově vyhranění

¹⁰⁰⁶ Citováno podle Karel Cop: Pěkná vražda na začátku... *Kino* 19, 1964, č. 23, s. 10, 11.

¹⁰⁰⁷ Srov. Michal Jareš – Pavel Mandys: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019, s. 182–184, 187–195.

autoři.¹⁰⁰⁸ Jeden z nich, spisovatel Josef Škvorecký, publikoval v roce 1965 *Nápady čtenáře detektivek*, kde odmítl standardní požadavky kulturněpolitických aktérů, jak je tlumočil Karel Cop. Škvorecký označil kriminální fikci za oblast, jež „se v nejlepších případech dotýká reality jen okrajově“ a „je typickým uměním útěku od skutečnosti do snu“.¹⁰⁰⁹ Příkrý postoj reagoval na zkušenost tvůrčích aktérů (nejen) v kinematografii, povzbuzoval zmíněnou hru chytrosti, vtipu a napětí. Spor zůstal ještě v polovině šedesátých let otevřen: tři roky před Škvoreckým vyšla rozsáhlá monografie *Umění detektivky* Jana Cigánka, jež usilovala ze stanoviska marxistické estetiky smířit kulturněpolitické a tvůrčí aktéry.¹⁰¹⁰ Legitimizovala kriminální fikci, aby zároveň neustupovala od rámcových požadavků na preferované varianty. Postupně však začalo vynikat, že kompromisy činil jak Škvorecký, tak stále více i Cigánek.

Zatímco v polovině padesátých let kinematografie předznamenala oproti ostatním uměleckým vyjádřením opatrný návrat zavedenějších variant kriminální fikce, o deset let později zůstávala v závěsu za soustavnějším oživením žánrové nabídky, především na úrovni vydavatelské praxe. Vedle rozhlasových her začaly od počátku šedesátých let pravidelněji vznikat televizní detektivky, z nichž některé prozrazovaly kontinuitu s nákladnější a viditelnější filmovou produkcí.¹⁰¹¹ Zaujala kupříkladu žánrová iniciativa Jaroslava Novotného (*Vrah nechce být sám* /1964/, *Zločin v Orcivalu* /1965/). Ten počátkem padesátých let pracoval coby spolurežisér na filmu *Milujeme* (1951), kulturněpolitickými aktéry opakovaně rozpoznán coby detektivka. K televizní kriminální fikci později inklinoval i žánrově zkušený Pavel Blumenfeld (*Soudničky* /1967/, *Vědecké metody poručíka Borůvky* /1967/).¹⁰¹² Oblast televizních inscenací poskytovala v této fázi vítaný prostor pro realizaci děl, která do kinodistribuce standardně nemířila a zůstala ve zkoumaném období za mezí přípustného. Vznikl například televizní snímek *Vražda potřebuje reklamu* (1964), adaptace klasického detektivního románu spisovatelky Dorothy L. Sayers, který obsahoval četné, sympatizující

¹⁰⁰⁸ Petr Král nadsazeně popisoval roztrhnuvši se „pytel značných rozměrů“, kde se zachytily texty různé úrovně. Citováno podle Petr Král: *Vlastizrady: Eseje, kritiky, články a polemiky: 1960–2014*, Praha: Torst 2015, s. 63.

¹⁰⁰⁹ Citováno podle Josef Škvorecký: *Nápady čtenáře detektivek*, Praha: Československý spisovatel 1965, s. 104, 152.

¹⁰¹⁰ Jan Cigánek: *Umění detektivky: O smyslu a povaze detektivky*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1962.

¹⁰¹¹ Srov. Zuzana Řezníčková: *Pátrání po neviditelném vrahovi: Podoby české rozhlasové detektivky*, Olomouc: Univerzita Palackého 2018, s. 33–34. Jakub Korda: *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2011, s. 70–72.

¹⁰¹² O tvůrčích dopadech jeho přesunu do televizního studia – ovlivňujících i realizaci kriminální fikce – vypráví Jakub Jiříš: *Televizní drama v československém odborném diskursu 50. a 60. let*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2016, s. 131–132.

narážky na britské reálie i tamní způsob života.¹⁰¹³ Inscenaci natočila tvůrčí autorka Eva Sadková, jejíž následující snímek *5 milionů svědků* (1965) předznamenal v poslední den roku 1965 systematictější návrat tuzemské kriminální fikce do kin v dalších letech.¹⁰¹⁴ Symbolicky pojednávala zápletku *5 milionů svědků* o vraždě v televizním studiu během přímého přenosu.

Znovuoživení filmové kriminální fikce se ve druhé polovině šedesátých let neobešlo bez interního řešení příčin, jež uváděly rozborů činnosti nebo jednotliví tvůrčí aktéři v tisku. Vyslovené důvody šlo shrnout pod potřebu nově vymezit interakci všech aktérů, což určovalo předpoklady kriminální fikce v celém sledovaném období. První polovina šedesátých let zastihla žánrové úsilí v přechodové fázi: dosavadní pravidla hry přestávala tvůrčím aktérům zestátněné kinematografie vyhovovat, tím spíše v kontextu sílící žánrové liberalizace knižní, rozhlasové nebo televizní produkce. Bylo nezbytné si vyjasnit, zda kriminální fikce nadále okupovala pouze mez přípustného, případně zda mohla usilovat o žánrovou emancipaci; čili větší nezávislost na dramaturgických podnětech, jak to naznačili Pavel Juráček a Karel Cop.

První krok spočíval v lidštějším uchopení resortní dramaturgie. Tato praxe ani v šedesátých letech neskončila, nemusela se však rovnat traumatizujícímu dohledu kreativně nekompetentních aktérů. Od poloviny padesátých let s filmaři aktivně spolupracoval Kamil Pixa, od konce desetiletí pak Karel Kalivoda. Oba si získali respekt tvůrčích aktérů; krom jiného i proto, že oproti jiným ctily parametry jejich práce. Pixa i Kalivoda měli kreativní ambice a začali spolu počátkem šedesátých let soupeřit o přízeň tvůrčích aktérů. Když vznikala *Strach*, přítomný Kalivoda inspiroval Rudolfa Hrušínského, představitele titulního majora Kalaše. Scenáristický formát za zesnulého Fikera tehdy zpracoval žánrově zkušený Lubomír Možný. Když nicméně i ten předčasně zemřel při přípravě dalšího titulu s postavou Kalaše – *Vrah skrývá tvář* (1966) –, pomáhal scénář dopsat pražský kriminalista. Pozici resortního kulturněpolitického aktéra definitivně propojil s aktérstvím tvůrčím.¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ Po odvysílání vyšlo několik pozitivních recenzí v celostátním tisku. Šlo o období vrcholící stagnace filmové kriminální fikce. Např. Ota Popp: Dobrý počinek šťastného nápadu. *Večerní Praha* 10, 1964, č. 73 (26. 3.), s. 3. Eva Pleskotová: Detektivka s reklamou. *Mladá fronta* 19, 1964, č. 76 (28. 3.), s. 4. pp: Cestou za televizní detektivkou. *Lidová demokracie* 20, 1964, č. 79 (2. 4.), s. 3.

¹⁰¹⁴ Snímek nicméně vznikala velmi dlouho, schvalování a četné přepisování látky pokrývalo celé toto dílčí období. Produkční historii po přístupu k cenným pramenům zpracovala Veronika Zýková: Od Dvou milionů svědků k Pěti milionům svědků. *25fps*. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2011/od-dvou-milionu-svedku-k-peti-milionum-svedku/>> [vyšlo 25. 4. 2011, citováno 28. 9. 2021].

¹⁰¹⁵ Martin Kučera: *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty*, Praha: Academia 2009, s. 431–432.

Druhý krok vyžadoval osvojení kriminálních motivů většinou tvůrčích aktérů, tedy i těch, kteří ke kriminální fikci neinklinovali. Uvedený pohyb v první polovině šedesátých let postupoval. Příklady prchavého naznačení čehosi kriminálního zasahovaly i filmy, kde by tyto akcenty pozorovatel neočekával. V budovatelském dramatu *Černá dynastie* (1962) vyčte dívka svému bratrovi, že studuje „průmyslovku načerno jako v nějaký detektivce“. Ke kriminální fikci měl daleko i novovlnný titul *O něčem jiném* (1963), byť je v něm nádražní záběr na nevěrnou manželku v zadním plánu za lokomotivami, vzápětí střihnutý na ruční kameru v ruce, což evokuje výrobu špionážního záznamu. Protagonista filmu *Neschovávejte se, když prší* (1962) dostal podmínku. Hodlá žít řádně, jenže šéf v podání Bohumila Šmídy jej tlačí zpátky na šikmou plochu. Nikdo ve snímku po nepravostech nepátrá a hrdina vrhá všechny síly, aby získal důvěru vstřícné učitelky. Jakožto detektiv se ukázal nepoužitelný i *Černý Petr* (1963). Z pozice socialistické ostrahy dohlíží, zda někdo nekrade v samoobsluze, jenže podezřelého zákazníka nedokáže usvědčit. Zjevný kriminální motiv rozvedl snímek *Deváté jméno* (1963). Protagonista sdílí s milenkou dávné okupační tajemství a životem unavená žena mu naznačuje, že se půjde přiznat příslušným orgánům. Dotyčný po dlouhém rozvažování dávnou lásku zaškrtní a zbaví se těla. Ani tento snímek nebyl propagován coby *detektivka*, patrně i proto, že konec přichází ve chvíli, kdy teprve začne pátrání po nezvěstné.

Pouze ilustrativní příklady vypovídaly o tom, že zločin tvůrčí aktéry nadále přitahoval, jakkoli se zájem mohl omezovat na vedlejší dějový motiv a nemusel vést k realizaci rozpoznané kriminální fikce. Například Pavel Juráček detektivku nikdy nenatočil, byť o nich psal a k jedné z verzí literárního scénáře *5 milionů svědků* napsal odborný posudek. Ve filmech *Postava k podpírání* (1963) a *Případ pro začínajícího kata* (1969) jej svébytně přitahovala témata, která souvisela s kriminální fikcí: zločin, trest, zákon, spravedlnost.¹⁰¹⁶ Generační soupeřníci se postupně k žánrovým titulům vztáhli výrazněji. Na motivy Josefa Škvoreckého vznikl povídkový *Zločin v dívčí škole* (1965) s režijní účastí Jiřího Menzela, Jan Procházka napsal scénaristické formáty ke dvěma ambiciózním špionážním titulům: *Anděl blažené smrti* (1965) a *Transit Carlsbad* (1966). Tvůrčí aktér Juraj Herz celovečerně debutoval detektivkou *Znamení raka* (1966), aby posléze natočil snímek *Spalovač mrtvol* (1968). Herz filmem nejen porušil pounorové kulturněpolitické pravidlo nepřipisovat úlohu

¹⁰¹⁶ Posudek z konce října 1960 byl publikován. Pavel Juráček: *Ze života tajrlíků*, Praha: Knihovna Václava Havla – Národní filmový archiv 2017, s. 37–39. Přibližně rok předtím si Juráček do deníku zapsal o polském filmu *Vlak* (1959), kulturněpoliticky problematizované variantě kriminální fikce: „Je to neuvěřitelně virtuózní film, neuvěřitelně stylisovaný, bezvýhodný a ohromující“. Citováno podle Pavel Juráček: *Deník: (1959–1974)*, Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 69. Srov. Pavel Juráček: *Případ pro začínajícího kata: /podobnosti 1966–1968/*, Praha: Knihovna Václava Havla 2020, s. 289–291, 414.

protagonisty pachateli zločinného jednání, nýbrž jej vyhrotil, když v psychologické studii líčil s nápadnou fascinací bestiálního zaměstnance krematoria.¹⁰¹⁷ Lze spekulovat, zda širší osvojení kriminálních prvků neusnadnilo vznik novovlnných titulů, kritických k poúnorovým *zločinům*: například filmu *Ucho* (1970) o atmosféře strachu počátku padesátých let.¹⁰¹⁸

Třetím krokem byla podpora ze strany ekonomických aktérů. Od těch nešly očekávat závažnější obstrukce, ostatně i kritické hlasy o nedostatečném zastoupení kriminální fikce ve výrobních plánech zaznívaly krom jiného v technickohospodářských pramenech. Tuzemské publikum ve druhé polovině šedesátých let mělo již přístup ke stále rostoucímu počtu různých variant kriminálních titulů i mimo sovětskou sféru vlivu: z amerických šlo například o filmy *Bonnie a Clyde* (1967), *Čekaj do tmy* (1967), *Chladnokrevně* (1967), *Někdo to rád horké* (1959), *Psycho* (1960), *Rebel bez příčiny* (1955).¹⁰¹⁹ Liberalizace probíhala ve vydavatelské praxi, tudíž koncem šedesátých let byl publikován román *Zlatý fantóm*, zkrácený překlad britské předlohy špionážního *Goldfingera* (1964), v titulní úloze s postavou agenta 007.¹⁰²⁰ Počátkem sedmdesátých let se na předchozí vývoj hledělo i prizmatem ekonomického aktérství: „Kulturní instituce začaly postupně podléhat pravidlům velmi krátkozrakého a škodlivého ekonomismu (...) divadla, kina, vydavatelství atd. byly povinny vykazovat určité hospodářské výsledky své činnosti (...) Pokud budeme v situaci, že autor mizerné detektivky v důsledku existujících honorářových vyhlášek dostane za svou knihu podstatně více než autor angažovaného socialistického díla, potud se naše dobré úmysly a předsevzetí budou pohybovat ve sféře platonických řečí a bude to v podstatě házení hrachu na zeď“.¹⁰²¹

Různorodé aktérské vyrovnávání s předchozím obdobím probíhalo pozvolna, obtížně lze napojit na konkrétní událost či okolnost. Jeden aktér a scenárista nicméně zanechal zprávu o proběhlé zkušenosti přímo v hraném filmu. Snímek *Alibi na vodě* (1965) vznikl coby třetí díl filmové série, jež koncem padesátých let pomohla překlenout omezení, uvalená na kriminální fikci. V úvodních titulcích byl poprvé veřejně přiznán resortní dohled Karla

¹⁰¹⁷ Srov. „‘Znamení raka’ je vlastně na první pohled detektivka, ale příběh kolem vraždy lékaře slouží jen jako záminka k rozkrytí vztahů mezi lékaři, mezi lékaři a pacienty a politických vazeb mezi postavami příběhu“. Citováno podle Juraj Herz – Jan Drbohlav: *Autopsie (pitva režiséra)*, Praha: Mladá fronta 2015, s. 156.

¹⁰¹⁸ Scénář *Ucha* napsal tehdy žánrově zkušený Jan Procházka, přičemž grafické zpracování exilového vydání filmové povídky evokovalo kriminální fikci. Jan Procházka: *Ucho: Filmová povídka*, Köln: Index 1976.

¹⁰¹⁹ Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství: 1966–1970*, Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 320, 321. Srov. Ivo Pondělíček: *Filmová anatomie zločinu. Film a doba 10, 1964*, č. 9, s. 476–479.

¹⁰²⁰ Ian Fleming: *Zlatý fantóm*, Praha: Magnet 1970.

¹⁰²¹ Citováno podle Vojtech Mihálik: *Smysl socialistické kultury*. In: *XIV. sjezd KSČ a naše kultura: Sborník materiálů ze semináře socialistické společnosti pro vědu, kulturu a politiku, uspořádaného dne 24. září 1971 v Praze*, Praha: nedohledáno 1971, s. 14.

Kalivody, o jehož komunikaci s tvůrčími aktéry se předtím vědělo vesměs pouze interně. Kriminalista Kalivoda zůstal podepsán pod dílem, jež jízlivě komentovalo aktérství v pozadí poúnorové výroby filmové kriminální fikce. Úvodní vyšetřovací scéna snímku znevažovala veškerý kulturněpolitický dohled. Filmový režisér Konrád (Otomar Krejča) dorazí na konzultaci za vyšetřovatelem Tůmou (Karel Höger) a vedou spolu následující dialog:

major Tůma: Nedávno jsem viděl váš poslední film.

režisér Konrád: A velmi se vám nelíbil... jen to klidně řekněte. To jsem zas něco přihrál pánům kritikům.

major Tůma: Ve vašem filmu se mně líbilo mnoho situací, ale ovšem, když se na něj člověk dívá pohledem kriminalisty, má různé výhrady.

režisér Konrád: Jistě, odborník má vždycky výhrady, musí přece nějak dokázat, že je odborník. Jeden váš kolega dokonce v rozhlasu objevil, že film je něco úplně jiného než kriminalistika (...) Podívejte, já bych se neodvážil radit kriminálce, jak chytat zločince...

Za kratší konec zápletky nakonec tahal Konrád: jeho milenka byla vzápětí zavražděna na hausbótu a tvůrčí aktér se automaticky zařadil mezi podezřelé. Snímek *Alibi na vodě* přitom neironizoval pouze arogantní zástupce světa filmařů, nahléd scénář projevoval i vůči vyšetřovatelům coby modelovým kulturněpolitickým aktérům. Tůmova lehkovážnějšího kolegu Líbala (Josef Bek) srovnává jedna z postav s Léonem Cliftonem, což v bezprostředně poúnorovém období označovalo návaznost na nežádoucí konvence kriminální fikce. Když si Líbal při rekonstrukci hodlá v žertu zahrát na vraha, konstatuje služebně starší Tůma, že má „na to předpoklady“. Film uzavírá bezprizorní, leč symbolicky výmluvná scéna, během níž policisté vezmou klukům fotbalový míč, načež jej Líbal omylem odkopne na karoserii vozidla Veřejné bezpečnosti. Dva vyšetřovatelé v závěru utíkají před hlášením o řádění „bandy dětských chuligánů a dvou dospělých příživníků“. Konrád vraždu nespáchal, zato Tůmu a Líbala zápletkou mrknutím přivedla na šikmou plochu po bok mladistvých delikventů.

Scenáristický formát *Alibi na vodě* nezpracoval Karel Kalivoda ani Karel Cop, autor předchozích *105 % alibi* a *Kde alibi nestačí*. Pokračování s aktérskými narážkami napsal Jiří Marek, podnikový ředitel druhé poloviny padesátých let éry postupné decentralizace. Zároveň spoluscenárista filmu *Případ Z-8* (1948), který koncem čtyřicátých let předznamenal cyklus bdělosti a ostrážitosti, jakož i fázi vrcholné centralizace. Tato osobnost protínala veškeré aktérské role sledovaného období. Ředitel Jiří Marek byl kulturněpolitickým aktérem v době, kdy podnikové vedení stále silněji naslouchalo argumentům ekonomických aktérů. Scenárista Jiří Marek patřil k tvůrčím aktérům s přímým podílem na různých variantách kriminální fikce.

Byť zůstal podepsán pod kulturněpoliticky preferovaným *Případem Z-8*, v dalších letech vešel ve známost coby zastánce detektivek zasazených do předúnorového období. Stál za scénářem seriálu *Hříšní lidé města pražského* (1968–1969), jenž motivy svázel s nostalgií po starých vyšetřovacích postupech. Režisérem televizního seriálu byl Jiří Sequens, jehož *Větrnou horu* (1955) – odklánějící se od cyklu bdělosti a ostražitosti – Marek počátkem roku 1955 samostatně schválil bez předchozího předložení dramaturgickým orgánům.

Jiří Marek zpětně uváděl, že právě jeho přičiněním vznikl i snímek *Na konci města* (1954), byť závěrečná případová studie zamýšlela objasnit, že tuto produkci umožnila až komplexnější interakce různých skupin aktérů (viz 2.3.4).¹⁰²² Jakkoli by tedy byl Jiří Marek mimořádně vhodným průvodcem členitého vývoje tuzemské kriminální fikce po roce 1945, při všem respektu k němu i dalším přibližovaným aktérům si kladla předložená práce za cíl jít analyticky za vzpomínky jednotlivce a spatřovat klíč k tématu v souvislejší interakci. Polovina šedesátých let perspektivu nevyčerpává, předložený Apendix sotva stručně načrtává. S přáním, aby budoucím badatelům byl spolu s předchozím v něčem prospěšný.

¹⁰²² Schvalování filmu *Na konci města* z osobní pozice Jiřího Marka a bez historikovi korekce popisuje Pavel Taussig: *Jak jsem potkal český film: 30+1 zastavení*, Praha: Kniha Zlín 2019, s. 140.

Závěr

„Vražda poštovní úřednice Malé (..) je románem budoucnosti. Načrtl jsem tu fantastický obraz Plzně, jak si ji představuji za dvacet let. Její celý rozvoj závisí na Akc. spol. dř. Škodovy závody, které se stanou obrovským a jedinečným podnikem celé střední Evropy (...) Desetipatrové činžáky nebudou zvláštností (...) z Plzně se stane průmyslové velkoměsto, které první z celé republiky bude mít podzemní dráhu. Jedna linka poběží od nádraží ke Škodovce, Masarykovou třídou (dnešní Jungmannova), na jejíž asfaltových boulevardech se hemží řada přepychových dancingů a barů. Druhá půjde od borských hangárů (...) Třídou Švehlovou (dnešní Klatovská) (...) Třetí linka této podzemní dráhy vybíhá k nádraží, kolem II. reálky Edisonovou třídou (dnešní Nepomucká) k Homolce, kde končí budova Škodových závodů“
V. J. Krýsa¹⁰²³

Spisovatel Vendelín Josef Krýsa přibližoval výhled na rok 1950 a tuze se v něm mýlil. Škodovy závody nebyly počátkem padesátých let akciová společnost, nýbrž státní podnik, přejmenovaný na Závody V. I. Lenina Plzeň. Na rok 1950 připadlo sté výročí narození Tomáše Garrigua Masaryka, nastupující poúnorový režim však pochopitelně oslavy nepořádal a obdobně nepravděpodobně se tehdy ukázal název třídy podle meziválečného předsedy vlády Antonína Švehly.¹⁰²⁴ Po vrahovi úřednice Malé pátral v Krýsově budoucnosti i soukromý detektiv Fišer, ačkoli detektivní kanceláře čekalo přesně rok předtím zrušení. Na počátku padesátých let vrcholila opatření představitelů kulturní politiky za účelem vyloučení (nejen) literární detektivky z kulturního oběhu, tudíž autor mimoděk zasadil román do žánrově kritického období. Ostatně ani Vendelín Josef Krýsa už v roce 1950 literárně nepůsobil, coby protektorátní referent týdeníku *Árijský boj* byl záhy po konci druhé světové války vyloučen ze Syndikátu českých spisovatelů.¹⁰²⁵ Pouhých patnáct let tedy v jednom izolovaném příběhu kompletně zvrátilo obraz společenské kontinuity, žánrové stability i osobního spisovatelského naplnění. Po přečtení předložené práce by takový výsledek neměl překvapit: analytická část se věnovala tuzemskému dvacetiletí a nacházela neméně prudké výkyvy, nevyzpytatelné dis/kontinuity a soukromé zápasy. Pokusila se tomu všemu vtisknout analytický řád.

¹⁰²³ Citováno podle V. J. Krýsa: *Vražda poštovní úřednice Malé: Skoro detektivní románek, odehrávající se v Plzni roku 1950*, Praha – Plzeň: J. Kobes 1935, s. 7.

¹⁰²⁴ Masaryka přesto připomněly oficiálně připravené referáty i spontánní iniciativy. Téma podrobně zaznamenal David Kejík: „Masaryk patří minulosti“: 100. výročí narození TGM ve stínu rudé hvězdy, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015.

¹⁰²⁵ Krýsův poválečný literární osud přibližuje Pavel Janoušek: My a oni: „Zapomínání“ na českou kulturní situaci za protektorátu jako (nejen) literárněhistorický problém. *Česká literatura* 65, 2017, č. 3, s. 389–390.

Tázal jsem se v disertační práci po předpokladech hrané, dlouhometrážní detektivky v prostředí zestátněné československé kinematografie rámcově mezi lety 1945 až 1960, závěrečný Appendix stručně představil realizačně a pramenně unikavou etapu do roku 1965. Práci v zárodcích podnítilo dvojí pozorování. Zaprvé, ve sledovaném období vznikaly soustavně filmy kolektivně rozpoznané jakožto detektivky, třebaže žánrové označení vzbuzovalo přezíravé, až negativní asociace. Zadruhé, zestátněná kinematografie částečně podněcovala souvislejší výrobu tematicky podobných děl, jakkoli v tuzemském produkční prostředí zaznívaly jiné motivace, než jimiž se vyznačovaly nezestátněné filmové průmysly. Výchozí otázky tudíž zněly, *jak* a *proč* šlo vyslovit tato obtížně zdůvodnitelná pozorování. Metodologické zázemí práce mělo odpovědi argumentačně a pojmově vyztužit. K vysvětlení prvního pozorování jsem se obrátil k *žánrové teorii* a myšlení o *produkčních cyklech*, neboť právě tyto krátkodobé a historicky lokalizované fenomény umožnily propojit žánrové tázání se specifickým produkčním kontextem. Druhé pozorování rozvinul a pomohl vstupně objasnit výzkum *produkční kultury*, specificky pak *státně-socialistického modu produkce*.

Zdar projektu spočíval v rozpracovaném protnutí metodologických zázemí. Práce uplatnila adaptaci výzkumu produkčních cyklů na oblast státně-socialistického systému: produkční cykly tam vznikaly coby kombinace normativních představ oficiální kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce, především při zohlednění jednotek tvůrčí praxe. Konfliktní i kompromisní souhru pomyslných dvou praxí – zástupců politické moci a světa filmařů – jsem se pokusil výrazněji provázat s přítomnými ekonomickými souvislostmi. Posunutá adaptace produkčních cyklů vedla k rámcovému vymezení třech skupin aktérů (kulturněpolitických, tvůrčích, ekonomických), kteří v různé míře stáli za rozvinutím nebo utlumením cyklení. Předpoklady produkčních cyklů v prostředí filmového monopolu nacházím právě v rozmanité interakci skupin aktérů. Jde o kombinaci oficiálních, opakovaně se posouvajících kulturněpolitických představ, kontinuálních sociálních vazeb podnikového světa tvůrčích aktérů a setrvale zaznívajících ekonomických argumentů, kterým byli nuceni více či méně naslouchat zástupci prvních dvou skupin. Nešlo o jednosměrně mocenský vztah. Jedna skupina aktérů mohla udržovat pomyslnou rétorickou i praktickou převahu, byť pouze dočasně. Etapovitost vývoje zestátněné kinematografie měnila míru centralizace i politického dohledu, tudíž i schopnost prosazovat vlastní aktérské zájmy ve vztahu k těm ostatním.

Analýzou primárních i sekundárních pramenů jsem dospěl k závěru, že kolektivně rozpoznaný pojem *detektivka* do sebe v praxi vtahoval množství vzájemně se odlišujících variant takzvané *kriminální fikce*. Nebyla tedy jedna detektivka, nýbrž více možností, jak žánrové označení pojmout, přičemž aktéři všech tří skupin přímo či nepřímo podněcovali hledání těchto cest. Z dlouhodobého hlediska zůstalo klíčové, že ústup jedné z podob – potažmo jednotlivého produkčního cyklu – nevedl k celkovému odklonu od kriminální fikce, nýbrž pouze vybízel k dalšímu, přípustnému promýšlení žánrového uplatnění. Tato dílčí poddajnost okolnímu dění umožnila kriminální fikci přežít četné celospolečenské, generační i produkční proměny. Přecházela jak konec šedesátých let, tak listopadové události i konec tisíciletí. Domnívám se, že klíč k setrvalosti filmové kriminální fikce do současné chvíle lze nalézt právě ve čtyřicátých, padesátých a šedesátých letech. Vyložení tohoto dvacetiletí tak nakonec slibovalo určitý přínos dokonce i pro současné žánrové aktéry.

Propojení aktérského hlediska a širokopalebného rozměru kriminální fikce pomohlo objasnit předpoklady vzniku. Mezi kulturněpolitickými aktéry neexistovala shoda, co šlo v různých fázích pokládat za ještě žánrové přípustné, což posilovalo nevyzpytatelnost průběhu schvalování konkrétních látek. Nezřejmost souvisela s hraniční pozicí kriminální fikce jakožto čehosi akceptovatelného za předpokladu neurčité revize vypožorovaných prvků zavedeného žánrového pojmenování. Situaci neusnadňovala názorová rozrůzněnost těchto aktérů, kam patřili dramaturgové–renomovaní spisovatelé i posudkáři–resortní funkcionáři. Někteří si vzájemně nerozuměli a/nebo prosazovali vlastní agendu. Tvůrčí aktéři naproti tomu pravidelně postupovali v sehraných skupinách, což byla jedna z možností, jak oslabovat kreativně nežádoucí nároky shora vytyčených norem kulturní politiky. Sítě obdobně smýšlejících filmařů dokázaly místy prosadit i mezní scénaristický formát. Tvůrčím aktérům pomáhalo osvojení soudobé autoritativní mluvy, jakož i příležitost začlenit do natáčených děl žánrové prvky až po schválení scénaristických formátů. Někteří tvůrčí aktéři vystupovali v každé etapě aktivně, leckdy z pozice silné podnikové authority. Do záměrů a strategií prvních dvou skupin méně viditelně vstupovali i unikavější ekonomičtější aktéři. Jejich výrobní i distribuční argumenty směřovaly k hospodářské udržitelnosti filmového monopolu, přičemž kriminální fikce umožňovala žádoucí ekonomické výsledky mnohdy naplnit. Teprve interakce zájmů kulturněpolitických, tvůrčích a ekonomických mohla vést k realizaci.

Oč jsem neusiloval? Zaprvé, nepřeceňovat autoritu jednotlivých kulturněpolitických aktérů. Z hlediska příležitostí dohlížet i spolurozhodovat o látkách zůstal jejich vliv trvale

silný a mnohokrát kreativně tíživý, ovšem každodenní praxe nemusela tuto mocenskou roli pokaždé naplnit. Vývojově atypické a pramenně štědré období počátku padesátých let vytváří nepřesnou představu o více než čtyřiceti letech trvání zestátněné kinematografie. Zadrugé, nestavět pasivně prostředky tvůrčích aktérů. I mezi nimi probíhalo mocenské klání, ve vztahu ke kulturněpolitickým aktérům pak rétorické taktizování a opevnění v podnikovém světě filmařů, kam vnější pozorovatel stěží plně pronikl. Zatřetí, nečinit z ekonomických aktérů skryté hybatele aktivit, i oni působili v interakci a měli vytyčené mantinely působnosti. Pokládal bych za omyl jakoukoli z aktérských skupin automaticky vlivově nadřazovat nad ostatní, záleželo totiž na vývojové fázi i jednotlivé lidské situaci. Přínos předložené práce spatřuji i v tom, že různé etapy vysouvaly do popředí odlišné aktéry s různými pravomocemi, přestože se jednalo o výklad stále týchž žánrových označení. Na příkladu kriminální fikce lze přesvědčivě doložit, jak proměnlivý, leckdy neodhadnutelný byl státně-socialistický systém: v jedné fázi určujícím způsobem naslouchal kulturněpolitickým aktérům, aby o několik let později připsal výraznou korigující autoritu ekonomickým kolegům, respektive protějškům. Právě v této vznětlivé nevyzpytatelnosti nacházím mimořádnou badatelskou přitažlivost.

Předložená práce pootevřela bohaté téma. Dokonce i zdánlivě vytěžené aktérské hlasy zůstávají výzvou pro budoucí badatele. Text se pohyboval důkladněji v prostoru podnikových kulturněpolitických aktérů, zatímco k těm resortním přistoupil méně detailně. Spíše dílčím způsobem pokryl hlasy tvůrčích aktérů ve druhé polovině padesátých let, zejména při jednání uvnitř tvůrčích skupin. Ekonomické aktéry pak disertační výstup sledoval nikoli na základě souvislého konvolutu zpracovaných pramenů, ani referenční výzkumné práce. Nelze vyloučit, že další bádání nalezne k aktérům klíč, který závěry této práce rozšíří i doplní. Cenné zpřesnění může vzejít z podchycení kriminální fikce mimo kinematografii a standardní distribuční oběh: jak zaznělo v Apendixu, nejen ve sledovaném období vznikaly divadelní a rozhlasové hry nebo televizní filmy s tímto žánrovým zaměřením. Předpoklady jejich realizace nemusely plnohodnotně odpovídat argumentačním závěrům předložené práce.

Disertace neprovedla rozbor narativních postupů a/nebo stylotvorných prvků, výchozí tázání a metodologické zadání totiž nemířilo tímto směrem. Nelze nicméně opomenout, že ve výkladové části opakovaně zaznívaly nerozvinuté úvahy o žánrových prvcích, někdy přímo takových, jež byly asociovány zejména se západní tradicí. Vysvětlit a prokázat tyto poznámky dostatečně nelze bez patřičného rozboru jednotlivých děl, neupozornit na ně by ovšem křivilo debatu i argumenty aktérů. Proto jsem na těch místech aktérské postoje stručně přiblížil, jejich

relevanci však ponechávám s otazníkem pro odlišně vystavěné bádání. Opět se v tomto bodě vynořuje otázka dis/kontinuity. Žánrové kontinuity by totiž šlo hledat i na nečekaných, aktéry nepřiznaných místech: porovnat například návaznost pozdně protektorátní a pokvětnové praxe (na úrovni postupů distribučně dostupné kriminální fikce), potažmo objasnit přítomnost tradičnějších žánrových prvků v poúnorových a vymezujících se žánrových označeních.

Za badatelsky fascinující pokládám otázku nerealizovaných titulů. Diskutovat nerealizované totiž znamená přiblížit potlačené, alternativní, trvale či dočasně neaktivní; odhalovat meze přípustného, možného i nemožného. A klást si poté otázky, jež rozšiřují poznání o realizovaném, nepotlačeném a aktivním. Práce zmínila desítky nerealizací a pokoušela se některé zřetězit návrhem *nerealizovaného produkčního cyklu*. Nepokládám předloženou podobu nerealizovaného cyklu druhého centra za dopracovaný výstup, spíše úvodní výzkumnou skicu. S nerealizovaným okrajově souvisí i otázka odložených a zdržených realizací. Jakkoli v těchto případech produkční systém veřejnosti nakonec předložil hotové dílo, učinil tak mnohdy teprve po letech od prvního výskytu látky. Jakmile badatel zkoumá předpoklady vzniku děl, je na uvážení, zda místo klasického zápisu – například *Veronika* (1985) – neupřednostnit podobu, jež sloučí výskyt prvního scénáristického formátu a okamžiku realizace: *Veronika* (1958/1985). Autora práce vedlo přesvědčení, že dlouhá cesta k filmu nezůstává oproti realizaci a sledování výsledného díla o nic méně vzrušující.

Sebereflexivněji rozmýšlející badatel rozpozná, že interní polemiky v produkčním ekosystému dílem evokují vlastní výzkumnou situaci. Systémem nesčetných debat a zpětných vazeb akademické úsilí začíná, zveřejněním a odemknutím výsledku přes centrální katalogy pak zpravidla končí. Proto nade všemi koncepty a argumenty stojí ještě jedna otázka: v čem může zaujmout předložená práce člověka mimo akademické hemžení hrstky kolegů? Domnívám se, že obecná odpověď spočívá v neustálém napětí mezi rolí jednotlivce a norem uprostřed systémových jevů. Zkoumání předpokladů kriminální fikce opakovaně naráželo na mezilidské vztahy a poloskryté motivace, které spolurozhodovaly o výsledku i tam, kde měla zasáhnout norma či autoritativní aktér. Což pokládám za široce srozumitelné dilemma pro kohokoli, kdo žije v jakémkoli ekosystému vztahů nebo norem. Bez vnucování nepřipadných analogií doufám, že zápletky práce inspirovala čtenáře různých ekosystémů.

Seznam použitých zkratk:

AMU	Akademie múzických umění
ČAF	Československý armádní film
ČEFIS	Československá filmová společnost
ČMFÚ	Českomoravské filmové ústředí (<i>Böhmisch-Mährische Filmzentrale</i>)
ČSD	Československé státní dráhy
ČSF	Československý státní film
ČSM	Československý svaz mládeže
FAMU	Filmová akademie múzických umění
FBI	Federální úřad pro vyšetřování (<i>The Federal Bureau of Investigation</i>)
FDK	Filmová dovozní komise
FFP	Filmové festivaly pracujících
FICES	Filmový censurní sbor
FIUS	Filmový umělecký sbor
FSB	Filmové studio Barrandov
HS ČSF	Hlavní správa Československého státního filmu
HSTD	Hlavní správa tiskového dohledu
HS VB	Hlavní správa Veřejné bezpečnosti
HUAC	Sněmovní výbor pro neamerickou činnost (<i>The House Un-American Activities Committee</i>)
IUR	Ideově umělecká rada
KPCC	Komunistická strana Sovětského svazu (<i>Коммунистическая партия Советского Союза</i>)
KSČ	Komunistická strana Československa

KV SUF	Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu
KV ÚD	Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie
MNB	Ministerstvo národní bezpečnosti
MNO	Ministerstvo národní obrany
MNV	Místní národní výbor
MPA	Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických ideálů (<i>The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals</i>)
MPAA	<i>Motion Picture Association of America</i>
MPEA	<i>Motion Picture Export Association</i>
MŠK	Ministerstvo školství a kultury
MŠVU	Ministerstvo školství, věd a umění
MV	Ministerstvo vnitra
NK ČR	Národní knihovna České republiky
ROH	Revoluční odborové hnutí
SHF	Studio hraných filmů
SNB	Sbor národní bezpečnosti
SS	Ochranný oddíl (<i>Schutzstaffel</i>)
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik (<i>Союз Советских Социалистических Республик</i>)
StB	Státní bezpečnost
SUF	Studio uměleckých filmů
TK	Tvůrčí kolektiv
ÚD	Ústřední dramaturgie
ÚPF	Ústřední půjčovna filmů
ÚRO	Ústřední rada odborů
ÚŘ ČSF	Ústřední ředitelství Československého státního filmu

USA	Spojené státy americké (<i>The United States of America</i>)
ÚS ČSF	Ústřední správa Československého státního filmu
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
VB	Veřejná bezpečnost

Seznam citovaných filmů:

5 milionů svědků (1965; Eva Sadková, Československo)

13. revír (1946; Martin Frič, Československo)

105 % alibi (1959; Vladimír Čech, Československo)

Agent č. 13 (Об этом забывать нельзя, 1954; Leonid Lukov, SSSR)

Akce B (1951; Josef Mach, Československo)

Alibi na vodě (1965; Vladimír Čech, Československo)

Alláhův sen (nerealizováno)

Amnestie (nerealizováno)

Anatomie vraždy (Anatomy of a Murder, 1959; Otto Preminger, USA)

Anděl blažené smrti (1965; Štěpán Skalský, Československo)

Anděl na horách (1955; Bořivoj Zeman, Československo)

Anglický pacient (The English Patient, 1996; Anthony Minghella, USA – Velká Británie)

Ani stín pochybnosti (Shadow of a Doubt, 1943; Alfred Hitchcock, USA)

Anna proletárka (1952; Karel Steklý, Československo)

Ať žije film (nerealizováno)

Až se vrátíš... (1947; Václav Krška, Československo)

Balkánský expres zpožděn (nerealizováno)

Bay i batrak (Бай и батрак, 1953; Latif Faizijev – Alexandr Gincburg, SSSR)

Bdělé oko (nedohledáno, 1957; nedohledáno, Čína)

Bdělost a ostražitost (nerealizováno)

Benzinová pumpa (nerealizováno)

Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení (1950; Přemysl Freiman, Československo)

Bidýlko (nerealizováno)

Bidýlko (1967; Jaroslav Novotný, Československo)

Bílá spona (1960; Martin Frič, Československo)

Bílá tma (1948; František Čáp, Československo)

Bláhové děvče (1938; Václav Binovec, Československo)

Blumova aféra (Affaire Blum, 1948; Erich Engel, Německá demokratická republika)

Bogra (1919; Václav Binovec, Československo)

Boj o rukopisy (nerealizováno)

Bomba (1957; Jaroslav Balík, Československo)

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde, 1967; Arthur Penn, USA)

Botostroj (1954; K. M. Walló, Československo)

Bouřlivák (嵐を呼ぶ男, 1957; Umecugu Inoue, Japonsko)

Bouřlivé léto (nerealizováno)

Braziliana (1944; Joseph Santley, USA)

Bumerang (Boomerang!, 1947; Elia Kazan, USA)

Byl jsem lynčován (Fury, 1936; Fritz Lang, USA)

Byl jsem nevinen (Murder in Reverse, 1945; Montgomery Tully, Velká Británie)

Byli to bídníci (nerealizováno)

Cesta, kterou jde (Haengbog-ui gil, 1956; Dong-min Jeon, Korejská lidově demokratická republika)

Cesta míru (nerealizováno)

Cesta zpátky (1958; Václav Krška, Československo)

Cigánov (nerealizováno)

Císařův pekař (1951; Martin Frič, Československo)

Cizinec (The Stranger, 1946; Orson Welles, USA)

Čapajev (Чапаев, 1934; Sergej Vasiljev – Georgij Vasiljev, SSSR)

Čapkovy povídky (1947; Martin Frič, Československo)

Čapkovy povídky, II. díl (nerealizováno)

Čekej do tmy (Wait Until Dark, 1967; Terence Young, USA)

Černá dynastie (1962; Štěpán Skalský, Československo)

Černá nevěsta (nerealizováno)

Černá sobota (1960; Miroslav Hubáček, Československo)

Černá země (nerealizováno)

Černý démant (Le Diamant noir, 1941; Jean Delannoy, Francie)

Černý kůň (nerealizováno)

Černý Petr (1963; Miloš Forman, Československo)

Černý prapor (1958; Vladimír Čech, Československo)

Černý týden (nerealizováno)

Červená ještěrka (1948; František Sádek, Československo)

Červená stopa (The Scarlet Clue, 1945; Phil Rosen, USA)

Člověk bestie (La Bête Humaine, 1938; Jean Renoir, Francie)

Člověk na kolejích (Człowiek na torze, 1957; Andrzej Munk, Polsko)

Čtrnáctý u stolu (1943; Oldřich Nový – Antonín Zelenka, Československo)

Daleká cesta (1948; Alfréd Radok, Československo)

Dáma ze Šanghaje (The Lady from Shanghai, 1947; Orson Welles, USA)

Dcera národa (nerealizováno)

Dej nám tento den (Give Us This Day, 1949; Edward Dmytryk, Velká Británie)

Den začíná (Le jour se lève, 1939; Marcel Carné, Francie)

Den začíná nocí (nerealizováno)

Deváté jméno (1963; Jiří Sequens, Československo)

Diagnosa X (1933; Leo Marten, Československo)

Dítě Dunaje (Das Kind der Donau, 1950; Georg Jacoby, Rakousko)

Dívka Rosemarie (Das Mädchen Rosemarie, 1958; Rolf Thiele, Spolková republika Německo)

Divotvorný klobouk (1952; Alfréd Radok, Československo)

Dnes neordinuji (1948; Vladimír Slavínský, Československo)

Dnes o půl jedenácté (1949; Jiří Slavíček, Československo)

Dnes večer všechno skončí (1954; Vojtěch Jasný – Karel Kachyňa, Československo)

Do samého srdce (nerealizováno)

Do starého železa (nerealizováno)

Dobrý voják Švejk (1956; Karel Steklý, Československo)

Doktor v domě (Doctor in the House, 1954; Ralph Thomas, Velká Británie)

Dovolená s Andělem (1952; Bořivoj Zeman, Československo)

Dravci (1948; Jiří Weiss, Československo)

Druhý břeh (nerealizováno)

DS-70 nevyjíždí (1949; Vladimír Slavínský, Československo)

Dům na 92. ulici (The House on 92nd Street, 1945; Henry Hathaway, USA)

Dvaasedmdesátka (1948; Jiří Slavíček, Československo)

Dveře zůstanou otevřené (Vrata ostaju otvorena, 1959; František Čáp, Jugoslávie)

Dvojí tvář (Партийный билет, 1936; Ivan Pyrjev, SSSR)

Dvojí tvář (nerealizováno)

Dýka v kříži (nerealizováno)

Ed Martin vypovídá (Hotelboy Ed Martin, 1955; Karl-Heinz Bieber – Ernst Kahler, Německá demokratická republika)

Expres z Norimberka (1953; Vladimír Čech, Československo)

Ewa chce spać (1958; Tadeusz Chmielewski, Polsko)

Der Fall Molander (1945; Georg Wilhelm Pabst, Německo)

La Femme perdue (1942; Jean Choux, Francie)

Frona (1954; Jiří Krejčík, Československo)

Gilda (1946; Charles Vidor, USA)

Goldfinger (1964; Guy Hamilton, Velká Británie)

Grandhotel Stefan (nerealizováno)

Had z ráje (nerealizováno)

Hlavní nádraží (Bab el-Hadid, 1958; Júsuf Šahín, Egypt)

Hlubiny noci (nerealizováno)

Höglervův příkaz (Der Auftrag Höglers, 1950; Gustav von Wangenheim, Německá demokratická republika)

Holubice (1960; František Vlácil, Československo)

Horoucí srdce (1962; Otakar Vávra, Československo)

Horský sokol (nedohledáno, nedohledáno; nedohledáno, Korejská lidově demokratická republika)

Hory jsou naše (nerealizováno)

Hra na vraha (nerealizováno)

Hrdinové z Traktorie (nerealizováno)

Hříšní lidé města pražského (1968–1969; Jiří Sequens, Československo)

Hudba z Marsu (1955; Ján Kadár – Elmar Klos, Československo)

Hvězda jede na jih (1958; Oldřich Lipský, Československo)

Hvězda Valencie (Der Stern von Valencia, 1933; Alfred Zeisler, Německo)

Chladnokrevně (In Cold Blood, 1967; Richard Brooks, USA)

Chlapec z Hitlerjugend (Hitlerjunge Quex, 1933; Hans Steinhoff, Německo)

Chroust nepřítel (nerealizováno)

Ikarie XB 1 (1963; Jindřich Polák, Československo)

Intervence (nerealizováno)

Jan Hus (1954; Otakar Vávra, Československo)

Jde o můj život (Take My Life, 1947; Ronald Neame, Velká Británie)

Jeannie (1941; Harold French, Velká Británie)

Jedenácté přikázání (nerealizováno)

Jestřáb kontra Hrdlička (1953; Vladimír Borský, Československo)

Ještě svatba nebyla... (1954; Jaroslav Mach, Československo)

Jezdci z Timberline (Riders of the Timberline, 1941; Lesley Selander, USA)

Jurášek (1956; Miroslav Cikán, Československo)

Kalinový háj (Калиновая роща, 1953; Timofej Levčuk, SSSR)

Karhanova parta (1950; Zdeněk Hofbauer, Československo)

Kariéra (1948; Karel Steklý, Československo)

Kariéra Eduarda Žáka (nerealizováno)

Kasaři (1958; Pavel Blumenfeld, Československo)

Kavárna na hlavní třídě (1953; Miroslav Hubáček, Československo)

Kde alibi nestačí (1961; Vladimír Čech, Československo)

KDO JINÉMU JÁMU *Rudolf Slánský* (2020; Martin Vadas, Česká republika)

Kdo zrazuje (Cień, 1956; Jerzy Kawalerowicz, Polsko)

Kdož jste boží bojovníci (nerealizováno)

Kdybych žila znovu (Repeat Performance, 1947; Alfred L. Werker, USA)

Keserű igazság (1956; Zoltán Várkonyi, Maďarsko)

Kladivo na čarodějnice (1969; Otakar Vávra, Československo)

Klub rváčů (Fight Club, 1999; David Fincher, USA – Německo)

Kohout plaší smrt (1961; Vladimír Čech, Československo)

Komedianti (1953; Vladimír Vlček, Československo)

Komisař Maigret zasahuje (Picpus, 1943; Richard Pottier, Francie)

Konec cesty (1959; Miroslav Cikán, Československo)

Konec strašidel (1952; Jan Matějovský – Jiří Slavíček, Československo)

Konec Voroncovy bandy (Жестокость, 1959; Michail Mejerovič, SSSR)

Kota 905 (1960; Mate Relja, Jugoslávie)

Kouzelný šátek (nerealizováno)

Krakatit (1948; Otakar Vávra, Československo)

Král Šumavy (1959; Karel Kachyňa, Československo)

Krb bez ohně (1937; Karel Špelina, Československo)

Krok do tmy (1938; Martin Frič, Československo)

Kroky beze stop (Над Тиссой, 1958; Dmitrij Vasiljev, SSSR)

Křížová trojka (1948; Václav Gajer, Československo)

Křížovatky (1959; Pavel Blumenfeld, Československo)

Křížový výslech (Crossfire, 1947; Edward Dmytryk, USA)

Kuriton sukupolvi (1957; Matti Kassila, Finsko)

Labyrint srdce (1961; Jiří Krejčík, Československo)

Láska není hřích (Heaven Can Wait, 1943; Ernst Lubitsch, USA)

Laura (1944; Otto Preminger, USA)

Lavina (1946; Miroslav Cikán, Československo)

Legenda o lásce (1956; Václav Krška, Československo – Bulharsko)

Lékařův zápisník (nerealizováno)

Lelíček ve službách Sherlocka Holmese (1932; Karel Lamač, Československo)

Léto (1948; K. M. Walló, Československo)

Léto s Monikou (Sommaren med Monika, 1953; Ingmar Bergman, Švédsko)

Lidé kolem nás (nerealizováno)

Lidé na staré řece (nerealizováno)

Lidský arsenál (Привидение, которое не возвращается, 1929; Abram Room, SSSR)

Londýnská spirála (nerealizováno)

Das Mädchen mit den Katzenaugen (1958; Eugen York, Spolková republika Německo)

Madla zpívá Evropě (1940; Václav Binovec, Československo)

Malí medvědáři (1957; Jindřich Puš – Jiří Jungwirth, Československo)

Manekýna v červené (Mannekäng i rött, 1958; Arne Mattsson, Švédsko)

Manie (Mani, 1947; Holger Gabrielsen – Jens Henriksen, Dánsko)

Me (1961; Toivo J. Särkkä, Finsko)

Měsíc nad řekou (1953; Václav Krška, Československo)

Měsíční kámen (nerealizováno)

Město bez tváře (Az arc nélküli város, 1960; Tamás Fejér – Antal Forgács, Maďarsko)

Million Dollar Baby (2004; Clint Eastwood, USA)

Milujeme (1951; Václav Kubásek – Jaroslav Novotný, Československo)

Misto činu – Berlín (Tatort Berlin, 1958; Joachim Kunert, Německá demokratická republika)

Misto nahoře (Room at the Top, 1959; Jack Clayton, Velká Británie)

Mladá léta (1952; Václav Krška, Československo)

Mládenec paní Hussonové (Le Rosier de madame Husson, 1932; Dominique Bernard-Deschamps, Francie)

Mlčící rty (Labbra serrate, 1942; Mario Mattoli, Itálie)

Modrý autobus (nerealizováno)

Morálka paní Dulské (1958; Jiří Krejčík, Československo)

Mrtvý mezi živými (1946; Bořivoj Zeman, Československo)

Můj přítel Fabián (1953; Jiří Weiss, Československo)

Musorgskij (Мусоргский, 1950; Grigorij Rošal, SSSR)

Muž osmi tváří (Зигмунд Колосовский, 1945; Sigismund Navrockij – Boris Dmochovskij, SSSR)

Muž v našem domě (Fi baitina rajul, 1961; Henry Barakat, Egypt)

Muži v sedle (Смелые люди, 1950; Konstantin Judin, SSSR)

Na daleké hlídce (Застава в горах, 1953; Konstantin Judin, SSSR)

Na dobré stopě (1948; Josef Mach, Československo)

Na hranici dvou světů (Nyugati övezet, 1952; Zoltán Várkonyi, Maďarsko)

Na kolejích čeká vrah (1970; Josef Mach, Československo)

Na konci města (1954; Miroslav Cikán, Československo)

Na nové cestě (nerealizováno)

Nad námi svítá (1952; Jiří Krejčík, Československo)

Nadlidé (1946; Václav Wasserman, Československo)

Napoleon (Austerlitz, 1960; Abel Gance, Francie – Itálie – Jugoslávie)

Národní třída 15 (nerealizováno)

Náš nepřítel prach (nerealizováno)

Nau do Gyarah (1957; Vijay Anand, Indie)

Návrat nežádoucího (Un revenant, 1946; Christian-Jaque, Francie)

Návrat Olgy Solanské (nerealizováno)

Návštěva z oblak (1955; Miloš Makovec, Československo)

Nebeští jezdci (1968; Jindřich Polák, Československo)

Neklidnou hladinou (1962; Václav Gajer, Československo)

Neobyčejná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků (Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков, 1924; Lev Kulešov, SSSR)

Nepřítel plevel (1953; Jan Kouba, Československo)

Nepřítel v týlu (1949; Vladimír Sís, Československo)

Neschovávejte se, když prší (1962; Zbyněk Brynych, Československo)

Nesmrtelný principál (nerealizováno)

Neunikneš (nerealizováno)

Nevěra (1956; K. M. Walló, Československo)

Neviditelný nepřítel (Invisible Enemy, 1938; John H. Auer, USA)

Nezapomenutelný rok – Lenin v roce 1918 (Ленин в 1918 году, 1939; Michail Romm, SSSR)

Neznámí lidé (When Strangers Marry, 1944; William Castle, USA)

Neznámý v pozadí (Tous peuvent me tuer, 1957; Henri Decoin, Francie – Itálie)

Někdo to rád horké (Some Like It Hot, 1959; Billy Wilder, USA)

Němá barikáda (1949; Otakar Vávra, Československo)

Night Boat to Dublin (1946; Lawrence Huntington, Velká Británie)

Noc kryje zločin (1948; Emanuel Kaněra, Československo)

O jeho vítězství (The Married Flapper, 1922; Stuart Paton, USA)

O něčem jiném (1963; Věra Chytilová, Československo)

O věcech nadpřirozených (1958; Jiří Krejčík – Jaroslav Mach – Miloš Makovec, Československo)

Občan Brych (1958; Otakar Vávra, Československo)

Občan Kane (Citizen Kane, 1941; Orson Welles, USA)

Obchod je obchod (nerealizováno)

Obnažené město (The Naked City, 1948; Jules Dassin, USA)

Odhalená zrada (Заговор обречённых, 1950; Michail Kalatozov, SSSR)

Odsouzená vesnice (Das verurteilte Dorf, 1952; Martin Hellberg, Německá demokratická republika)

Okno do dvora (Rear Window, 1954; Alfred Hitchcock, USA)

Okurkový hrdina (1963; Čestmír Mlíkovský, Československo)

Olověný chléb (1953; Jiří Sequens, Československo)

Osení (1960; Václav Krška, Československo)

Osvětim (Ostatni etap, 1948; Wanda Jakubowska, Polsko)

Ošklivá slečna (1959; Miroslav Hubáček, Československo)

Otevřený svět (nerealizováno)

Otrávené světlo (1921; Jan Stanislav Kolár – Karel Lamač, Československo)

Pád Berlína (Падение Берлина, 1949; Michail Čiaureli, SSSR)

Padělek (1957; Vladimír Borský, Československo)

Pachatel mezi námi (Der Täter ist unter uns, 1944; Herbert B. Fredersdorf, Německo)

Paklič (1944; Miroslav Cikán, Československo)

Pan Habětín odchází (1949; Václav Gajer, Československo)

Pan Verdoux (Monsieur Verdoux, 1947; Charlie Chaplin, USA)

Pára nad hrncem (1950; Miroslav Cikán, Československo)

Parta nezradí...? (1957; Hanuš Burger, Československo)

Past (1950; Martin Frič, Československo)

Páté oddělení (1960; Jindřich Polák, Československo)

The Patient Vanishes (1941; Lawrence Huntington, Velká Británie)

Pelikán má alibi (1940; Miroslav Cikán, Československo)

Pět lupičů a stará dáma (The Ladykillers, 1955; Alexander Mackendrick, Velká Británie)

Pět mírových ratolestí (nerealizováno)

Pět Sullivanů (The Fighting Sullivans, 1944; Lloyd Bacon, USA)

Písně rodné země (Песни родной, 1953; Andrej Frolov, SSSR)

Písnička na rtech (nerealizováno)

Písnička za groš (1952; Rudolf Myzet, Československo)

Plavecký mariáš (1952; Václav Wasserman, Československo)

Plody podzimu (nerealizováno)

Plynové lampy (Gaslight, 1944; George Cukor, USA)

Podleťní bouře (nerealizováno)

Pojistka smrti (Double Indemnity, 1944; Billy Wilder, USA)

Pokušení (nerealizováno)

Polední soumrak (真昼の暗黒, 1956; Tadaši Imai, Japonsko)

Policejní hodina (nerealizováno)

Policejní hodina (1960; Otakar Vávra, Československo)

Policejní rozhlas hlásí (Der Polizeifunk meldet, 1939; Rudolf van der Noss, Německo)

Polní letiště (nerealizováno)

Popel a dýmant (Popiół i diament, 1958; Andrzej Wajda, Polsko)

Poslední etapa (1962; Miroslav Ondráček, Československo)

Poslední noc (nerealizováno)

Poslední výstřel (1950; Jiří Weiss, Československo)

Postava k podpírání (1963; Pavel Juráček – Jan Schmidt, Československo)

Povídky o bledé luně po dešti (雨月物語, 1953; Kendži Mizoguči, Japonsko)

Povídky o míru (nerealizováno)

Povodeň (1958; Martin Frič, Československo)

Pozor v záběhu (nerealizováno)

Požár (Tűz, 1948; Imre Apáthi, Maďarsko)

Práce (1960; Karel Kachyňa, Československo)

Praha Mozartova (nerealizováno)

Prach, náš vrah (nerealizováno)

Premiéra se odkládá (Die Premiere fällt aus, 1959; Kurt Jung-Alsen, Německá demokratická republika)

Probuzení (1959; Jiří Krejčík, Československo)

Probuzení lásky (Liebeserwachen, 1936; Herbert Maisch, Německo)

Proces Jany z Arcu (Procès de Jeanne d'Arc, 1962; Robert Bresson, Francie)

Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského (1953; Přemysl Freiman, Československo)

Prodaná země (nerealizováno)

První lidské stopy (nerealizováno)

Před námi ostrá zatáčka (Впереди – крутой поворот, 1960; Richard Viktorov, SSSR)

Přemyslovci ve Znojmě (1953; Jan Fuksa, Československo)

Případ žáka Dokonala (nerealizováno)

Přicházejí z tmy (1953; Václav Gajer, Československo)

Případ Daniela (1964; Pavel Háša, Československo)

Případ inspektora Zanty (nerealizováno)

Případ ještě nekončí (1957; Ladislav Rychman, Československo)

Případ kapitána Dreyfuse (The Life of Emile Zola, 1937; William Dieterle, USA)

Případ komisaře Maigreta (Maigret et l'Affaire Saint-Fiacre, 1959; Jean Delannoy, Francie – Itálie)

Případ Lupínek (1960; Václav Vorlíček, Československo)

Případ Mauricius (L'Affaire Maurizius, 1954; Julien Duvivier, Francie)

Případ pro začínajícího kata (1969; Pavel Juráček, Československo)

Případ Z-8 (1948; Miroslav Cikán, Československo)

Případ žáka Dokonala (nerealizováno)

Přiznání (1950; Jiří Lehovec, Československo)

Psycho (1960; Alfred Hitchcock, USA)

Půjčená žena (Guest Wife, 1945; Sam Wood, USA)

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

Racek má zpoždění (1950; Josef Mach, Československo)

The Rake's Progress (1945; Sidney Gilliat, Velká Británie)

Raketou do vesmíru (nerealizováno)

Rameno spravedlnosti (The Long Arm, 1956; Charles Frend, Velká Británie)

Razzie (Razzia, 1947; Werner Klingler, Okupační zóny Německa)

Rebel bez příčiny (Rebel Without a Cause, 1955; Nicholas Ray, USA)

Reportáž psaná na oprátce (1961; Jaroslav Balík, Československo)

Revolver na prodej (This Gun for Hire, 1942; Frank Tuttle, USA)

Revoluční rok 1848 (1949; Václav Krška, Československo)

Rumjancevův případ (Дело Румянцева, 1955; Josif Chejfic, SSSR)

Ruská otázka (Русский вопрос, 1947; Michail Romm, SSSR)

Rušné dny (nerealizováno)

Sakramentští kluci (De pokkers unger, 1947; Astrid Henning-Jensen – Bjarne Henning-Jensen, Dánsko)

Scotland Yard zasahuje (The Suspect, 1944; Robert Siodmak, USA)

Sedmá pečeť (Det sjunde inseglet, 1957; Ingmar Bergman, Švédsko)

Sedmá velmoc (1933; Přemysl Pražský, Československo)

Sedmikrásky (1966; Věra Chytilová, Československo)

Selská láska (nerealizováno)

Sestry (nerealizováno)

Setkání na Labi (Встреча на Эльбе, 1949; Grigorij Alexandrov, SSSR)

Setkání pod vodou (nerealizováno)

Setkání v Alžíru (Candlelight in Algeria, 1944; George King, Velká Británie)

Setkání ve tmě (They Met in the Dark, 1943; Karel Lamač, Velká Británie)

Severní přístav (1954; Miloš Makovec, Československo)

Sextánka (1936; Svatopluk Innemann, Československo)

Sheriff Teddy (1957; Heiner Carow, Německá demokratická republika)

Sherlock Holmes se vrací (nerealizováno)

Shiva und die Galgenblume – Der letzte Film des Dritten Reiches (1993; Hans Georg Andres – Michaela Krützen, Německo)

Silnice míru (nerealizováno)

Skandál v Paříži (A Scandal in Paris, 1946; Douglas Sirk, USA)

Skanderbeg (Великий воин Албании Скандерберг, 1953; Sergej Jutkevič, SSSR – Albánie)

Skladatel Glinka (Композитор Глинка, 1952; Grigorij Alexandrov, SSSR)

Skříňka snů (La Boîte aux rêves, 1945; Yves Allégret – Jean Choux, Francie)

Slečna od vody (1959; Bořivoj Zeman, Československo)

Sličná vražednice (The Wicked Lady, 1945; Leslie Arliss, Velká Británie)

Slintavka hrozí (nerealizováno)

Smečka (Treffpunkt Aimée, 1956; Horst Reinecke, Německá demokratická republika)

Smrt cyklisty (Muerte de un ciclista, 1955; Juan Antonio Bardem, Španělsko)

Smrt na Cukrovém ostrově (1961; Jiří Sequens, Československo)

Smrt si říká Engelchen (1963; Ján Kadár – Elmar Klos, Československo)

Smrt v sedle (1958; Jindřich Polák, Československo)

Smyk (1960; Zbyněk Brynych, Československo)

Snadný život (1957; Miloš Makovec, Československo)

SNB zasahuje (nerealizováno)

Sněžná dolina (nerealizováno)

Soudnička (nerealizováno)

Soudničky (1967; Pavel Blumenfeld, Československo)

Sovětská Litva (Советская Литва, 1951; nedohledáno, SSSR)

Spalovač mrtvol (1968; Juraj Herz, Československo)

Stalo se za bílého dne (Es geschah am hellichten Tag, 1958; Ladislao Vajda, Švýcarsko – Spolková republika Německo – Španělsko)

Staré Colorado (In Old Colorado, 1941; Howard Bretherton, USA)

Stín kapradiny (nerealizováno)

Stopa (nerealizováno)

Stopa vede do Berlína (Die Spur führt nach Berlin, 1952; František Čáp, Spolková republika Německo)

Stopa vede do tmy (Spur in die Nacht, 1957; Günter Reisch, Německá demokratická republika)

Stopy nikdy nemizí (nerealizováno)

Strach (1963; Petr Schulhoff, Československo)

Strakonický dudák (1955; Karel Steklý, Československo)

Strážte se lehkých žen (Hütet euch vor leichten Frauen, 1929; Siegfried Philippi, Německo)

Stříbrné zrcadlo (nerealizováno)

Stříbrný vítr (1954; Václav Krška, Československo)

Svědomy (1948; Jiří Krejčík, Československo)

Svým vlastním katem (Mine Own Executioner, 1947; Anthony Kimmins, Velká Británie)

Šest žen Jindřicha Čipery (nerealizováno)

Šiva a šibeniční kvítek (Shiva und die Galgenblume, 1945; Hans Steinhoff, Německo)

Šťěstí (幸福, 1957; Fu Chaowu, Čína)

Štika v rybníce (1951; Vladimír Čech, Československo)

Štvání lidí (1933; Friedrich Feher – Jan Sviták, Československo)

Tajemný vrak (Das geheimnisvolle Wrack, 1954; Herbert Ballmann, Německá demokratická republika)

Tajemství krve (1953; Martin Frič, Československo)

Tajemství vyzvědače (Подвиг разведчика, 1947; Boris Barnet, SSSR)

Tajné posláni (Секретная миссия, 1950; Michail Romm, SSSR)

Tanečnice (1943; František Čáp, Československo)

Tanková brigáda (1955; Ivo Toman, Československo)

Temno (1950; Karel Steklý, Československo)

Tereza (1961; Pavel Blumenfeld, Československo)

Těžké rozhodnutí (nerealizováno)

Těžký úkol (nerealizováno)

Těžký život dobrodruha (1941; Martin Frič, Československo)

Tichý rdousič (nerealizováno)

Tragická sonáta (Appassionata, 1944; Olof Molander, Švédsko)

Transit Carlsbad (1966; Zbyněk Brynych, Československo)

Trestanec Volkmann aka Zločin v přítmí (Dahinten in der Heide, 1936; Carl Boese, Německo)

Třetí generace (nerealizováno)

Tři kamarádi (1947; Václav Wasserman, Československo)

Tři přání (1958; Ján Kadár – Elmar Klos, Československo)

Udavač (Der Zinker, 1931; Martin Frič, Německo – Rakousko)

Udavač (nerealizováno)

Údolí divů (nerealizováno)

Ucho (1970; Karel Kachyňa, Československo)

Únos (1952; Ján Kadár – Elmar Klos, Československo)

Usměvavá zem (1952; Václav Gajer, Československo)

Útěk v řetězech (The Defiant Ones, 1958; Stanley Kramer, USA)

V bouři (U oluji, 1952; Vatroslav Mimica, Jugoslávie)

V pravé poledne (High Noon, 1952; Fred Zinnemann, USA)

V proudech (La liberté surveillée, 1957; Henri Aisner – Vladimír Vlček, Francie – Československo)

V šest ráno na letišti (1958; Čeněk Duba, Československo – SSSR)

V trestném území (1950; Miroslav Hubáček, Československo)

Válka (nerealizováno)

Ve jménu života (nerealizováno)

Vědecké metody poručíka Borůvky (1967; Pavel Blumenfeld, Československo)

Veliká příležitost (1949; K. M. Walló, Československo)

Velký občan (Беликий гражданин, 1938; Fridrich Ermler, SSSR)

Věrný syn (nerealizováno)

Veronika (1985; Otakar Vávra, Československo)

Veřejný nepřítel (nerealizováno)

Ves v pohraničí (1948; Jiří Krejčík, Československo)

Větrná hora (1955; Jiří Sequens, Československo)

Větrné mlýny (nerealizováno)

Vrah skrývá tvář (1966; Petr Schulhoff, Československo)

Vila Lukrecie (nerealizováno)

Vina Vladimíra Olmera (1956; Václav Gajer, Československo)

Vítězná křídla (1950; Čeněk Duba, Československo)

Vlak (Pociąg, 1959; Jerzy Kawalerowicz, Polsko)

Vlakové spojení nepravidelné (Zugverkehr unregelmäßig, 1951; Erich Freund, Německá demokratická republika)

Volha, Volha (Волга-Волга, 1938; Grigorij Alexandrov, SSSR)

Vrah mezi námi (M – Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931; Fritz Lang, Německo)

Vrah nechce být sám (1964; Jaroslav Novotný, Československo)

Vrah se bojí noci (L'assassin a peur la nuit, 1942; Jean Delannoy, Francie)

Vražda potřebuje reklamu (1964; Eva Sadková, Československo)

Vražda v Ostrovní ulici (1933; Svatopluk Innemann, Československo)

Vražedné pochybnosti (The October Man, 1947; Roy Ward Baker, Velká Británie)

Vstanou noví bojovníci (1950; Jiří Weiss, Československo)

Vstup zakázán (1959; František Vlácil – Milan Vošmik, Československo)

Všemu navzdory (nerealizováno)

Vyděrač (nerealizováno)

Výlet pana Broučka do zlatých časů (1949; Jaromír Pleskot, Československo)

Vysoká odměna (Высокая награда, 1939; Igor Savčenko, SSSR)

Výstraha (1953; Miroslav Cikán, Československo)

Výstřel před půlnocí (Ein Lied klagt an, 1936; Georg Zoch, Německo)

Vyšší princip (1960; Jiří Krejčík, Československo)

Vzhůru po šikmé ploše (Felfelé a lejtőn, 1959; Viktor Gertler, Maďarsko)

Vzpoura melodií (nerealizováno)

Z mého života (1955; Václav Krška, Československo)

Z nového světa (nerealizováno)

Záhada modrého pokoje (1933; Miroslav Cikán, Československo)

Záhadný případ (nerealizováno)

Zápороžec za Dunajem (Запорожець за Дунаєм, 1953; Vasilij Lapoknyš, SSSR)

Zářící stíny (Leuchtende Schatten, 1945; Géza von Cziffra, Německo)

Zazie v metru (Zazie dans le métro, 1960; Louis Malle, Francie – Itálie)

Zboží pro Katalánii (Ware für Katalonien, 1959; Richard Groschopp, Německá demokratická republika)

Zde jsou lvi (1958; Václav Krška, Československo)

Zdi Malapágy (Au-delà des grilles, 1949; René Clément, Francie – Itálie)

Ze starých pamětí (nerealizováno)

Zelená knížka (1948; Josef Mach, Československo)

Zelený jed (Green for Danger, 1947; Sidney Gilliat, Velká Británie)

Zítra je navždy (Tomorrow Is Forever, 1946; Irving Pichel, USA)

Zítra se bude tančit všude (1952; Vladimír Vlček, Československo)

Zlaté nitky (nerealizováno)

Zlatý pavouk (1956; Pavel Blumenfeld, Československo)

Zločin v dívčí škole (1965; Ivo Novák – Ladislav Rychman – Jiří Menzel, Československo)

Zločin v Orcivalu (1965; Jaroslav Novotný, Československo)

Zlodějský příběh (nerealizováno)

Zocelení (1950; Martin Frič, Československo)

Znamení kotvy (1947; František Čáp, Československo)

Znamení raka (1966; Juraj Herz, Československo)

Zpívající pudřenka (1959; Milan Vošmik, Československo)

Zrada (nerealizováno)

Zrádná neděle (It Always Rains on Sunday, 1947; Robert Hamer, Velká Británie)

Ztracená stopa (1955; Karel Kachyňa, Československo)

ZÚ-417 (nerealizováno)

Zu jeder Stunde (1960; Heinz Thiel, Německá demokratická republika)

Zuzana (nerealizováno)

Žárlivost (Jealousy, 1945; Gustav Machatý, USA)

Železniční dobrodružství (nerealizováno)

Žena za výkladem (The Woman in the Window, 1944; Fritz Lang, USA)

Život bez kytary (1962; Jiří Hanibal, Československo)

Žízeň (1949; Václav Kubásek, Československo)

Seznam pramenů a použité literatury:

Primární prameny:

Archiv Barrandov Studio, a. s. (ArBS)

- Barrandov – historie (BH)

Archiv bezpečnostních složek (ABS)

- A2/1–82
- A6/3
- A8/1–793
- A9
- 318/279–298

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP)

- Pujmanová Marie (roz. Hennerová)
- Valja Jiří
- Včelička Géza

Národní archiv (NA)

- Ministerstvo informací (MI)
- Ministerstvo vnitra II – tajné

Národní filmový archiv (NFA)

- Brynych Zbyněk
- Čech Vladimír
- Československá filmová společnost II (ČEFIS)
- Československý státní film (ČSF, nezpracováno)
- Filmová rada (1948) 1949–1955 (FR)
- Filmový umělecký sbor (FIUS)
- Frič Martin (1902–1968)
- Karel Cop
- Nationalfilm s.r.o.
- Sbírka kino ČAS
- Sbírka programů kin
- Ústřední ředitelství Československého státního filmu (ÚŘ ČSF, nezpracováno)

Všeodborový archiv (VOA)

- Ústřední rada odborů – Kulturní oddělení, Praha (ÚRO–KULT)

Sekundární literatura:

Altman, Rick: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999.

Aujezdský, Pavel: *Audiovizuální propaganda: České země mezi Sovětským svazem a Německem 1914–1989*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2019.

Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1993.

Barša, Pavel: *Cesty k emancipaci*, Praha: Academia 2015.

Bauer, Michal: *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let*, Jinočany: H & H 2003.

Bauer, Michal: *Tíseň tmy aneb Halasovské interpretace po roce 1948*, Praha: Akropolis 2005.

Bauer, Michal: *Souvislosti labyrintu: Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*, Praha: Akropolis 2009.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David: *Poetics of Cinema*, New York – London: Routledge 2008.

Bradford, Richard: *Crime Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2015.

Brandenberger, David: *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941*, New Haven – London: Yale University Press 2011.

Březina, Václav; Danielis, Aleš; Švecová, Jindřiška; Vymětal, Jan: *Československý film a filmová distribuce I.: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*, Praha: ÚPF 1988.

Březina, Václav: *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930–1996*, Praha: Cinema 1996.

Callahan, Dan: *Barbara Stanwyck: The Miracle Woman*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.

Cunningham, John: *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, London: Wallflower Press 2004.

Černý, Václav: *Paměti: 1945–1972*, Brno: Atlantis 1992.

- Česálková, Lucie: *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Praha: Národní filmový archiv 2014.
- Dmytryk, Edward: *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.
- Dobrenko, Evgeny: *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- Drašner, František: *Čihošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi*, Praha: Libri 2002.
- Drayluk, Boris: *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907–1934*, Leiden – Boston: Brill 2012.
- Dvořák, Jan: *Poetický svět Václava Kršky: (esej o tvorbě)*, Praha: Čs. filmový ústav 1989.
- Dvořáková, Jiřina: *Státní bezpečnost v letech 1945–1953: (Organizační vývoj zpravodajských a státně bezpečnostních složek)*, Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu 2007.
- Dvořáková, Tereza; Klimeš, Ivan: *Prag-Film AG: 1941–1945: Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*, München: edition text + kritik 2008.
- Eisenstein, Sergei: *On the Detective Story*, London – New York – Calcutta: Seagull Books 2017.
- Fiala, Miloš: *Martin Frič: Muž, který rozdával smích*, Čechtice: BVD 2008.
- Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*, Praha: Triáda 1998.
- Gajdošík, Petr: *František Vlácil. Život a dílo*, Příbram: Camera Obscura 2018.
- Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History, Controversies*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2011.
- Grindon, Leger: *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson: University Press of Mississippi 2011.
- Hain, Milan; Cyroň, Milan a kol.: *Osudová osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha: Casablanca 2016.
- Hames, Peter: *Československá nová vlna*, Praha: Levné knihy 2008.
- Helman, Alicja: *Filmy kryminalne*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1972.
- Herz, Juraj; Drbohlav, Jan: *Autopsie (pitva režiséra)*, Praha: Mladá fronta 2015.

- Janáček, Pavel: *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Brno: Host 2004.
- Jareš, Michal; Mandys, Pavel: *Dějiny české detektivky*, Praha: Paseka 2019.
- Jirásek, Zdeněk; Šůla, Jaroslav: *Velká peněžní loupež v Československu 1953 aneb 50:1*, Praha: Svítání 1992.
- Juráček, Pavel: *Deník: (1959–1974)*, Praha: Národní filmový archiv 2003.
- Juráček, Pavel: *Ze života tajtrlíků*, Praha: Knihovna Václava Havla – Národní filmový archiv 2017.
- Juráček, Pavel: *Případ pro začínajícího kata: /podobenství 1966–1968/*, Praha: Knihovna Václava Havla 2020.
- Kaplan, Karel: *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka*, Praha: Mladá fronta 1992.
- Kaplan, Karel: *Kronika komunistického Československa: Doba tání 1953–1956*, Brno: Barrister & Principal 2005.
- Kaplan, Karel; Paleček, Pavel: *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno: Barrister & Principal 2001.
- Kašpar, Lukáš: *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*, Praha: Libri 2007.
- Klein, Amanda Ann: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011.
- Klimeš, Ivan: *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*, Praha: Národní filmový archiv – Casablanca 2013.
- Klimeš, Ivan: *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016.
- Knapík, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha: Libri 2002.
- Knapík, Jiří: *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004.
- Knapík, Jiří: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006.
- Kokeš, Radomír D.: *Rozbor filmu*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015.
- Kolář, Jan: *12x v hlavní úloze: (Rozhovory z Divadelních novin)*, Praha: Akropolis 2010.

- Král, Petr: *Vlastizrady: Eseje, kritiky, články a polemiky: 1960–2014*, Praha: Torst 2015.
- Kreimeier, Klaus: *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999.
- Krutnik, Frank: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991.
- Kučera, Martin: *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty*, Praha: Academia 2009.
- Kusák, Alexej: *Kultura a politika v Československu: 1945–1956*, Praha: Torst 1998.
- Leitch, Thomas: *Crime Films*, Cambridge – New York: Cambridge University Press 2004.
- Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost*, Praha: Národní filmový archiv 2001.
- Liehm, Mira; Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1977.
- Lukeš, Jan: *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha: Sloart 2013.
- Macura, Vladimír: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha: Academia 2008.
- Madsen, Deborah: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, New York: St. Martin's Press 1994.
- Majchrák, Jozef: *Otázky žánrovej štruktúry slovenského filmu 1946–1980 vo filmovej distribúcii v Čechách a na Slovensku*, Bratislava: Slovenský filmový ústav 1983.
- Martin, Adrian: *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2018.
- Mittell, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York – London: Routledge 2004.
- Moretti, Franco: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, London – New York: Verso 1988.
- Munby, Jonathan: *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1999.
- Munzar, Jan; Pejml, Karel; Krška, Karel: *Meteorologie skoro detektivní*, Praha: Praha: Horizont 1990.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000.

Neve, Brian: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London – New York: I. B. Tauris 2009.

Nezval, Vítězslav; Biebl, Konstantin: *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla*, Olomouc: Burian a Tichák 2011.

Nowell, Richard: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, New York – London: Continuum 2011.

Petříček, Miroslav: *Majestát zákona: Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*, Praha: Herrmann & synové 2000.

Pošová, Kateřina: *Jsem, protože musím...: ...napsala jsem si ve čtrnácti do lágrového deníku*, Praha: Prostor 2003.

Prince, Stephen: *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2003.

Pullmann, Michal: *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*, Praha: Scriptorium 2011.

Řezníčková, Zuzana: *Pátrání po neviditelném vrahovi: Podoby české rozhlasové detektivky*, Olomouc: Univerzita Palackého 2018.

Schmarc, Vít: *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha: Academia 2017.

Skopal, Pavel: *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno: Host 2014.

Skupa, Lukáš: *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: Národní filmový archiv 2016.

Slavíková, Hana: *Franz Cap: Průvodce životem a dílem filmového režiséra Františka Čápa*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2016.

Slinták, Petr; Rottová, Hana: *Venkov v českém filmu 1945–1969: Filmová tvář kolektivizace*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů 2013.

Srch, Daniel: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015.

Stanfield, Peter: *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy*, Urbana: University of Illinois Press 2002.

Stanfield, Peter: *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2015.

Stanfield, Peter: *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2018.

Steklý, Karel: *Život v inkognitu*, Praha: IQ 147 1999.

Szczepanik, Petr: *Konzervy se slovy: Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno: Host 2009.

Szczepanik, Petr: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2016.

Šámal, Petr: *Soustružníci lidských duší: Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Praha: Academia 2009.

Šefraná, Věra Adina: *Přehled vybraných filmových korporací v českých zemích: 1945–1970*, Praha: Národní archiv 2015.

Škvorecký, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*, Praha: Horizont 1991.

Šmída, Bohumil: *Jeden život s filmem*, Praha: Mladá fronta 1980.

Šmída, Bohumil: *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1985.

Šmídrkal, Václav: *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951–1999*, Praha: Naše vojsko 2009.

Taussig, Pavel: *Jak jsem potkal český film: 30+1 zastavení*, Praha: Kniha Zlín 2019.

Thompson, Kirsten Moana: *Crime Film: Investigating the Scene*, London – New York: Wallflower 2007.

Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*, Praha: Triáda 2000.

Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Karolinum 2010.

Tomášek, Dušan: *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury*, Praha: Vydavatelství a nakladatelství MV ČR 1994.

Weiss, Jiří: *Bílý Mercedes*, Praha: Victoria Publishing 1995.

Zábrana, Jan: *Celý život: Výbor z deníků 1948/1984*, Praha: Torst 2001.

Žalman, Jan: *Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Národní filmový archiv 1993.

Kapitoly ze sborníků:

Adamec, Jan: „O nového člověka, o dokonalejší lidstvo“: Hlavní soutěž MFF v Mariánských Lázních 1948 očima denního tisku. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 481–505.

Barešová, Marie (ed.): *Slovinský film a František Čáp*, Bystřička: Pavel Kotrla – Klenov 2017.

Bárta, Milan: Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. In: *Securitas Imperii 10: Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*, Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR 2003, s. 5–57.

Bébarová, Jana: Oslava nespoutaného mládí: Krškovy filmové adaptace děl Fráni Šrámka. In: Milan Hain – Milan Cyroň a kol.: *Osudová osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha: Casablanca 2016, s. 183–208.

Bílek, Petr A.: 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.

Bilík, Petr: Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970). In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*, Olomouc: Rubico 2000, s. 85–130.

Bláha, Inocenc Arnošt: Problém filmu. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 342–352.

Bláhová, Jindřiška: Stalinovy klony v Hollywoodu a Sověti na Barrandově: Československý tisk, Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (1947–1948) a filmová kulturní politika KSČ. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 347–372.

Bláhová, Jindřiška: Pár správných esenbáků, pár správných filmařů: produkce Krále Šumavy (1957–1959) a hledání ideálního modelu socialistického filmu. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 154–175.

Blažejovský, Jaromír; Skopal, Pavel; Szczepanik, Petr: Brněnská kina v souvislostech distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989). In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 23–53.

Blažek, Petr: „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti.“: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu „Milada Horáková a spol.“. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 201–213.

Bock, Hans-Michael: Georg Wilhelm Pabst: Documenting a Life and a Career. In: Eric Rentschler (ed.): *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 1990, s. 217–235.

Cieslar, Jiří: V pasti. Radokův pokus o „film noir“. In: Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007, s. 200–213.

Cyroň, Milan: Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu. In: Martin Kaňuch (ed.): *Vlak zvaný film*, Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov – Slovenský filmový ústav 2016, s. 169–177.

Čermák, František; Cvrček, Václav; Schmiedtová, Věra (eds.): *Slovník komunistické totality*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav Českého národního korpusu 2010.

Česálková, Lucie: Nedostižné tempo růstu a zbrzděná avantgarda. Kompatibilita krátkometrážní filmové produkce s plánovaným hospodářstvím ČSR (1945 až 1960). In: Pavel Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*, Praha: Academia 2012, s. 192–231.

Česálková, Lucie (ed.): *Film – náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita 2015.

Česálková, Lucie: Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let. In: Lucie Česálková (ed.): *Film – náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita 2015, s. 17–26.

Česálková, Lucie; Skopal, Pavel: Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 7–19.

Česálková, Lucie: Nesmrtelné filmy. Protektorátní premiéry, reprízy a temporalita uvádění filmů v brněnských kinech na přelomu 30. a 40. let 20. století. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.): *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 201–216.

Česálková, Lucie: Kolekce digitálně restaurovaných filmů z hlediska politiky, estetiky, žánrů a technik. In: Lucie Česálková (ed.): *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 5–15.

Český hraný film III: 1945–1960, Praha: Národní filmový archiv 2001.

Doles, Steven: Black Film Writing: The 1949–1950 ‘Race Problem’ Cycle and the African American Press. In: Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press 2016, s. 80–95.

Doucek, Pavel: Připadal jsem si jak v Sedmi statečných. In: Pavel Doucek – Pavel Hypius (eds.): *Vratislav Blažek: I v cizině jsem s tebou*, Hradec Králové: Filmový klub v Filmcentru 1998, s. 10–13.

Duřa, Mircea Dan: Sovětský vliv versus „vlastenecká“ propaganda. O několika prvcích propagandistického a manipulačního arzenálu rumunského filmu z 50. (a pozdějších) let. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 289–303.

Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael (eds.): *The BFI Companion to German Cinema*, London: British Film Institute 1999.

Griffith, Richard: Cycles and Genres. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 111–118.

Grindon, Leger: Cycles 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.

Haining, Peter (ed.): *Hunted Down: The Detective Stories of Charles Dickens*, London – Chicago: Peter Owen 2014.

Hall, Katharina: Crime Fiction in German: Concepts, Developments and Trends. In: Katharina Hall (ed.): *Crime Fiction in German: Der Krimi*, Cardiff: University of Wales Press 2016, s. 1–31.

Havel, Luděk: Film, umění nejmasovější (Filmový festival pracujících 1948–1959). In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 461–480.

Herbert, Rosemary; Aird, Catherine; Reilly, John M. (eds.): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York – Oxford: Oxford University Press 1999.

Hořec, Jaromír (ed.): *Proč nejsem komunistou*, Praha: Lidové noviny 1990.

Jiříšťa, Jakub: Optimisté a skeptici – Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu Ikarie XB 1. In: Lucie Česálková (ed.): *Zpět k českému filmu: Politika, estetika, žánry a technika*, Praha: Národní filmový archiv 2017, s. 167–199.

Klein, Amanda Ann; Palmer, R. Barton: Introduction. In: Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.): *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin: University of Texas Press 2016, s. 1–20.

Klimeš, Ivan: Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoha (ed.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 377–387.

Klimeš, Ivan: Kinematografie v rukou státu (1945–1959). In: Marta Sylvestrová (ed.): *Český filmový plakát 20. století*, Brno: Městská galerie 2004, s. 86–94.

Klimeš, Ivan: Muž na obtíž. Čtyři dokumenty v lázni historikových komentářů. In: Jan Lukeš (ed.): *Černobílý snář Elmara Klose*, Praha: Národní filmový archiv 2011, s. 71–87.

Knapík, Jiří: Czechoslovak Culture and Cinema, 1945–1960. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.): *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015, s. 39–68.

Kopal, Petr a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019.

Kupková, Marika: Bohémská invaze do byrokratických kádru: čtyřletá existence filmového odboru ministerstva informací. In: Jan Wiendl – Ivan Klimeš (eds.): *Kultura a totalita III: Revoluce*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 320–340.

Lovejoy, Alice: Československý armádní film a plánované hospodářství. In: Pavel Skopal (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*, Praha: Academia 2012, s. 232–251.

Mihálik, Vojtech: Smysl socialistické kultury. In: *XIV. sjezd KSČ a naše kultura: Sborník materiálů ze semináře socialistické společnosti pro vědu, kulturu a politiku, uspořádaného dne 24. září 1971 v Praze*, Praha: nedohledáno 1971, s. 13–15.

Mišíková, Katarína: Škoda starnúť v týchto časoch! Kult mladosti a socialistický realizmus 50. rokov v slovenskom hranom filme. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dejiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 396–405.

Mišúr, Martin: Kde festival nestačí. Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, Filmové festivaly pracujících a distribuční synergie. In: Jindřiška Bláhová (ed.): *Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, 1946–1992: kulturní, (geo)politické a institucionální dějiny v (trans)nacionální perspektivě*, Praha: Národní filmový archiv (v tisku).

Mišúr, Martin: Umění nemožného: Kombinované hrané filmy Karla Zemana v komnatách proměnlivé žánrové praxe zestátněné československé kinematografie. In: Lukáš Skupa (ed.): *Cesta do pravěku*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca (v tisku).

Mohyla, Karel: Autorský záměr Pavla Juráčka předcházející literární přípravě filmu *Postava k podpírání*. In: Andrea Schnapková – Zdeněk Hudec (eds.): *Postava k podpírání: Kritické a analytické studie*, Praha: Casablanca 2017, s. 20–40.

Müller, Timo: Detective James Bond: From British Gentleman to Hard-Boiled American. In: Cecile Sandten – Gunter Süß – Melanie Graichen (eds.): *Detective Fiction and Popular Visual Culture*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, s. 181–196.

Palmer, R. Barton: Borderings: The Film-Noir Semi-Documentary. In: Helen Hanson – Andrew Spicer (eds.): *A Companion to Film Noir*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2013, s. 125–141.

Petříček, Miroslav: Hranice jako paradigma. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 22–25.

Pinkas, Jaroslav: Sociální topografie pohraničí v českém filmu 1945–1989. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 436–465

Píšová, Ina: Wild Wild East. Román Král Šumavy v dobovém literárním kontextu. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 214–233.

Rzepka, Charles: Introduction: What is Crime Fiction? In: Charles Rzepka – Lee Horsley (eds.): *A Companion to Crime Fiction*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2010, s. 1–9.

Schmarz, Vít: Zpráva o scénáři Ať žije film. In: Eva Stehlíková (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha: Akademie múzických umění – Národní filmový archiv 2007, s. 146–159.

Simon, Art: The House I Live In: Albert Maltz and the Fight against Anti-Semitism. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 169–183.

Skopal, Pavel: Muži v sedle, v cirku a na létajících strojích. Dějiny filmové recepce v českých zemích, 1945–1953. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 321–346.

Skopal, Pavel: Filmová kritika a diváci – za hranice diskurzivní směny. In: Petr Kopal a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 56–65.

Slačálek, Ondřej: Jsme tu již od Kaina! Resignifikace zločinu a její limity v českém anarchismu. In: Lucie Peisertová – Václav Petrbok – Jan Randák (eds.): *Zločin a trest v české kultuře 19. století: Sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 25. – 27. února 2010*, Praha: Academia 2011, s. 94–105.

Sladovnicková, Šárka: Holokaust v československém a českém hraném filmu. In: Jiří Holý (ed.): *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*, Praha: Akropolis, s. 601–661.

Staiger, Janet: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 185–199.

Sýkora, Michal: K teorii detektivního žánru. In: Michal Sýkora a kol.: *Britské detektivky: Od románu k televizní sérii*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012, s. 7–24.

Szczepanik, Petr; Anděl, Jaroslav: České myšlení o filmu do roku 1950. In: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 14–70.

Szczepanik, Petr: „Aby režiséři nenosili nos nahoru“: Barrandovští komunisté a každodennost českého filmaře v padesátých letech. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita IV: Každodennost*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016, s. 227–249.

Szczepanik, Petr: Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964). In: Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, London – New York: I. B. Tauris 2017, s. 102–119.

Šmídrkal, Václav: Military Film Studios before 1970: Between Cinematic Avant-Garde and Films on Command. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.): *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, New York – Oxford: Berghahn Books 2015, s. 145–165.

Štoll, Martin: Svědomí a tendenčnost, tehdy a dnes. Dvě tváře Přemysla Freimana. In: Petr Kopál a kol.: *Film a dějiny 7: Propaganda*, Praha: Václav Žák – Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2018, s. 288–301.

Tudor, Andrew: Genre. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 3–11.

Winkler, Martina: Zwischen Zukunftsideal und Rebellentum. Das Thema 'Jugend' im tschechischen Film, 1952–1964. In: Christiane Brenner – Karl Braun – Tomáš Kasper (eds.): *Jugend in der Tschechoslowakei: Konzepte und Lebenswelten (1918–1989): Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 7. bis 10. November 2013*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, s. 417–436.

Worthington, Heather: From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes. In: Charles Rzepka – Lee Horsley (eds.): *A Companion to Crime Fiction*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell 2010, s. 13–27.

Žák, Václav: Pohraničníci za hranicemi: přijetí Krále Šumavy v (socialistickém) zahraničí. In: Petr Kopál a kol.: *Král Šumavy: komunistický thriller*, Praha: Academia – Ústav pro studium totalitních režimů – Casablanca 2019, s. 66–105.

Studie z periodik:

Bárta, Milan: Akce „Isolace“: Snaha Státní bezpečnosti omezit návštěvnost zastupitelských úřadů kapitalistických států. *Paměť a dějiny* 2, 2008, č. 4, s. 41–50.

Batistová, Anna: Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický? „Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let. *Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 53–70.

Bláhová, Jindřiška: Hollywood za železnou oponou: Vyjednávání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů do Československa po II. světové válce. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 16–62.

Bláhová, Jindřiška: No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) and Czechoslovak Communist Propaganda. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 3, s. 321–342.

Blažejovský, Jaromír: Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace* 23, 2010, č. 3, s. 8–27.

Blažek, Petr: „Podkopávej ze všech sil dnešních režim!“: Ilegální tiskoviny odbojové skupiny Za pravdu (1949). *Paměť a dějiny* 1, 2007, č. 1, s. 134–161.

Bodroghkozy, Aniko: Reel Revolutionaries: An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion Films. *Cinema Journal* 41, 2002, č. 3, s. 38–58.

Bozděchová, Ivana: Nad tratí krví. *Naše řeč* 87, 2004, č. 2, s. 107–110.

Černík, Jan: Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 77–93.

Černík, Jan: Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu. *Illuminace* 29, 2017, č. 1, s. 29–49.

Durys, Elżbieta: Kino gatunków a cykle filmowe. *Kwartalnik Filmowy* 25, 2017, č. 97–98, s. 6–14.

Dvořák, Jaromír: Ladislav Štoll v kontextu české meziválečné marxistické kritiky. *Česká literatura* 20, 1972, č. 5, s. 386–399.

Dvořáková, Jiřina: Bedřich Pokorný – vzestup a pád. *Sborník Archivu Ministerstva vnitra* 2, 2004, č. 1, s. 233–267.

Fidelius, Petr: Slepá ulička analogizování: Komunistická řeč v podání dvou historiků. *Dějiny a současnost* 36, 2014, č. 9, s. 40–44.

Hasan, Petr: Filmová rada (1948) 1949–1955. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 166–169.

Heffernan, Nick: Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre. *Film History* 29, 2017, č. 2, s. 32–65.

Janáček, Pavel: Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker (K situaci žánru v české kultuře třicátých a čtyřicátých let 20. století). *Slovenská literatúra* 56, 2009, č. 5–6, s. 438–451.

Jancovich, Marc: 'A Real Shocker': Authenticity, Genre and the Struggle for Distinction. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 14, 2000, č. 1, s. 23–35.

Janoušek, Pavel: My a oni: „Zapomínání“ na českou kulturní situaci za protektorátu jako (nejen) literárněhistorický problém. *Česká literatura* 65, 2017, č. 3, s. 381–417.

Klimeš, Ivan: Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici). *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–139.

Klimeš, Ivan: Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–137.

Knapík, Jiří: Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119.

Knapík, Jiří: Dělnický soud nad Františkem Čápem. *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81.

Kokeš, Radomír D.: Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce. *Illuminace* 28, 2016, č. 4, s. 97–124.

Kokeš, Radomír D.: Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce. *Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 5–40.

Kolář, Pavel; Pullmann, Michal: Nenápadný půvab ideologie: Jak politické systémy přežívají, aniž by se lidé vnitřně ztotožňovali s jejich ideologickými principy. *Lidové noviny* (příloha *Orientace*) 122, č. 45 (22. 2.–23. 2.), s. 21–22/II.

Konecny, Brandon: Heavy Metal Monsters!: Rudetio ad Ridiculum and the 1980s Heavy Metal Horror Cycle. *Film Matters* 5, 2014, č. 1, s. 13–18.

Kupková, Marika: Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 57–74.

Láníček, Jan; Liebman, Stuart: A Closer Look at Alfred Radok's Film Distant Journey. *Holocaust and Genocide Studies* 30, 2016, č. 1, s. 53–80.

Lobato, Ramon; Ryan, Mark David: Rethinking Genre Studies through Distribution Analysis: Issues in International Horror Movie Circuits. *New Review of Film and Television Studies* 9, 2011, č. 2, s. 188–203.

Lopour, Jaroslav: Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii: Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby. *Illuminace* 28, 2016, č. 3, s. 49–69.

Miller, Chris: The Representation of the Black Male in Film. *Journal of African American Men* 3, 1998, č. 3, s. 19–30.

Miller, Laurence: Evidence for a British Film Noir Cycle. *Film Criticism* 16, 1991–92, č. 1–2, s. 42–51.

Mišūr, Martin: Případ, který se neměl uzavřít: Vzestup detektivky, varianty státně-produkčních cyklů a logika státně-produkčních klastrů zestátněné československé kinematografie (1945–1962). *Illuminace* 30, 2018, č. 1, s. 110–113.

Mišūr, Martin: Nesamozřejmá detektivka a samozřejmý zločin: Oddechový čas krimi žánru v první polovině šedesátých let. *Cinepur* 30, 2021, č. 134, s. 84–88.

Mišūr, Martin: Could it Happen There? Ingmar Bergman, Postwar Czechoslovakia, and Delayed Distribution. *Popular Communication* 19, 2021, č. 2, s. 125–139.

Mocná, Dagmar: Anna proletářka v proměnách adresáta. *Česká literatura* 31, 1983, č. 6, s. 514–527.

Nowell, Richard: Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie. *New Review of Film and Television Studies* 11, 2013, č. 1, s. 73–91.

Price, Steven: Script Development and Academic Research. *Journal of Screenwriting* 8, 2017, č. 3, s. 319–333.

Sbardellati, John: The 'Maltz Affair' Revisited: How the American Communist Party Relinquished its Cultural Influence at the Dawn of the Cold War. *Cold War History* 9, 2009, č. 4, s. 489–500.

Skopal, Pavel: Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department. *Illuminace* 20, 2008, č. 3, s. 175–188.

Skopal, Pavel: Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 71–90.

Skopal, Pavel: Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968). *Soudobé dějiny* 18, 2010, č. 4, s. 641–666.

Skopal, Pavel: Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období. *Illuminace* 30, 2018, č. 3, s. 5–22.

Tomek, Prokop: Kamil Pixa – historie jedné kariéry. *Dějiny a současnost* 22, 2000, č. 3, s. 27–30.

Zaoral, Zdeněk: Filmové žánry II.: Metodologie rozboru. *Film a doba* 24, 1978, č. 2, s. 102–109.

Zaoral, Zdeněk: Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba* 24, 1978, č. 3, s. 149–155.

Zaoral, Zdeněk: Vzory a osobitost: Český kriminální film – II. část. *Film a doba* 24, 1978, č. 5, s. 248–259.

Časopisecké a novinové prameny:

–a: Filmový týden. *Pressa* 18, 1945, č. 73 (14. 4.), s. 1.

Albrecht, Alexandr: Převýchova desáté musy české. *Filmová práce* 1, 1945, č. 5, s. 1.

Alexandrov, G.: Poutavý žánr. *Filmový přehled* 4, 1954, č. 7, s. 2.

Alexandrov, Grigorij: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5.

an [Gustav Franc]: Nové filmy v našich kinech. *Lidová demokracie* 14, 1958, č. 237 (4. 10.), s. 5.

b: Vlakové spojení nepravidelné. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 32, s. 5–6.

Berka, L. E.; Mrkvička, O.; Štěpánek, B.: Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie: Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2.

BK [Luboš Bartošek]: Zde jsou lvi. *Filmový přehled* 8, 1958, č. 28, s. 9–10.

BK [Luboš Bartošek]: Dívka Rosemarie. *Filmový přehled* 12, 1962, č. 26, s. 3–4.

Blas-pk [nedohledáno-Petr Kučera]: Jeden z nesmrtelných. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 30, s. 3–4.

Blas-pk: Muž osmi tváří. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 27, s. 5–6.

bm.: Vzhůru po šikmé ploše – s uklouznutím. *Rovnost* 74, 1959, č. 173 (22. 7.), s. 3.

Bojar, P.: Dílo s mnoha problémy: (K českému filmu 'Vina Vladimíra Olmera'). *Rudé právo* 37, 1956, č. 308 (4. 11.), s. 4.

Bor, Vladimír: „Odsouzená vesnice“ – veliké bojové filmové dílo. *Mladá fronta* 9, 1953, č. 23 (28. 1.), s. 2.

Brdečka, J.: Filmová neděle: Třináctý revír. *Svobodné noviny* 2, 1946, č. 59 (10. 3.), s. 4.

Brdečka, Jiří: Vpád fantomů do kin: Psychoanalýsa, psychologie a mystika ve službách filmových podnikatelů: II. *Filmová práce* 2, 1946, č. 5, s. 5.

Brož, J.: Psychologická studie muže, který vraždil. *Filmová práce* 2, 1946, č. 21, s. 5.

Brož, J.: Britský filmový festival plní své poslání. *Filmová práce* 2, 1946, č. 41, s. 3.

Brož, J.: Okupační námět znovu na pořadu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 44, s. 6.

Brož, Jar.: Pod vlivem Freudova učení. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 4, s. 7.

Brož, Jar.: Cesta k českému civilismu. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 8, s. 7.

bs [Bedřich Slavík]: Žena za výkladem. *Lidová demokracie* 6, 1950, č. 24 (28. 1.), s. 4.

bs [Bedřich Slavík]: Dramaticky napínavý barevný sovětský film „Muži v sedle“. *Lidová demokracie* 7, 1951, č. 46 (24. 2.), s. 4

bs- [Bedřich Slavík]: Film o radostném hornickém mládí. *Lidová demokracie* 8, 1952, č. 216 (12. 9.), s. 3.

bž [Jaroslav Brož]: Zlovolné řeči o rodokapsové nákaze. *Filmová práce* 2, 1946, č. 19, s. 4.

- bž [Jaroslav Brož]: Špionáž ve světle suchých faktů. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 16, s. 7.
- bž. [Jaroslav Brož]: Zločin na pitevním stole. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 24, s. 7.
- Co nového... *Filmová práce* 2, 1946, č. 23, s. 6.
- Co řekli o soutěžních filmech...: Režisér Václav Gajer o filmu 'Vina Vladimíra Olmera'. *Filmové informace* 7, 1956, č. 31, s. 12.
- Cop, Karel: Pěkná vražda na začátku... *Kino* 19, 1964, č. 23, s. 10–11.
- Částka, Jiří: Odpovídá životu? Hlasy k filmu ze studentského prostředí. *Mladá fronta* 13, 1957, č. 286 (30. 11.), s. 5.
- Čehilová, Anna: Mladý člověk ve filmu – bez efektu. *Učitelské noviny* 9, 1959, č. 40, s. 8.
- Černík, Artuš: Filmová dovozní komise a „Ideální manžel“. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 8, s. 9.
- Česal, Miroslav: Nové filmy: „Přicházejí z tmy“ a „Krejčovská povídka“. *Obrana lidu* 8, 1954, č. 147 (18. 6.), s. 4.
- Domácí trh. *Film* 16, 1936, č. 8, s. 7.
- Dopisujeme si se čtenáři. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 9, s. 5.
- Dr L–k [Augustin Vilém Ludvík]: Willy Birgel v 'Sezoně v Salzburgu'. *Pressa* 16, 1944, č. 212 (28. 10.), s. 2.
- Drtílek, Mil.; Einhorn, Fr.: Až se vrátíš. *Kino* 3, 1948, č. 4, s. 67.
- Dvořáček, Jaroslav: Boj se zrádci a záškodníky. *Květy* 1, 1951, č. 16, s. 8.
- Dvořák, Ivan: Japonský film volá po spravedlnosti. *Kultura* 1957, 1957, č. 12, s. 4.
- es: Příběh profesora Acose. Nový maďarský film s mírovou tematikou: „Na hranici dvou světů“. *Kino* 8, 1953, č. 7, s. 107.
- Fakultní výbor ČSM: Opět „Snadný život“. (Hovoříme o filmu ze studentského prostředí). *Mladá fronta* 13, 1957, č. 292 (7. 12.), s. 5.
- fč: Další film nového Maďarska. *Obrana lidu* 3, 1949, č. 206 (3. 9.), s. 5.
- Fiala, Miloš: Z letních programů našich kin. *Rudé právo* 39, 1959, č. 209 (30. 7.), s. 3.
- Fiala, Miloš: Mladí ve filmu a filmy o nich. *Československý voják* 11, 1962, č. 1, s. 26–27.
- Francel, Gustav: Krise ještě nekončí. *Film a doba* 3, 1957, č. 10, s. 704–707.
- Francouzi filmují Dostojevského. *Kino* 1, 1945, č. 1, s. 2.

Frič, Martin: O „případu“ doktora Janského. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 3/6, 1954, č. 1, s. 19–21.

Friedrich, Karel: Problém detektivky a „Kasaři“. *Kultura* 1958, 1958, č. 27, s. 4.

H.: Kulturní hlídka. *Rozvoj* 36, 1929, č. 19, s. 4.

Hamšíková, Libuše: Připravuje se film o provinilé mládeži: Na prahu života. *Vlasta* 10, 1956, č. 6, s. 4.

Hlasy kritiků o vyznamenaných filmech. *Filmový přehled* 7, 1957, č. 31–32, s. 24.

Hofman, Eduard: Náš hraný film v roce 1957. Rozhovor redakce s ředitelem Studia hraných filmů na Barrandově. *Film a doba* 3, 1957, č. 1, s. 1–2.

Hofman, Eduard: Náš hraný film v roce 1959. *Film a doba* 5, 1959, č. 7, s. 444–447.

Höger, Karel: Jak jsem pracoval v Kavárně na hlavní třídě. *Kino* 9, 1954, č. 11, s. 166–167.

Hořejší, Jan: Ve jménu spravedlnosti a humanity...! K uvedení japonského filmu „Polední soumrak“ do našich kin. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 185–187.

Hovoří Orson Welles... *Kino* 3, 1948, č. 35, s. 642.

Hrbas, Jiří: „Dvojitá tvář“ – film o bdělosti a ostražitosti. *Zemědělské noviny* 6, 1950, č. 240 (12. 10.), s. 2.

Chotek, Jan: Shakespeare předmětem spekulace s uměním. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 2/5, 1953, č. 6, s. 893–902.

Japonský film v boji za mír. *Sovětský film* 3, 1954, č. 6, s. 710–713.

jk: Dnes večer všechno skončí. *Kino* 10, 1955, č. 8, s. 126–127.

js.: „Svědomy“ – film měšťácké morálky. *Pravda* 5, 1949, č. 18, s. 10.

jwg: Filmy týdne. *Zemědělské noviny* 4, 1948, č. 155 (2. 7.), s. 2.

K., O. [Oldřich Kautský]: SOUBOJ špionážních služeb. *Filmová práce* 1, 1945, č. 27–28, s. 6.

K., O. [Oldřich Kautský]: Nový příběh ve starém prostředí. *Filmová práce* 2, 1946, č. 12, s. 4.

K., O. [Oldřich Kautský]: Česká veselohra v anglickém prostředí. *Filmová práce* 2, 1946, č. 23, s. 4.

K., O. [Oldřich Kautský]: Další v serii okupačních námětů. *Filmová práce* 2, 1946, č. 41, s. 6.

K., O. [Oldřich Kautský]: Nic víc než detektivka. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 45, s. 7.

- K., O. [Oldřich Kautský]: Ještě jednou, asi do nekonečna. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 51, s. 7.
- K., O. [Oldřich Kautský]: Výborná detektivka – Zelený jed. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 7.
- Káňa, Vašek: Z nových knih: Román o přehradě. *Rudé právo* 36, 1955, č. 305 (4. 11.), s. 3.
- Kautský, O.: Na dějinné křižovatce. *Filmová práce* 2, 1946, č. 4, s. 4.
- Kautský, O.: Ve stínu F. M. Dostojevského. *Filmová práce* 2, 1946, č. 28, s. 5.
- Kautský, Oldřich: Nezcizitelný vzorec. *Filmová práce* 2, 1946, č. 14, s. 1.
- Kautský, Oldřich: Studená sprcha. *Filmová práce* 2, 1946, č. 24, s. 1.
- Kautský, Oldřich: Slepá ulička francouzského filmu. *Kino* 2, 1947, č. 5, s. 92–93.
- Kautský, Oldřich: Pro zdraví a krásu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 2.
- (ker) [Karel Pacner]: Pár slov závěrem: „Snadný život“ studentů? Ne! Jen Borise TROJANA: Na dotazy našich čtenářů odpovídá autorka námětu filmu „Snadný život“ Milena Tobolová. *Mladá fronta* 13, 1957, č. 304 (21. 12.), s. 5.
- Ker-pk: Až se vrátíš. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 5–6, s. 29–30.
- Kliment, Jan: Důrazné varování. Divákovy připomínky na okraj nového českého filmu. *Tvorba* 15, 1946, č. 32, s. 511.
- Konrád, Karel: Proč filmovat Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 10, s. 152–153.
- (kp): Škola ostražitosti, péče o stranickou legitimaci a víry v komunistickou stranu. *Obrana lidu* 5, 1951, č. 57 (9. 3.), s. 5.
- Krška, Václav: Na okraj filmových životopisů. *Film a doba: Otázky a problémy československé a světové kinematografie: Soubor článků a statí o filmové tvorbě* 2/5, 1953, č. 1, s. 16–20.
- ku: Žena za výkladem. *Filmový přehled* 1, 1950, č. 4, s. 15–16.
- Kudela, Petr: K filmovým premiérám: Výborný Krška, výborný Höger. *Nová svoboda* 14, 1958, č. 193 (14. 8.), s. 2.
- Kujal, Quido E.: Zduchovení filmu. *Kinorevue* 11, 1944, č. 8, s. 58–59.
- Lavina. *Kino* 1, 1945, č. 1, s. 12.
- Liehm, A. J.: O novou filmovou detektivku. *Literární noviny* 4, 1955, č. 17, s. 4.
- lj: Höglerův příkaz. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 1, s. 7–8.
- lr: Dáma ze Šanghaje. *Kino* 3, 1948, č. 11, s. 210–212.

Is.: „Neznámí lidé“. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 5–6, s. 80.

M., J.: Město bez tváře. *Filmový přehled* 11, 1961, č. 23, s. 3–4.

Machek, Václav: Tratoliště. *Naše řeč* 29, 1945, č. 1, s. 10–12.

Malina, A.: Místo činu – Berlín. *Obrana lidu* 12, 1958, č. 235 (2. 10.), s. 5.

Malina, A.: Vzhůru po šikmé ploše. *Obrana lidu* 13, 1959, č. 162 (9. 7.), s. 5.

Mareš, Jiří: O nový typ detektivního filmu. *Kino* 9, 1954, č. 3, s. 36–37.

Mařánek, Jiří: Dramaturgické záběry: Na rozhraní. *Filmová práce* 2, 1946, č. 51–52, s. 4.

mč: Akce B. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 7, s. 7–8.

mč: Odsouzená vesnice. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 37, s. 5–6.

mfa [Miloš Fiala]: Filmový čtvrtek: V trestném území. *Lidové noviny* 59, 1951, č. 20 (25. 1.), s. 5.

Meteor Film: Brno: Josefská 23, tel. 3186., *Film* 10, 1930, č. 10, s. 7.

–mj: Díky vám, pracovníci Armádního filmu. *Obrana lidu* 9, 1955, č. 34 (9. 2.), s. 2.

Moravec, Jaroslav: Americký film nalézá vlastní výraz. *Kino* 1, 1945–46, č. 15, s. 244–245.

Muroň, Eduard: Jak jsem se připravoval... Okolo jedné postavy ve filmu „Kavárna na hlavní třídě“. *Květy* 4, 1954, č. 7, s. 6.

n: Ed Martin vypovídá. *Přehled nových filmů* 5, 1955, č. 31, s. 7–8.

n: Stopa vede do tmy. *Filmový přehled* 8, 1958, č. 27, s. 7–8.

n: Vzhůru po šikmé ploše. *Filmový přehled* 9, 1959, č. 25, s. 7–8.

N., M. [Milan Noháč]: Dobře připravená výroba: Dva nové české filmy: „Čapkovy povídky“ – nový film Martina Friče. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 2, s. 1.

„Na prahu života“. *Filmové informace* 6, 1955, č. 31, s. 16–17.

Nejedlý, Bedřich: Úvod do nauky o výsledku. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 5–6, s. 61–66.

Nepeřil, Vl.: Z nových filmů. *Rovnost* 71, 1955, č. 75 (20. 9.), s. 2.

Nesveda, Albert: Vstupné v kinech. *Filmová ekonomika* 1, 1958, č. 2, s. 10–19.

Nové filmy, předvedené na filmové burse a v pražských biographech. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* 3, 1923, č. 17, s. 307–310.

Nový český dobrodružný film. *Zemědělské noviny* 12, 1956, č. 145 (15. 6.), s. 2.

oa-pk: Jde o můj život. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 30, s. 5–6.

Oa-pk: Hotel du Nord. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 17, s. 5–6.

Oa-Ži: Manie. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 68–69, s. 15–16.

ok [Oldřich Kautský]: Lamač ve svém živlu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 35, s. 6.

Opavský, Jaroslav: Film, který je školou ostražitosti. *Rudé právo* 31, 1950, č. 235 (4. 10.), s. 3.

Ostravská kina: Filmy označené hvězdičkou jsou mládeži přístupny. *Lidové noviny* 58, 1950, č. 178 (1. 8.), s. 6.

ow: 'Pojistka smrti': (Uvádí kino Apollo). *Rudé právo* 27, 1947, č. 132 (7. 6.), s. 2.

Patera, Rudolf: K prvnímu výročí zestátnění filmu II. *Kulturní politika* 2, 1946, č. 41, s. 6.

Pět nových českých filmů do výroby: „Je mezi námi“, „Střecha nad hlavou“, „Až se vrátíš“, „Na dobré stopě“ a „Ves v pohraničí“. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 29, s. 1.

Pilát, Jan: Velké dílo naší kinematografie. *Práce* 14, 1958, č. 187 (7. 8.), s. 5.

pk: Pára nad hrncem. *Filmový přehled* 1, 1950, č. 44, s. 3–4.

Platt, David: Hollywood ve službách kapitalismu. *Nový film* 1, 1950, č. 3, s. 292–302.

Pleskotová, Eva: Detektivka s reklamou. *Mladá fronta* 19, 1964, č. 76 (28. 3.), s. 4.

Pondělíček, Ivo: Filmová anatomie zločinu. *Film a doba* 10, 1964, č. 9, s. 476–479.

Popp, Ota: Dobrý počinek šťastného nápadu. *Večerní Praha* 10, 1964, č. 73 (26. 3.), s. 3.

Poslání, které přestalo být tajným. *Zemědělské noviny* 7, 1951, č. 5 (7. 1.), s. 8.

Požár. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 29, s. 9–10.

pp [Věra Poppová]: Cestou za televizní detektivkou. *Lidová demokracie* 20, 1964, č. 79 (2. 4.), s. 3.

Pra-pk: Dnes neordinuji. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 14–15, s. 31–32.

Program výroby českých filmů 1947. *Věstník Československého filmu* 2, 1947, č. 3, s. 7–8.

Procházka, Lubomír: Dvě hodiny napětí a vzrušení: Rozhovor o filmu „Na daleké hlídce“. *Mladá fronta* 10, 1954, č. 44 (21. 2.), s. 2.

Přehlídka filmů. *Rudé právo* 27, 1947, č. 92 (19. 4.), s. 2.

Rajský, Vladimír: Vývoj křivky nákladů na výrobu dlouhých hraných filmů v letech 1948–1957. *Filmová ekonomika* 1, 1958, č. 1, s. 7–18.

–rdk–: Muž osmi tváří dokáže všechno: Jak se dobrodružství dělat nemá. *Práce* 4, 1948, č. 107 (7. 5.), s. 5.

red.: Proč dosud nehrají česká kina? Problém nových kopií a problém starých titulků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 2, s. 1.

rek [Vítězslav Kocourek]: Detektivka, která napne. *Rudé právo* 26, 1946, č. 58 (9. 3.), s. 4.

Rodr, Josef: Nad kolébkou nové „detektivky“. *Pochodeň* 17, 1955, č. 92 (18. 11.), s. 4.

Romm, Michajl: Má práce na filmu „Tajné posláni“. *Lidové noviny* 58, 1950, č. 299 (21. 12.), s. 7.

Roubíček, Zdeněk: Kavárna na hlavní třídě. *Mladá fronta* 10, 1954, č. 22 (27. 1.), s. 3.

Rozmluva o našem filmu. *Lidová kultura* 2, 1946, č. 16, s. 8.

(RP): Film „Velký občan“ nás učí bdělosti a ostražitosti. *Rudé právo* 31, 1951, č. 88 (15. 4.), s. 7.

(RT): Radostný a veselý film o hornických učních. *Rovnost* 68, 1952, č. 71 (5. 4.), nestránkováno.

seněv. – bs: Revoluční bdělost nejvyšším příkazem doby: K premiérovému uvedení filmu „Velký občan“. *Lidová demokracie* 6, 1950, č. 283 (2. 12.), s. 6.

(sch): Chybí optimistický obraz mládeže: Beseda s ředitelem Čs. filmu A. Poledňákem. *Mladá fronta* 15, 1959, č. 232 (29. 9.), s. 5.

Schmitt, Julius: Na druhém debatním večeru Filmklubu..., *Film* 11, 1931, č. 12, s. 2, 4–5, 8.

Smrž, Karel: Hledají se filmové náměty. *Kino* 1, 1945, č. 2, s. 22.

-Spa- [Olga Spalová]: Proč jsou takoví? *Učitelské noviny* 7, 1957, č. 33–34, s. 6.

Spalová, Olga: Vina Fráni Šrámka. *Učitelské noviny* 6, 1956, č. 49, s. 8.

Srp, Ladislav: Film kriminální a 'kriminální'. *Kriminalistika: Revue pro kriminologii a nauky příbuzné* 1, 1946, č. 3–4, s. 46–48.

Šlahůnek, Luboš: Filmová dovozní komise ve stínu kritiky. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 25, s. 7.

- Šm-pk: Blumova aféra. *Filmový přehled* 1, 1950, č. 32, s. 3–4.
- Šmída, Bohumil: Do nového roku. *Záběr* 7, 1955, č. 1, s. 1–3.
- šp– [František Kašpar]: Velká odměna. *Národní osvobození* 16, 1945, č. 135 (23. 10.), s. 3.
- táč–: Představení „Až se vrátíš“ pro ROH. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 5, s. 9.
- Tax, Zdeněk: Může nás probouzet „Probuzení“? *Vychovatel* 4, 1960, č. 5, s. 158–159.
- Thyrét, Paul: Jak pracuje Defa. *Kino* 12, 1957, č. 9, s. 132–133.
- Tragická sonáta. *Filmová kartotéka*, 1948, č. 61, s. 3–4.
- UFA zahajuje rok 1934 premiérami 4 skvělých filmů..., *Kino: Měsíčník československého filmu* 4, 1934, č. 1, s. 6.
- Uggé, E.: Americký film 1945. *Kulturní politika* 1, 1946, č. 19, s. 7.
- uSu-: Jak se stal Eduard Fiker spisovatelem detektivek? *Kinorevue* 11, 1945, č. 19, s. ii.
- vbc [Vlastimil Vrabec]: Nový film Ztracená stopa. *Svobodné slovo* 12, 1956, č. 145 (15. 6.), s. 3.
- vbr [Vladimír Bor]: Film týdne: Z Anglie, Francie, Lotyšska. *Mladá fronta* 4, 1948, č. 230 (1. 10.), s. 4.
- vbr. [Vladimír Bor]: Blumova aféra. *Mladá fronta* 6, 1950, č. 211 (7. 9.), s. 3.
- vdn. [Jiří Voldán]: Nový český film „Až se vrátíš“. *Právo lidu* 51, 1948, č. 21 (25. 1.), s. 3.
- ves: Mladá léta. *Filmový přehled* 4, 1953, č. 7, s. 5–6.
- věk [Karel Vaněk]: Další ze serie úpadkových filmů. *Rudé právo* 28, 1948, č. 288 (10. 12.), s. 3.
- věk. [Karel Vaněk]: Ani stín podezření (Promítá kino 'Pasáž'). *Rudé právo* 27, 1947, č. 86 (12. 4.), s. 2.
- věk. [Karel Vaněk]: Dům na 92. ulici (Promítá kino 'Hvězda'). *Rudé právo* 27, 1947, č. 86 (12. 4.), s. 2.
- věk. [Karel Vaněk]: Film o intrikách reakce. *Rudé právo* 31, 1949, č. 189 (13. 8.), s. 5.
- Vrabec, Vlastimil: Poutavý film „Na daleké hlídce“. *Svobodné slovo* 10, 1954, č. 45 (23. 2.), s. 1.
- Výběr zahraničních dlouhých filmů v roce 1959. *Zpravodajství Ústřední správy československého filmu* 1, 1960, č. 1, s. 2.

Vymazal, Ladislav: „Vina Vladimíra Olmera“: Film, který získává, ale klame. *Nová svoboda* 12, 1956, č. 263 (31. 10.), s. 2.

Wenig, Jan: Lavina. *Kino* 1, 1946, č. 18–19, s. 297.

Zkoušené filmy: Od 16. II. do 1. III. 1945. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 5, 1945, č. 10, s. 53–54.

-znov-: Detektivka? *Naše pravda* 4, 1946, č. 69 (14. 4.), s. 7.

Zprávy: Sovětské mírové filmy. *Filmový přehled* 2, 1951, č. 26, s. 2.

Zprávy a informace: 'Zítra se bude tančit všude'. *Filmový přehled* 3, 1952, č. 5, s. 2–4.

Zprávy a informace: Filmuje se román Gézy Včeličky 'Kavárna na hlavní třídě'. *Filmový přehled* 4, 1953, č. 27, s. 2.

Zvoníček, Stanislav: O filmu „Vina Vladimíra Olmera“. *Film a doba* 2, 1956, č. 10, s. 670–674.

Ži: Jezdci z Timberline. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 19, s. 5–6.

Ži: Červená stopa. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 37, s. 3–4.

Ži: Zítra je navždy. *Filmová kartotéka*, 1949, č. 45, s. 11–12.

Publikované prameny:

Agent č. 13, Praha: Československý státní film 1954.

Aktuální otázky ideologické práce strany: Referát, usnesení, diskuse ze zasedání ÚV KSČ, prosinec 1963, Praha: Rudé právo 1963.

Aleksandrov, G. V.: *Buržoasní kinematografie ve službě reakce*, Praha: Orbis 1949.

Blejman, M.: *Velký občan*, Praha: Svět sovětů 1950.

Cesta k dalšímu ideovému a uměleckému rozvoji československého filmu: Usnesení předsednictva ÚV KSČ (duben 1950). In: Zdeněk Štábala – Pavel Taussig (eds.): *KSČ a československá kinematografie: (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 67–71.

Cigánek, Jan: *Umění detektivky: O smyslu a povaze detektivky*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1962.

Černík, Artuš: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1948*, Praha: Československý státní film 1954.

Černík, Artuš: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1950*, Praha: Československý státní film 1954.

Černík, Artuš: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: /Čs. státní film/: Rok 1951*, Praha: Československý státní film 1954.

Dopis ředitele ÚS ČSF Jiřího Marka vedoucímu sekretariátu ministra školství a kultury Petru Faifrovi (5. 2. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): *Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 161–162.

Goldscheider, František: *70 Jahre tschechoslowakische Kinematographie*, Berlin: Haus der tschechoslowakischen Kultur 1968.

Havelka, Jiří; Síla, Jiří a kol.: *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1955*, Praha: Tisk a propagace Ústřední půjčovny filmů 1959.

Havelka, Jiří (ed.): *Výroční zpráva Československého státního filmu za rok 1957*, Praha: Ústřední půjčovna filmů 1962.

Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství: 1951–1955: I. díl*, Praha: Československý filmový ústav 1972.

Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství: 1956–1960*, Praha: Československý filmový ústav 1973.

Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství: 1961–1965*, Praha: Československý filmový ústav 1975.

Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství: 1966–1970*, Praha: Československý filmový ústav 1976.

Havelka, Jiří: *Výroční zpráva Československého filmu za rok 1962*, Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964.

Hlavní úkoly kulturní revoluce: Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958). In: Zdeněk Štábala – Pavel Taussig (eds.): *KSČ a československá kinematografie: (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 77–78.

Ivanov, Miroslav: *Historie skoro detektivní: Po stopách literárních záhad*, Praha: Mladá fronta 1961.

Jewsiewicki, Władysław: *Dějiny polského filmu: Úvod do dějin polské kinematografie 1894–1939*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958.

Kahn, Albert E.: *Hra smrti: Účinek studené války na americké děti*, Praha: Mladá fronta 1956.

Káňa, Vašek: *Parta brusiče Karhana: Hra z první pětiletky*, Praha: Umění lidu 1949.

Kolda, Ladislav (ed.): *Výrobní plán českých hraných filmů pro rok 1947: Stručné popisy navrhovaných témat s přehledem podle druhů*, Praha: Československá filmová společnost – Výroba filmů 1946.

Kunc, Jaroslav: *Vlastním jménem... Slovníček pseudonymů novodobých českých spisovatelů*, Praha: Národní knihovna 1958.

Masaryk, Tomáš Garrigue: *Světová revoluce za války a ve válce: 1914–1918*, Praha: Čin – Orbis 1925.

Návrh na nové složení Ideově umělecké rady (17. 3. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 186–188.

Nečásek, František: *O Klementu Gottwaldovi: (náčrt životopisu)*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954.

Pius XII.: *Mír ze spravedlnosti: Výbor projevů pronesených ve válečných letech 1939–1945*, Praha: Atlas 1947.

Poštulka, Zdeněk: *Ekonomika a plánování filmové tvorby: Pro IV. ročník Střední průmyslové školy filmové: Studijní obor 052-06/2, oddělení produkční*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským, Praha: Ministerstvo spravedlnosti 1953.

Procházková, Marie: *Autorské šifry v českých časopisech 1959–1964*, Praha: Státní knihovna ČSSR – Národní knihovna 1965.

Referát ministra Františka Kahudy připravený pro konferenci v Banské Bystrici (23. 2. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 178–184.

Reves, Emery: *Anatomie míru*, Praha: Fr. Borový 1947.

Škvorecký, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*, Praha: Československý spisovatel 1965.

Vajsfeld, I.: *Epické žánry ve filmu*, Praha: Československý státní film 1951.

Vinogradská, K.: *Dvojitá tvář*, Praha: Svět sovětů 1950.

Voříšková, Jitka: *Špionážní, detektivní, kriminalistická dobrodružná literatura: Soupis literatury z fondu KLK, Plzeň od roku 1955–1963*, Plzeň: Krajská lidová knihovna 1964.

Výňatek ze zprávy poslance Olega Homoly pro kulturní výbor Národního shromáždění (26. 1. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 156–157.

Welles, Sumner: *Roosevelt zachraňuje mír: Paměti amerického diplomata*, Praha: Práce 1947.

Wolf, Steffen: *Der Tschechoslowakische Film: Eine Dokumentation*, Mannheim: Internationalen Filmwoche 1965.

Zpráva o filmu Tři přání pro politické byro ÚV KSČ (20. 1. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 151–156.

Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.): Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 200–209.

Zubov, N.: *Bdělost vždy a všude*, Praha: Nakladatelství politické literatury 1954.

Nepublikované studentské práce:

Andresová, Kamila: *Obraz „zapomenutého režiséra“ Vladimíra Vlčka*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018.

Barešová, Marie: *Křehké socialistické přátelství: Československo–jugoslávské kontakty v kinematografii*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019.

Bláhová, Jindřiška: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Norwich – Praha: University of the Arts – School of Film and Television Studies – Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2010.

Čápková, Tereza: *Žánrové proměny v českém kriminálním filmu mezi léty 1970 až 1980*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2015.

Dufková, Kateřina: *Dovolená ve filmu v letech 1948 až 1960*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014.

Dvořáková, Tereza Česany: *Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2011.

Eisman, Šimon: *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 1999.

Gmíterková, Šárka: *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018.

Gruntorád, Tomáš: *Horory po česku: Hybridní žánrová tradice v normalizační kinematografii (1969–1989)*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018.

Havel, Luděk: *Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2016.

Hlaváčková, Terezie: *"Kult klasiků" v československém filmu v období 1948–1989*, České Budějovice: Jihočeská univerzita – Filozofická fakulta 2018.

Holanová, Markéta Řadová: *Cesta k žánru. K rané historii detektivky v české literární kultuře (do roku 1928)*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2018.

Jiříšťa, Jakub: *Televizní drama v československém odborném diskursu 50. a 60. let*, Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta 2016.

Kejřík, David: *„Masaryk patří minulosti“: 100. výročí narození TGM ve stínu rudé hvězdy*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015.

Knepr, Petr: *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostroj*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2013.

Korda, Jakub: *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2011.

Lopour, Jaroslav: *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii: Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015.

Lukášová, Darina: *Géza Vřelička: Policejní hodina*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2006.

Malečková, Eliška: *Československo–blízkovýchodní filmové kontakty v 50. a 60. letech*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014.

Marek, Tomáš: *Přeměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2014.

Stoianova, Christina: *The Eastern European Crisis of Self-Knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film – A Genre Approach*, Montreal: Concordia University – Humanities Program 1999.

Szczepaniková, Zuzana: *Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2019.

Šefraná, Věra Adina: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2012.

Šimůnková, Lucie: *Případ Exner: Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2015.

Tománek, Jan: *Filmforum: Brněnský filmový veletrh 1963–1973*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2010.

Trnka, Jan: *Dobrý scenárista Josef Neuberg. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2018.

Vystrčilová, Zuzana: *Muži na čáře. Pohraniční stráž v českém hraném filmu období normalizace*, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta 2017.

Zýková, Veronika: *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi (1959), Kde alibi nestačí (1961), Alibi na vodě (1965)*, Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta 2011.

Beletrie:

Dickens, Charles; Fruttero, Carlo; Lucentini, Franco: *Pravda o případu D.*, Praha: Knižní klub 1998.

Drtílek, Miloslav; Možný, Lubomír: *Severní ulice č. 26*, Praha: Práce 1948.

Dvořák, František: *Zlomený peníz a jiné povídky*, Praha: Nová osvěta 1946.

Fiker, Eduard: *Zinková cesta: Detektivní román*, Praha: Karel Voleský 1942.

Fleming, Ian: *Zlatý fantóm*, Praha: Magnet 1970.

Hilton, James: *Byla to vražda?*, Ostrava – Praha: Josef Lukasík 1947.

Kalčík, Rudolf: *Bílý list*, Praha: Naše vojsko 1964.

Konrád, Karel: *Rozchod!*, Praha: Družstevní práce 1950.

Krýsa, V. J.: *Vražda poštovní úřednice Malé: Skoro detektivní románek, odehrávající se v Plzni roku 1950*, Praha – Plzeň: J. Kobes 1935.

Kupka, Jiří S.: *Rušné dny*, Praha: Mladá fronta 1955.

MA – FA: Výstraha místo předmluvy. In: Peter Cheney: *Slečnám to nevadí: Detektivní román*, Praha: Gustav Voleský ml. 1947, s. 5.

Maltz, Albert: *V džungli mrakodrapů*, Praha: Rudé právo 1950.

Maltz, Albert: *Podzemní proud: Příběh jedné americké zimní závažné chvíle*, Praha: Mír 1951.

Marek, Jiří: *Mladí bojovníci*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1953.

Mucha, Jiří: *Studené slunce*, Praha: Československý spisovatel 1968.

Olbracht, Ivan: *Bratr Žák: Román komediantského osudu, lásky a zrady*, Praha: Melantrich 1938.

Procházka, Jan: *Ucho: Filmová povídka*, Köln: Index 1976.

Reading, J. S.: *Tajemství tří: Anglický detektivní román*, Praha: E. V. Marek 1947.

Škvorecký, Josef: Umění odhadnout svůj talent. In: Raymond Chandler: *Dáma v jezeře*, Praha: Mladá fronta 1967, s. 207–211.

Štefl, Jiří: *Případ profesora Rocha*, Brno: Brněnská tiskárna 1944.

Štefl, Jiří: *Vražedný polibek*, Praha: Karel Jelínek 1948.

Tůma, Vladimír: *Dr. Watson dělá zázraky: Detektivní román*, Praha: Kvádr 1941.

Včelička, Géza: *Kavárna na hlavní třídě: Román: Číšníkům a služkám*, Praha: Karel Borecký 1932.

Walló, K. M.: *Tajná vysílačka: Detektivní hra pro mládež i pro dospělé o čtyřech dějstvích*, Praha: A. Neubert 1948.

Waltari, Mika: *Kdo zavraždil paní Krollovou?*, Praha: Plzákovo nakladatelství 1941.

Waltari, Mika: *Záhada Rygsecků*, Praha: Plzákovo nakladatelství 1946.

Scenáristické formáty:

Bor, V.; Branald, A.; Černoch, O.; Fiker E.: *Povídky o míru: Z podnětu A. Branalda a podle povídek F. Kubky, M. C. Smolíka, D. Tatarky, J. Valji /otištěných v mírovém sborníku čs. spisovatelů 'Stráž míru' / a O. Černocho.*, /Praha/: Československý státní film – 4. tvůrčí kolektiv 1951.

Cikán, M.; Mottl, J.; Trojan J.: *Lavina*, Praha: Nationalfilm 1945.

Čapek, Karel; Frič, M.; Žák, J.: *Povídky z jedné a z druhé kapsy*, /Praha/: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina Zdeněk Reimann /1946/.

Čapek, Karel; Frič, M.; Žák, J.: *Z jedné kapsy do druhé*, /Praha/: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina: Zdeněk Reimann 1946.

Čapek, Karel; Vávra, Jaroslav; Otakar, Vávra: *Krakatit: Fantastický film*, Praha: Státní výroba celovečerních filmů – Výrobní skupina: Karel Feix 1947.

Maršálek, K.; Křapa, Zd.: *Ve jménu života: Literární scénář*, /Praha/: Československý státní film /1952/.

Nepraš; Sklenář; Hanibal: *Páté oddělení: Literární scénář*, /Praha/: Filmové studio Barrandov – Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor 1959.

Pícek, Josef; Steklý, Karel: *Věrný syn*, /Praha/: Československý státní film – Dramaturgická skupina režiséra Karla Steklého /1953/.

Vala, Jiří; Kohout, Pavel; Brynych, Zbyněk: *Smyk: (Prozatímní název)*, /Praha/: Filmové studio Barrandov – Tvůrčí skupina Bohumil Šmída – F. B. Kunc /1959/.

Včelička, Géza: *Kavárna na hlavní třídě: Podle stejnojmenného románu zpracovali a literární scénář napsali: Jiří Mareš a Miroslav Hubáček*, /Praha/: Československý státní film – Dramaturgie: Vladimír Bor 1952.

Internetové prameny:

Liška, David: Střípek z natáčení filmu *Probuzení*. *Blog iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <<https://davidliška.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=728879>> [vyšlo 23. 9. 2019, citováno 28. 9. 2021].

Liška, David: *Probuzení* – film z roku 1960. *Blog iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <<https://davidliška.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=741538>> [vyšlo 6. 1. 2020, citováno 28. 9. 2021].

Mišur, Martin: Pátrání, ohledávání, ústup: Poznámky k pozici české filmové detektivky v bezprostředně poúnorovém období. *Filmový přehled*. Dostupný na WWW: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/patrani-ohledavani-ustup>> [vyšlo 9. 4. 2019, citováno 28. 9. 2021].

Prokopová, Alena: Cesta zpátky. *Filmový přehled*. Dostupný na WWW: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/cesta-zpatky>> [vyšlo 13. 3. 2017, citováno 28. 9. 2021].

Weigertová, Soňa; Klimeš, Ivan; Janásková, Pavla a kol.: Databáze zkratk, pseudonymů a šifer autorů píšících o filmech. *Národní filmový archiv*. Dostupný na WWW: <<https://sifry.nfa.cz/>> [citováno 28. 9. 2021].

Zýková, Veronika: Od Dvou miliónů svědků k Pěti miliónům svědků. *25fps*. Dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2011/od-dvou-milionu-svedku-k-peti-milonum-svedku/>> [vyšlo 25. 4. 2011, citováno 28. 9. 2021].