

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

Katedra bohemistiky

**Špionážní žánr v Československu padesátých a šedesátých let**

*The Spy Novel in Czechoslovakia of 1950s and 1960s*

Magisterská diplomová práce

Bc. Pavlína Illíková  
*Česká filologie – Filmová věda*

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.  
OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny i literaturu.

V Olomouci, 16. dubna 2015

Bc. Pavlína Illíková v.r.

V první řadě děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D., za odbornou pomoc, hojně připomínky, komentáře a vedení této práce. Dále děkuji katedře bohemistiky za možnost bádát v Národní knihovně Praha. Za dlouhé diskuze o tématu a pomoc s formální podobou práce děkuji svému partnerovi.

## Obsah

ÚVOD.....	1
Literatura o literatuře na okraji.....	3
1. Populární literatura .....	6
1.1. Vymezení pojmu .....	6
1.1.1. Slovníková hesla .....	7
1.1.2. Vysoké – (střední) - nízké .....	8
1.1.3. Populární literatura v české socialistické literatuře .....	9
1.2. Populární literatura v českém kulturním prostoru .....	10
1.2.1. Do roku 1918.....	11
1.2.2. Do roku 1945.....	11
1.2.3. Po roce 1945.....	13
2. Špionážní žánr .....	17
2.1. Špionážní žánr v dějinách literatury .....	18
2.2. Žánr špionáže v Československu .....	19
2.2.1. Umění detektivky (1964) .....	20
2.2.2. Napínavá četba pod lupou (1986) .....	21
2.2.3. Další rysy českého špionážního románu .....	22
3. Edice špionážní literatury .....	24
3.1. Naše vojsko .....	24
3.1.1. Edice Napětí .....	25
3.1.2. Edice statečnosti a odvahy (ESO) .....	27
3.1.3. Magnet (Vydavatelství MNO) .....	27
3.2. Nakladatelství Mladá fronta.....	28
3.2.1. Edice Smaragd .....	29
4. Autoři špionážní literatury .....	31
4.1. Starší generace .....	32
4.1.1. Karel Fabián .....	32
4.1.2. Eduard Fiker a Emil Vachek .....	33
4.2. Mladší generace .....	34
4.2.1. Pavel Hejcman .....	34
4.2.2. Další .....	35
5. Film.....	38
5.1. Padesátá léta .....	38

5.2.	Šedesátá léta .....	40
6.	Analýza románu: Nepřítel se vrací (1961) .....	42
6.1.	Časoprostorové souřadnice .....	43
6.2.	Narativní vzorec .....	46
6.2.1.	Varianta budovatelského žánru .....	46
6.2.2.	Detektivka .....	47
6.3.	Fikční svět a vypravěč.....	49
6.4.	Postavy a jejich role .....	50
6.5.	Nepřítel se vrací jako charakteristický představitel československého špionážního románu.....	52
7.	Analýza filmu: Severní přístav .....	53
7.1.	Časoprostorové zasazení.....	54
7.2.	Postavy .....	55
7.3.	Narativní schéma .....	57
7.4.	Vypravěč.....	57
8.	Specifika a rozdíly.....	60
8.1.	Návrat postavy detektiva .....	61
8.2.	Filmová špionáž bez budovatelského nadšení .....	63
8.3.	Zanechte všech nadějí: vývojový román z NSR .....	64
8.4.	Zhodnocení.....	65
	ZÁVĚR .....	67
	Přílohy: .....	70
	Zdroje: .....	72

## ÚVOD

Témata špionáže, záškodnictví a protistátní činnosti vůbec byla především v první dekádě po komunistickém převratu z února 1948 hojně diskutována a připomínaná v politických kruzích, v tisku i mezi československými občany. Po převzetí moci Komunistickou stranou Československa v čele s Klementem Gottwaldem byli v rámci zostřeného třídního boje od důležitých postů odstavováni nekomunisté. Denní tisk pravidelně informoval o procesech s domnělými zrádci, špióny a záškodníky, které nacházel v politických oponentech komunistů, v příslušnících církve, akademické obce, a dokonce i ve vlastních řadách. Ti byli následně obviňováni z toho, že brání zemi dosáhnout socialismu. Po všech občanech byla vyžadována bdělost a ostražitost při jednání se známými i neznámými lidmi ze svého okolí.

Špionáž v politickém diskurzu padesátých let byla interpretována jako hanebná a pokoutná praktika, která nepříslušela upřímnému socialistickému člověku,<sup>1</sup> naopak byla doménou západních mocností, především Německa a USA, které chtěly Československou republiku poškodit. Obavy ze špionáže se projevíly i v umění, v jejím literárním a filmovém zpracování se tak typizované postavy špiónů přestěhovaly z role subjektů (protagonistů) fantastických dobrodružných příběhů<sup>2</sup> do rolí zákeřných ideologických protivníků v dílech nově vznikajícího žánru budovatelského.

Právě špionážní žánr v Československu padesátých a šedesátých let jsem si vybrala jako téma této práce. Důvodem, proč jsem se rozhodla věnovat právě tomuto žánru, je fakt, že existenci špionážní literatury a filmu v poválečném Československu dosud nebyla věnována téměř žádná literárněvědná pozornost. Navíc, témata záškodnictví, špionáže a emigrace hrály důležitou roli i v narativech budovatelských románů, kterými jsem se zabývala ve své práci bakalářské s názvem *Narativní schémata v budovatelské literatuře a filmu 50. let (analýza vybraných děl)*. Z jejího metodologického aparátu budu vycházet i v analýzách děl špionážních.

V úvodu práce (kapitola 1) nejprve nastíním diskuzi o termínu populární kultury, zmíním se o jejím postavení v prostředí Československa, a to od druhé poloviny 19. století, protože již tam lze spatřovat kořeny jevu, ke kterému došlo na konci čtyřicátých let a který Pavel Janáček příznačně nazývá jako *vyloučení a nahrazení literárního*

---

<sup>1</sup> „Nedůvěra k lidem je základem bdělosti. To by přece neřekl žádný poctivý straník!“ (Z filmu Severní přístav [1954, r. Miloš Makovec])

<sup>2</sup> Za který ještě můžeme považovat poválečný román Karla Fabiána *Sabotáž dr. Schöllera* (1947).

*braku*. Následně se budu soustředit na špionážní žánr, především vymezím jeho českou podobu vůči západní tradici (kapitola 2). Uvedu jeho typické znaky v daném období a vymezím jeho vztah k příbuzným žánrům detektivnímu a budovatelskému.

Přehled edic a autorů špionážních děl,<sup>3</sup> které budou následovat (kapitola 3), uvádím především proto, abych čtenáři zjednodušila orientaci na dosud nezpracovaném poli jejich vydávání v Československu. Dále odpovím mimo jiné na otázku, kteří autoři a za jakých okolností tvořili špionážní romány. Zvláštní pozornost věnuji také přehledu špionážních filmů, který se od literární podoby lišil (kapitoly 4 a 5).

V analytické části práce rozeberu některé aspekty románu *Nepřítel se vrací* a filmu *Severní přístav* (kapitola 6 a 7), ve kterém se zaměřím na žánrové a časoprostorové zařazení děl, vytváření jejich fikčního světa, narativní schéma, podobnosti s dalšími žánry (detektivní, budovatelský) a rolím typizovaných postav v něm. Konfrontuji tato vybraná díla se znaky pro žánr typickými a budu uvažovat, zda u těchto děl lze hovořit o zástupcích „špionážním žánru“ nebo pouze o variantě žánru jiného (dobrodružný, detektivní).<sup>4</sup> Platnost definovaných typických znaků žánru ověřím na i dalších dílech (kapitola 8).

---

<sup>3</sup> Českých a v omezené míře zahraničních.

<sup>4</sup> Jak o něm uvažuje například autorský kolektiv Encyklopedie literárních žánrů.

## Literatura o literatuře na okraji...

Jak jsem uvedla v úvodu, populární literatuře se v české literární vědě dostává náležitě teoretické a literárně-historické pozornosti až v posledních letech. Český literární okraj stále není příliš podrobně zmapovaný, ačkoli v porevolučních letech se situace výrazně zlepšuje, a to nejen proto, že je opět možná názorová polemika s teoretickou literaturou západní, která se problematikou populární a masové kultury zaobírá podstatně déle.<sup>5</sup>

V poválečném Československu lze vysledovat jen nesoustavné vydávání děl, která se zabývala populární literaturou, největší pozornost přitom byla zaměřena na problematiku detektivky. V šedesátých letech se jí věnoval Jan Cigánek v dobově ideologicky podmíněné reflexi čtenářsky oblíbeného žánru *Umění detektivky* (1964), tu pro Českou literaturu dále glosoval Václav Štěpán v článku *Detektivka jako teoretický problém*. Přímým názorovým oponentem Cigánkovým byl Josef Škvorecký (*Nápady čtenáře detektivky*), který se hlásil k západní detektivní tradici a kritizoval realismus, který se do detektivky snažili přinést socialističtí autoři, jak můžeme zjistit i z následující citace: „Ale já, snad bych to neměl říkat, ale já s v duchu přál, aby proti tomuto zločinci vybavenému nejmodernější technikou Made in USA, bojoval nějaký tlustý, fousatý, žravý inspektor Jan Werich, vyzbrojený pouze malými šedivými buňkami svého mozku. Nějak – a to bych asi teprve neměl říkat – mi bylo skoro líto toho pitomého diverzanta, té nicnetušící myšičky, bedlivě sledované ostražitým gigantickým kocourem a příčinlivě lezoucí rovnou do kocouřího chřtánu.“<sup>6</sup>

Na přelomu padesátých a šedesátých let se o detektivce diskutovalo na stránkách literárních i filmových časopisů, například v *Literárních novinách* či časopisu *Kino*.

Popularizační cíle si kladla kniha Pavla Gryma z počátku osmdesátých let *Sherlock Holmes a ti druzí* (1980), která však českou podobu detektivního žánru do velké míry opomíjela. Ve stejné době se okrajovými žánry zabýval i Josef Hrabák v esejistických textech o různých podobách žánrové literatury *Napínává četba pod lupou* (1986), kde zkoumal dobrodružný a detektivní žánr, a *Od laciného optimismu k hororu* (1989), kde se zabýval romány červené knihovny a hororem. V prvním jmenovaném

---

<sup>5</sup> Výzkum masové a populární kultury zde probíhá již od šedesátých let. Např. *Skeptikové a těšitelé* Umberta Eca poprvé vyšli již v roce 1964.

<sup>6</sup> Škvorecký o filmu *Páté oddělení*. (Srov. ŠKVORECKÝ, Josef: *Ohrožuje realismus detektivku? In: Nápady čtenáře detektivky*. Praha: Československý spisovatel, 1965. s. 10.)



dokonce jednu kapitolu věnoval specifikům „špionážního žánru v Československu“, omezil se však na dílčí aspekty a ucelený pohled na tento žánr však neposkytl.

O námětovou typologii populární literatury se pokoušela práce Oldřicha Sirovátky *Literatura na okraji* (1990), ta však bere v potaz především materiál do roku 1945 a následující vývoj zmiňuje jen v obrysech a není tudíž pro tuto práci velkým přínosem. V devadesátých letech se dílům a autorkám červené knihovny věnovala podrobně Dagmar Mocná ve studii *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru* (1996), její záběr však končí daleko před rokem 1948, stejně tak, jako u podrobného a komentovaného soupisu sešitových edic *Svět rodokapsu* (2003) literárního historika Pavla Janáčka.

Teoretickou pozornost populární literatuře v osmdesátých letech věnoval slovenský literární vědec Peter Liba, jehož knihu *Kontexty populárnej literatúry* (1981) sice poznamenala nutnost přihlásit se k marxistické literární vědě, přesto stále nabízí množství podnětných myšlenek o literárním okraji, konkrétně zařazení populární literatury do celku, vztahy centra a okraje, komunikační profil žánru či poznatky o autorech. Sociologické poznatky o čtenářských návycích a vztazích žánru a společnosti přináší publikace Miroslava Petruska *Sociologie a literatura* (1990).

Zasvěcený vhled do problematiky existence brakové literatury nejen na přelomu čtyřicátých a padesátých let je dílo Pavla Janáčka *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení* (2004). To na základě důkladné analýzy dobových pramenů postihuje procesy, které působily na populární literaturu a vedly k jejímu vyloučení z literární komunikace, ale i vztah kulturních elit první republiky i nově vznikajícího socialistického Československa k populární literatuře a jejímu vydávání. Odhaluje také blíže osud jednoho z kontroverzních autorů Eduarda Kirchbergera, jehož díla budou hrát významnou roli i v této práci. Praktickými aspekty vyloučení části literární produkce z komunikačního okruhu včetně soupisů vyloučených děl a dalších nástrojů pro pracovníky knihoven se věnovala monografie Petra Šámala *Soustružníci lidských duší* (2010). Pro bližší seznámení se s kontextem společenskopolitického a kulturního dění v Československu čtyřicátých a padesátých let posloužily monografie *Únor a kultura* (2004) či *V zajetí moci* Jana Knapíka a *Ideologie a paměť* (2003) Michala Bauera.

Ze zahraničních textů k tématu populární literatury je třeba vytknout práce Umberta Eca, který se populární kultuře věnoval v několika dílech, jejímu hodnocení,

dělení a vztahu k umělecké konkrétně věnoval knihu *Skeptikové a těšitelé* (1964). Zabývala se jí i *Poetika prózy* Tzvetana Todorova, především část *Typologie detektivního románu* o žánrové literatuře a třech variantách detektivní prózy, ze které dále čerpá i zmíněná *Encyklopedie literárních žánrů*. Z novější literatury je třeba zmínit antologii Charlese Rzepky a Lee Horsleyho *A Companion to Crime Fiction* (2010) o různých podobách kriminální literatury, která mimo jiné obsahuje studii věnovanou špionážnímu žánru.

Přehledové dějiny české literatury se literárním okrajem zabývají jen okrajově. Jeho existenci a podoby sledují jen čtyřdílné *Dějiny české literatury 1945–1989* (2006–2009) Pavla Janouška, hesla některých nakladatelství, autorů či edic populární literatury podává ještě elektronický *Slovník české literatury po roce 1945* od kolektivu autorů ÚČL a *Encyklopedie českých nakladatelství 1946–2006* (2007) Jana Halady. K tématu populární kultury se v posledních dvaceti letech nicméně vracejí různé konference a sborníky, například *Literatura a komerce* (Olomouc, 1993), *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945* (Opava, 1998), *Česká kultura a umění ve 20. století* (Olomouc, 2005), *James Bond a Major Zeman* (Praha, 2013) nebo *Pop & Brak* (Pardubice, 2014). Ze zmíněných pro tuto práci byla nejpřínosnější studie Eduarda Petrů o Hodnotové stupnici literatury a sborník kolektivu autorů pod vedením Petra A. Bílka o ideologických vzorcích v Jamesi Bondovi a Majoru Zemanovi. Na závěr je třeba připomenout, že k tématům populární literatury se vracejí rovněž diplomové práce, nejčastěji ke čtenářsky nejpobulárnějším žánrům, a to detektivce, sci-fi či fantasy.

Za primární materiál jsem původně volila pouze romány a novely vydané v edicích Napětí, Magnet a ESO nakladatelství Naše vojsko. Tyto edice podle očekávání pokrývaly velkou část špionážní literární produkce, avšak zajímavá díla vycházela i mimo ně, oblast svého zájmu jsem tedy po úvaze rozšířila na edici Smaragd nakladatelství Mladá fronta a na produkci špionážních děl, která vyšla v krajských nakladatelstvích. Pozornost jsem věnovala také oblasti hraného filmu, zde jsem byla vedena pouze žánrovými a tematickými kritérii. Konkrétním edicím a dílům špionážního žánru se budu věnovat dále (kapitola 3). Přehled vydaných děl, a to jak českých, tak zahraničních, podám v samostatné příloze (příloha č. 1).

## 1. Populární literatura

Co vlastně je populární literatura? Nejjednodušší se jeví být definice, že populární literatura je opakem literatury umělecké. Takto jednoduchý binární model, jak ukázal Umberto Eco ve svých esejích *Masová kultura a „úrovně kultury“* a *Struktura nevkusů* z knihy *Skeptikové a těšitelé*, však prakticky nefunguje. Populární literatura může být zároveň uměleckým dílem (což dokazují možnosti víceúrovňová recepce postmoderních děl) a stejně tak umělecké dílo může dosáhnout čtenářské popularity. Estetické hledisko je vůbec nespolehlivé, protože jej může proměnit a proměňuje odlišná optika náhledu, jiná kritéria jeho určování. Fedor Soldan tak mohl za brak (v jeho pojetí synonymum pro populární kulturu) považovat veškerou žánrovou literaturu, Andrej A. Ždanov kompletní západní literaturu, včetně děl kanonických,<sup>7</sup> ve stalinistickém Československu se vedle sešitových románů (na které se obecně vztahoval pojem braku především) na seznamu brakové literatury ocitly i knihy významných meziválečných autorů, například ruralistů, či další díla, která nevyhovovala ideologickým potřebám.<sup>8</sup>

V české kultuře padesátých let, jak uvádí Pavel Janáček, dochází k unikátnímu jevu, a to k likvidaci jak části literatury umělecké (která byla v souladu se socialisticko-realisticou doktrínou nařčena z formalismu), tak populární (brak, otravující duši člověka) ve prospěch středového mezistupně literatury nové – socialistické.<sup>9</sup> Proto považují za vhodné nabídnout několik možností, jak tento pojem pochopit.

### 1.1. Vymezení pojmu

Vymezení pojmu populární literatury je obtížné, protože téměř každý autor pracuje s odlišnou koncepcí. Vedle sebe se tak objevují synonymní či jen velmi jemně významově odstíněné hodnotící pojmy: populární, zábavná, komerční, triviální, bulvární, braková, konvenční literatura či paraliteratura, přičemž nejasný je mnohdy i koncept samotného pojmu.<sup>10</sup> Z argumentace často není ani jasné, zda je součástí obsahu

---

<sup>7</sup> Srov. ŽDANOV, Andrej Alexandrovič: O nejpokrokovější literatuře světa. In: *O umění*. Praha: Orbis, 1949. s. 9–18..

<sup>8</sup> Srov. ŠÁMAL, Petr: *Soustružníci lidských duší: lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století: (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha: Academia, 2009.

<sup>9</sup> JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004.

<sup>10</sup> O tomto např. ŠAUR, Vladimír: Obsah pojmu „populární literatura“ očima jazykovědce. In: *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945: sborník referátů z literární konference 40. Bezručovy Opavy (16.-18.9.1997)*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1998.

pojmu populární literatury i kategorie literárního braku, či zda je považována za samostatný stupeň v hierarchii, v některých konceptech oba pojmy dokonce splývají.<sup>11</sup>

### 1.1.1. Slovníková hesla

*Lexikon literárních pojmů* (2002) autorů Františka Všetického a Miroslava Pavery jako základní kompilační příručka určená pro širokou veřejnost pojem populární literatura řadí pod heslo *bulvární literatura* a nabízí jednu z nejtypičtějších, a zároveň nejvíce zjednodušujících definic: „Jde o produkt pokleslého umění, (...) vychází ve specializovaných nakladatelstvích v určité ediční řadě; zpravidla jde o příběhy poutavé, dobrodružné, fantastické nebo milostné, banální, neobyčejné a pravděpodobně se šťastným koncem, nenáročné jazykovou ani kompoziční výstavbou. (...) Účelem této literatury je užítkovost, nikoli estetičnost, proto znakový systém vysoké literatury bývá překódován do podoby přijatelné nejširším vrstvám recipientů.“<sup>12</sup> V tomto vysvětlení je patrný hodnotící předsudek vůči populárnímu umění a zjednodušování jeho problematiky, které nalezneme v polemikách o populárním umění a braku již od minulého století. Tato definice však relativně souzní s postoji kritické veřejnosti k braku na konci čtyřicátých let (např. ministr informací a osvěty Václav Kopecký)<sup>13</sup>, protože popis této *bulvární literatury* poměrně vystihuje situaci knižního trhu v meziválečném Československu. Relativně blízko má tato definice i edičním řadám, které vznikaly od poloviny padesátých let.

V *Lexikonu teorie literatury a kultury* (2006) se rozděluje téma populární literatury mezi hesla *triviální literatura* a *populární kultura*. Triviální literaturou se zde rozumí přibližně synonymum pro rodokapsy, brak a kýč. Nepřesvědčivě vyznívá snaha ji vymezit vůči zábavné literatuře: „T[riviální] lit[eratura] je méněcenná oproti řemeslně zdařilé zábavné literatuře, ovšem v něm[eckém] způsobu užívání pojmu převládají

---

<sup>11</sup> To mnohdy záleží na tom, kolikastupňový model literatury autor využívá. Vedle klasických dvou- a třístupňových modelů se objevuje i členění jemnější. (srov. Petrů: Hodnotová hierarchie literatury. In: BENEŠ, Bohuslav et al.: *Literatura a komerce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994. a URBANEC, J.: K terminologickému vymezení pokleslé literatury. In: *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945: sborník referátů z literární konference 40. Bezručovy Opavy (16.-18.9.1997)*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 1998.)

<sup>12</sup> PAVERA, Libor a VŠETIČKA, František: *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. s. 55-56.

<sup>13</sup> *Knihy do rukou lidu!: zákon o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací: projevy a dokumenty*. Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1949.

věš[inou] jen rozdily ve stupni triviálnosti.<sup>14</sup> Pod toto heslo je zahrnuta i literatura žánrová s tím, že různé žánry jsou charakteristické různými stupni triviality (kdy např. detektivka je ceněna výše než červená knihovna). Zmíněny jsou také typické formálně-stylistické prvky děl (napětí, melodramatičnost, schematická výstavba postav, jednoznačné morální sdělení). Mezi kritiky populární literatury se řadí marxisté, mezi její obhájce sociologové kultury, sémiotici a postmodernisté. Stěžejní myšlenkou je zde, že v současnosti „staré hranice mezi náročnou a zábavnou literaturou se ruší s tím, že vkus je vždy určován sociokulturně,<sup>15</sup> na což již dříve upozorňovali Eco či Mukařovský. Pod heslo populární kultury je potom zahrnuta oblast lidové kultury, masové kultury a nejrůznějších subkultur.

Jak jsme si mohli všimnout, každý z lexikonů nabízí vlastní zastřešující pojem, jejich hesla se poměrně podobají, například obě pracují s opozicí vysokého a nízkého, hierarchizací literatury. Omezují se však na různé aspekty, jednoznačnou a jasnou definici však nepodává ani jeden, proto se v následujících odstavcích zaměřím na další přístupy k myšlení o populární literatuře.

### 1.1.2. Vysoké – (střední) - nízké

Jak jsem již zmínila, nejčastěji využívaným konceptem je opozice vysokého a nízkého, populární literatura (nízká) zde stojí v opozici proti literatuře umělecké (vysoké), akcentována je jeho zábavná, odpočinková funkce, její estetická hodnota je naopak malá. Tento klasický binární koncept obohacuje dále Dwight Macdonald o návrh středových stupňů: *masscultu*<sup>16</sup> a *midcultu*<sup>17</sup>. S Macdonaldovým konceptem dále polemizuje Umberto Eco, který ve svých analýzách masové kultury podrobuje tři úrovně kultury kritickým analýzám a snaží se je oprostit od třídních konotací (vidí totiž, podobně jako Liba, překrývající se zájem recipientů) a přímého spojení s představou o estetické hodnotě či o stupních složitosti (snobismus). Eco tak vystihuje fakt, že recipient populární kultury není jednoznačně nevzdělaný a ohlupovaný jedinec, jak tvrdí odpůrci populární kultury napříč časem, ale že i „univerzitní profesori se baví četbou kreslených seriálů.“<sup>18</sup> Třístupňové dělení však Eco s výhradami přijímá.

---

<sup>14</sup> NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří, a HOLÝ, Jiří (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. s. 827.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 827-8.

<sup>16</sup> Masové umění: komiks, televizní seriály, spotřební hudba.

<sup>17</sup> Střední, maloburžoazní kultura: banalizace a konvencionalizace avantgardních postupů, snadno přístupné umění.

<sup>18</sup> ECO, Umberto: Kritika tří úrovní. In: *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. s. 48.

S Ecovým konceptem dělení úrovní literatury souhlasí i český literární historik Pavel Janáček, který dále rozebírá vzájemné vztahy jednotlivých úrovní kultury. „Neznamená to, že literatura umělecká míří prostě k jednomu (užšímu) publiku a literatura populární zase k publiku jinému (širšímu), takže by se nesetkávaly. Ve skutečnosti se obě publika, obě literatury a obě čtenářské zkušenosti mnohonásobně překrývají, jsou neustále přítomny jako alternativy tvorby i recepce.“<sup>19</sup> Zásadní je podle něj fakt, že na počátku padesátých let v Československu došlo k téměř unikátnímu jevu prosazení literárního středu na úkor obou krajních poloh.

O vícestupňovou hodnotovou hierarchii literatury se pokusil Eduard Petrů a ve snaze exaktně odstínit jednotlivé stupně literatury narazil na nejasné hranice a prostupnost jednotlivých pojmů. Především u střední polohy třístupňového schématu zpochybňuje základní pojmy otázkami, zda umělecká literatura nemůže být zábavná a prodávat se jako komerční produkt.<sup>20</sup> Petrů podotýká, že ačkoli se dlouhou dobu zdály být krajní polohy umělecké a triviální literatury jasně odlišenými pojmy, koncepce postmoderního umění zpochybňuje i toto, neboť zde se oba póly se mohou prolínat.<sup>21</sup>

### 1.1.3. Populární literatura v české socialistické literatuře

Chápání populární literatury v *Umění detektivky* Jana Cigánka souzní s marxismem a závěry konference o detektivní a dobrodružné literatuře v Moskvě (1958). Cigánek propagoval rozmanitost ve výběru četby, kdy vedle tzv. „velké literatury“<sup>22</sup> zdůrazňuje potřebu i populární, oddechové četby. Zároveň však varuje, že jednostranné zaměření čtenáře na jeden žánr ústí ve strnulost a uzavření se novým myšlenkám.<sup>23</sup> Tradiční přístup k rozdělení literatury zachovával i Josef Hrabák ve své *Poetice* (1973).

Moderní přístup, vycházející z teorie komunikace, zvolil Peter Liba v *Kontextech populárnej literatúry* (1981). Při zkoumání populární literatury klade důraz na její komunikační okruh a navrhuje dvě částečně prolínající se množiny:

---

<sup>19</sup> JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004. s. 48.

<sup>20</sup> PETRŮ, Eduard: Hodnotová hierarchie literatury. In: BENEŠ, Bohuslav et al.: *Literatura a komerce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994.

<sup>21</sup> Petrů diskutoval tyto koncepty hodnotové hierarchie literatury:

Otto von Wilpert (*Sachwörterbuch der Literatur*): umělecká – zábavná – triviální

Josef Hrabák (*Poetika*): umělecká (a avantgardní) – zábavná (komerční) – triviální (bulvární, kýčovitá, okrajová?) – konvenční

<sup>22</sup> V Cigánkově pojetí ze šedesátých let především díla sovětská a klasická literatura.

<sup>23</sup> srov. CIGÁNEK, Jan.: *Co a jak číst*. Praha: Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí, 1965.

populární literatura jako okraj komplexu literatury a populární literatura vlastní samostatné centrum.<sup>24</sup> Představa populární literatury je pro Libu spojena se žánrem, žánrová pravidla vidí jako omezení, která autor musí akceptovat, neboť žánr díla určuje jistá očekávání čtenáře. Z hlediska komunikačního tedy autor čtenáři dává to, co čtenář vyžaduje. Jak z Libova pojetí populární literatury vyplývá, v komunikaci populární literatury je vztah textu a čtenáře a jeho očekávání mnohem důležitější než v literatuře umělecké.

Rozptyl v přístupu k tématu populární kultury je zjevný, v této práci si však nekladu za cíl dobrat se jediné správné definice. Zajímá mě spíše, jaký postoj k této problematice zaujala kulturněpolitická reprezentace ve sledovaném období. Jak vysvětlím v další kapitole, v průběhu padesátých let se přístup k populární literatuře zásadně proměnil, což lze demonstrovat na příkladu nahrazení pejorativně zabarveného pojmu brak z konce čtyřicátých a počátku padesátých let, termínem zábavné či oddechové literatury na konci stejné dekády. Přitom jediným výrazným rozdílem, který je možné zaznamenat, mezi díly, vyloučenými jako brak, a těmi, která se v edicích oddechové literatury začala objevovat od poloviny padesátých let, je důraz kladený na ideologickou a výchovnou funkci u druhé skupiny. Nově vznikající prózy včetně těch detektivních a špionážních, ať už určena dospělému nebo dětskému čtenáři, akcentovaly boj s třídním nepřítelem a vychovávaly občana ke správnému jednání a občanským postojům<sup>25</sup> a se staly se významným představitelem dobové oddechové literatury.

## **1.2. Populární literatura v českém kulturním prostoru**

Jak je možné vyčíst z předchozí podkapitoly, v přístupech k populární literatuře většinou dominovalo hodnotící hledisko, ať už třídní nebo estetické. Z historické perspektivy není kritika populární literatury pouze záležitostí padesátých let, ba ani dvacátého století, negativní vztah, jenž vyvrcholil tzv. operací vyloučení a nahrazení braku z literární komunikace v padesátých letech dvacátého století, lze sledovat až do poloviny století předešlého, přičemž argumenty pro její regulaci se stále opakují.

---

<sup>24</sup> srov. LIBA, Peter: Komunikačná povaha populárnej literatúry. In: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava: Tatran, 1981. s. 16–49.

<sup>25</sup> Výborným příkladem zdůraznění výchovné funkce v románu pro mládež je Fabiánova *Záhada pěti domků*. Dětský hrdina Ferda se zde dostane na stopu protistátní skupiny, protože je vnímavý vůči nestandardnímu chování svého souseda, šmelináře Karase. Díky tomu, že vše oznámí dospělým, je skupina rozbita. Ferda je následně přijat do Pionýra. Navíc je zde v postavě „tetičky“ karikováno náboženství.

### 1.2.1. Do roku 1918

Situace populární literatury v českém kulturním prostoru totiž nebyla úplně jednoduchá již od dob národního obrození, kdy se zábavné romány sice těšily čtenářské popularitě, ale nacházely se na úplném okraji pozornosti literární kritiky. Pokud si kdy vysloužily zpětnou kritickou vazbu, většinou se jednalo pouze o zhodnocení jejich negativ a škodlivosti pro výchovu čtenáře, obzvláště toho mladého. Soubor reflexí braku v devatenáctém století přinesl v účelovém výboru *Mezi knihami a lidmi* (1956) levicově orientovaný popularizátor knihovnictví Jan Thon. Ten zde vybral především články akcentující sociální, ekonomický a výchovný dopad braku na čtenáře, jak vyčteme i z následujícího úryvku: „Ale na dvoře továrny již čeká kolportér, a dělníci sypou se naň jako mouchy, (...), a v rukou obracejíce několik sešitů s nadpisy tak křiklavými, jako jsou barvy na slíbené prémii. (...) V padesáti pak chudobných obydlích naslouchají celé rodiny hladově, žíznivě nesmyslu dvojnásob krvavému – krvavě vyšňořenému a krvavě zaplacenému.“<sup>26</sup>

Z tohoto článku Elišky Krásnohorské s názvem *O českém čtení* (1882) můžeme vyčíst, že obrovská čtenářská obliba populární četby již ve druhé polovině devatenáctého století zneklidňovala odbornou veřejnost. Krásnohorská již tehdy kritizovala lhostejnost nakladatelů, kteří se nesnaží dodávat „typickému českému čtenáři“<sup>27</sup> hodnotnou českou literaturu a umožňují tak rozšíření laciných krváků, které jen otravují čtenářovu duši. Ostře kriticky se ve druhé polovině devatenáctého století proti „senzační literatuře“ vymezoval satirickými a kritickými články na stránkách časopisů *Ruch* a *Lumír*. (Svatopluk Čech: *RrrBumBum* [1883]); Josef Václav Sládek: *Česká literatura a české čtenářstvo* [1877]).

### 1.2.2. Do roku 1945

Hojné diskuze o literárním okraji probíhaly v nově vzniklé republice po roce 1918. Kritikové sešitové literatury, především z řad církve a školství, zdůrazňovali negativní působení senzačních románů na mládež, jejich výchovu a budování vztahu ke kvalitní literatuře. Pohoršení začalo vzbuzovat rovněž mladé médium filmové. Naopak mezi zastánce literárního okraje patřil Karel Čapek. Ten opustil hodnotící optiku zmíněných mravokárců, a ve svých eseích v knize *Marsyas čili Na okraji literatury* se

---

<sup>26</sup>KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O Českém čtení*. In: *Ruch: Časopis pro zábavu a poučení*. 1882, roč. 4. č. 1–8.

<sup>27</sup> V jejím pojetí především dělníci a rolníci pohybující se mimo běžné cesty knižní distribuce.



zabýval nejrůznějšími podobami a žánry populární literatury: románem pro služky, detektivkou, pohádkou, ale i literaturou kalendářovou nebo pornografickou, a jeho postřehy jsou podnětné i dnes.<sup>28</sup> Inspiraci poskytovala populární literatura zpočátku i avantgardě dvacátých let (Nezval, Vančura) či Josefu Váchalovi (*Krvavý román*). Rozmach sešitových edic, který zastavila až druhá světová válka a poválečná regulace knižního trhu, zachytili v komentovaném soupisu sešitových edic *Svět Rodokapsu* (2003) Pavel Janáček a Michal Jareš.

Agresivním vystoupením proti braku byl pamflet literárního historika Fedora Soldana. Ve spisku *O braku literárním* (1942) rozebírá jednotlivé složky brakových děl, poukazuje na jejich méněcennost, ostře odsuzuje i jeho čtenáře, autory, nakladatele a speciální pozornost věnuje také oblasti filmu, který se podle něj s brakovou literaturou navzájem ovlivňuje.<sup>29</sup> Kromě estetických nedostatků braku si všímá jeho dopadu na morálku a hospodářství, snaží se demonstrovat jeho škodlivost pro autora i čtenáře. Soldan se snaží využívat i sociologické hledisko (demografické údaje „typického“ autora, čtenáře aj.), není ale schopen zachovat objektivitu. Je třeba upozornit i na to, že jeho pojetí brakové literatury bylo široké a poněkud ambivalentní: „Tištěný výtvar jakékoli obdoby, jenž plní funkci braku, stává se za těchto okolností brakem, ať už je jeho estetická cena jakákoliv.“<sup>30</sup>

Boj proti braku a pokleslému umění vůbec měli v programu jak nacisté, tak komunisté.<sup>31</sup> Vztah komunistické literární estetiky k populární literatuře lze vyčíst již ze známé eseje Andreje Ždanova ze třicátých let *O nejpokrokovější literatuře světa*.<sup>32</sup>

„Současný stav buržoasní literatury je takový, že už nemůže vytvořit velká díla. Úpadek a rozklad buržoasní literatury, vyplývající z úpadku a zahnívání kapitalistického zřízení, je charakteristickým rysem, charakteristickou vlastností stavu buržoasní kultury a buržoasní literatury v nynější době. Nenávratně minuly doby, kdy buržoasní literatura, odrážející vítězství buržoasního zřízení nad feudalismem, mohla vytvořit velká díla

---

<sup>28</sup> Zmínit můžu například jeho úvahy o typologii detektivky či formulaci rozdílu mezi žánry, zaměřenými na postavu a na děj. Podobně uvažoval později i Todorov, kdy vymezil psychologické a apseudologické vyprávění.

<sup>29</sup> Srov. SOLDAN, Fedor: *O literárním braku*. Praha: Život a práce, 1941.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 11. Soldan dle svých kritérií zařazoval mezi brak i díla J. Londona A. C. Doylea nebo R. L. Stevensonova, za jistých okolností i Boccacciův *Dekameron* či *Píseň Šalamounovu* z Bible.

<sup>31</sup> Během druhé světové války bylo ukončeno velké množství populárních edic, částečně z důvodu nedostatku materiálu, částečně z důvodů ideologických. (Janáček: *Rodokapsy*)

<sup>32</sup> Ta je zápisem Ždanovova referátu prosloveného na 1. všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 a zároveň je považována za jeden ze základních stavebních kamenů socialistického realismu.

období rozkvětu kapitalismu. Nyní nastal všeobecný pokles jak temat, tak talentů, jak autorů, tak hrdinů. (...) Pro úpadek a zahnívání buržoasní kultury jsou příznačné bujení mystiky, kněžourství, zájem o pornografii. "Hrdiny" buržoasní literatury, té literatury, která zaprodala své péro kapitálu, jsou dnes zloději, detektivové, prostitutky, lotři.<sup>33</sup> Ždanova, jakožto teoretika socialistického realismu, ve své argumentaci citovali i čeští levicově orientovaní odpůrci populární literatury. Pavel Janáček tedy trefně konstatuje, že „socialistická literatura (...) byla konstruovaná jako literatura bez literatury populární.“<sup>34</sup>

### 1.2.3. Po roce 1945

Velký předěl pro vydávání populární literatury byla druhá světová válka. Nacisté za okupace se sice již zbavili části populární literární a filmové produkce (díla protiněmecká, popř. židovských autorů), úniková (oddechová) tematika však byla vítána a vévodila například české filmové tvorbě čtyřicátých let.<sup>35</sup> Nová veřejná diskuze o populární literatuře (nazývané nyní brakem) se otevřela po skončení války. Prosazovala se představa, „že vydávání knih by mělo být usměřováno tak, aby sloužilo potřebám národního celku. To mělo oprostít knižní trh od nežádoucích výdělečných zájmů *nezodpovědných soukromníků* a podřídít ho kriticky a vědecky rozpoznanému řádu literárních hodnot.“<sup>36</sup> Prvotní motivace regulování knižního trhu a omezení vydávání populární literatury však nebyla ideologie, kritériem se staly otázky umělecké hodnoty a národního přínosu.<sup>37</sup> Na ediční plány dohlížela *Státní publikační komise* složená ze spisovatelů, kritiků a nakladatelů a za cíl měla likvidaci tzv. literárního braku: různých dívčích, milostných, dobrodružných i kriminálních románů, zahraničních bestsellerů a písňových šlágrů.<sup>38</sup> Navzdory potřebě vyloučit literární brak z poválečných konceptů nové literatury v dané době stále nepanovala jednota v otázce, co je brakem – kterýžto problém není vyřešen dodnes.

---

<sup>33</sup> ŽDANOV, Andrej Alexandrovič: O nejpokrokovější literatuře světa. In: *O umění*. Praha: Orbis, 1949. s. 9–18.

<sup>34</sup> JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004. s. 17.

<sup>35</sup> Melodramatické příběhy (Noční motýl, r. František Čáp 1941) adaptace romantických příběhů, Burianovy komedie.

<sup>36</sup> JANOUŠEK, Pavel a BROŽOVÁ, Věra, (eds.): *Dějiny české literatury 1945-1989. II., 1948-1958*. Praha: Academia, 2007. s. 33.)

<sup>37</sup> K omezení vydávání populární literatury přispěl také poválečný nedostatek papíru.

<sup>38</sup> Tamtéž s. 35.

Do boje proti populární literatuře, původně vedeného spisovateli, literárními estetiky a jejich obnovenými organizacemi s intencí očistit umění od braku se postupně vkrádala marxisty prosazovaná idea třídního boje. Chudé umění a kultura sloužily jako prostředek povznesení a oduševnění lidu a vymezovaly se proti bohaté (buržoazní) zábavě, vytvářené jen jako zdroj zisku a sociální kontroly nad lidem. V té době se ustálila dichotomie mezi termíny *literatura lidová* (do níž byly zahrnuty právě rodokapsové edice a úniková literatura a film) a *literatura pro lid* (nezávadná literatura, která pomáhá tvořit a především vychovávat „nového člověka“).

Toto dvojí pojetí vystihuje ve své poválečné přednášce *Kultura a lid* (1945) Jindřich Chalupecký. Ten rozlišuje mezi kulturou (která zahrnuje i literaturu pro lid), která povznáší ducha a činí člověka lepším a svobodným, a zábavou, která jen bezmyšlenkovitě ubíjí čas a je jen prostředkem kontroly mocných (nacistů, kapitalistů) nad lidem.<sup>39</sup> Janáček na okraj této dichotomie poznamenává, že napětí mezi těmito dvěma pojmy bylo větší, protože „literatura lidová a literatura pro lid mluví velmi podobným jazykem a soutěží o jednoho čtenáře, zatímco mezi populární a uměleckou literaturou takto přímá konkurence není.“<sup>40</sup> Na důležitosti nabýval výchovný aspekt literatury, kultura má být srozumitelná všemu lidu a sloužit převážně jemu, nikoli jen společenským elitám.<sup>41</sup>

Po roce 1948 sice došlo k výrazné politizaci cenzurních a schvalovacích orgánů dohlížejících na ediční plány, ale primárním kritériem pro likvidaci brakové literatury<sup>42</sup> byla zdánlivě stále otázka umělecké hodnoty. Vydávání braku dále do velké míry znemožnilo znárodnění polygrafického průmyslu a nakladatelství, které bylo spojené s novým tiskovým zákonem. Ten upevňoval kontrolu státního aparátu nad vydáváním veškeré literární produkce v Československu. „Plánovité organizování vydavatelské činnosti nám zajistí vydávání knih potřebných, knih hodnotných, cenných a knih

---

<sup>39</sup> „Musíme se stavět také proti tomuto jejímu [reakčnímu] mocnému pomocníku: proti zábavě, která tu není proto, aby poskytla člověku zasloužený oddech, ale proto, aby tomuto člověku zamezila uvědomit si svou situaci.“ (CHALUPECKÝ, Jindřich: *Kultura a lid*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947. s. 10.). Chalupecký si v emocemi zjitřené poválečné době vyrovnává účty s populární kulturou tolerovanou nacisty. Z jeho úst zaznívá ostrá kritika zábavné hudby, filmu a literatury, srovnává osudy básníků, divadelníků a romanopisců s těmi filmových herců a salónních muzikantů. Zdůrazňuje také potřebu vymanit mysl člověka ze zajetí zábavy, braku a obrátit se k jeho výchově.

<sup>40</sup> JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004. s. 48.

<sup>41</sup> De facto vyloučení avantgardní a moderní literatury. Podobně jako v Sovětském svazu je mimo literatury nízké vylučována také literatura elitní (obvinění z formalismu).

<sup>42</sup> Na konci 40. let spojována především s Románovými novinkami a snahou některých nakladatelů po válce obnovit sešitové edice

levných. (...) Chceme všemi způsoby zaručiti, aby u nás nevycházel již knižní brak, vadná a škodlivá literatura.“<sup>43</sup> Sice již po roce 1945 bylo její vydávání omezeno, nyní ale bylo zakázáno vydávat populární literaturu bez předchozího povolení, jak tomu bylo během meziválečného období. To se také projevilo na edičních plánech jednotlivých nakladatelství, která ji zcela vyloučila. Její funkce a prvky na přelomu dekády převzal nový typ románu, román budovatelský. Čtení braku (zosobněného v dobových karikaturách kouřícím rodokapsovým kovbojem) i sledování sentimentálních melodramatických romancí bylo spojováno s nebezpečným protisocialistickým smýšlením a různé organizace KSČ a ČSM pořádaly akce na jeho likvidaci.

Po únorovém převratu v roce 1948 se vyloučení populární četby z české literatury přesunulo od diskuzí a úvodních pokusů o regulaci k organizované praxi – z knihoven byla postupně vyřazena nevhodná díla, nejprve z iniciativ jednotlivých zařízení, později pod patronací propagačního oddělení ÚV KSČ a Ministerstva informací.<sup>44</sup> Přerod vztahu k populární literatuře od tolerance k úplnému vyloučení lze demonstrovat na žánru detektivky. Do roku 1948 byla ještě přijímána jako most pro čtenáře k náročnější tvorbě, po převratu je prezentována jako nepřípustná a škodlivá. Jedinou tolerovanou edicí populární literatury ještě načas zůstaly Románové novinky, i ty však v roce 1951 zanikly.

Mezeru, která v literatuře po vyloučení její „brakové“ části zůstala, měly zacelit vhodná díla socialisticko-realistická, představující literaturu pro lid. Vyčerpání budovatelského konceptu v polovině padesátých let však znamenalo, že se stalo žádoucím, aby do literatury byly opět připuštěny a pro potřeby socialistické literatury adaptovány principy, prvky a žánry populární tradice. Právě toto rozhodnutí je východiskem pro obnovení vydávání populární literatury. Po roce 1956 tak vznikají specializované edice věnující prostor žánrům, především špionážnímu, detektivnímu a dobrodružnému. Profilům těchto edic a podílu špionážní literatury v nich věnuji kapitolu 3.

Na populární literaturu, v polovině padesátých let znovu začleňovanou do literární komunikace, byly kladeny jisté nároky na kvalitu a jazykovou úroveň tvorby, aby nedošlo k návratu ke „komerčnímu braku“ doby meziválečné. Ty se však omezovaly především na kultivovanou úroveň jazyka a žádoucí ideologické vyznění. To

---

<sup>43</sup> KOPECKÝ, Václav: Projev. In: *Knihy do rukou lidu!: zákon o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací: projevy a dokumenty*; Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1949.

<sup>44</sup> Podle instrukcí ministerstva sestavili pracovníci Masarykova lidovému ústavu *Seznam nacistické, protistátní, protisovětské a jiné brakové literatury*.

můžeme doložit ukázkou z recenze Milana Schulze na Fikerův román *Kilometr devatenáct*: „Je to všechno napsáno kultivovaným jazykem i slohem, což ani dnes ještě nebývá ve všech podobných knihách obvyklé. (...) Ale především – a to je hlavní klad příběhu – se Fiker pokouší o vyhranění postav, jejich sociální a charakterové zařazení.“<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> SCHULZ, Michal: Co je detektivka? In: *Literární noviny* 9. 1960. č. 34, s. 5.

## 2. Špionážní žánr

V předchozí kapitole jsem se obecně zabývala celkem populární literatury, jejím vymezením vůči literatuře umělecké a existencí v českém kulturním prostoru, nyní se omezím na problematiku špionážního žánru, především se pokusím definovat jeho podobu ve sledovaném období. O vztahu žánru a celku populární literatury jako součásti komunikace mezi autorem díla a jeho čtenářem hovoří slovenský literární vědec a kulturolog Peter Liba: „Populární literatura se neraz bezdůvodně kvalifikuje jako osobitý žánr, hoci v autorskej strategii s čitateľom a v recepcii jestvuje príznačné žánrové samooznačovanie. Populárna literatura vykazuje istý relatívne stály súbor žánrových útvarov a implicitne dokazuje osobitosť a komunikačnú perspektívu.“<sup>46</sup>

K pevným vazbám mezi populární literaturou a žánry se v *Poetice prózy* vyjádřil i Tzvetan Todorov, který podotýká, že „existuje privilegovaná oblast, v níž se proměnlivá vazba mezi dílem a jeho žánrem neprojevuje: je to triviální literatura. Mistrovské dílo umělecké literatury v jistém smyslu nepatří k žádnému žánru, jediné ke svému vlastnímu; naproti tomu mistrovské dílo triviální literatury je to, jež svému žánru nejlépe odpovídá.“<sup>47</sup> Z výše uvedených citací vyplývá, že vztah mezi populární literaturou a žánrem je pevný a stálý, proto můžeme hledat společné znaky špionážních románů a filmů.

Na úvod této kapitoly je třeba zdůraznit, že ačkoli je pojem „špionážní žánr“ běžně užívaným nástrojem klasifikace filmových a literárních syžetů, tak víceméně postrádá jasná formální kritéria, s čímž, jak uvidíme, zápolí ve svých definicích jak čeští (Cigánek, Hrabák), tak zahraniční autoři (Cawelti, Seed), a to i proto, že narativní schémata špionážní díla přebírají z jiných žánrů, především z dobrodružného, detektivního a v české kultuře padesátých a šedesátých let i budovatelského.<sup>48</sup> Přestože samostatný špionážní žánr, jak se domnívám, v české literatuře zkoumaného období vlastně neexistuje, k čemuž dospěli mimo jiné s kritickým odstupem i současní literární vědci,<sup>49</sup> budu toto označení nadále v textu používat ve významu pro označení děl s

---

<sup>46</sup> LIBA, Peter: Komunikačný profil žánrov populárnej literatúry. In: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava: Tatran, 1981. s. 102.

<sup>47</sup> TODOROV, Tzvetan: Typologie detektivního románu. In: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. s. 100-101.

<sup>48</sup> To však nemusí znít až tak překvapivě. Prvky špionážního románu se v budovatelských prózách vyskytovaly poměrně běžně.

<sup>49</sup> Například autoři *Encyklopedie literárních žánrů* (2004) jej za samostatný nepovažují. Vydělují jej jako podtyp dobrodružného či detektivního žánru.

tématem špionáže, protože tematické vymezení je pro tato díla stěžejní. Navíc, jak dále uvidíme, tak s tímto termínem pracovali Jan Cigánek i Josef Hrabák, i proto je tedy výhodné jej zachovat.

### 2.1. Špionážní žánr v dějinách literatury

Špionážní žánr můžeme v souladu s Pavlem Šidákem označit jako souhrn reálně existujících textů s podobnými znaky.<sup>50</sup> Podobnost, jak jsem psala výše, většinou nalezneme v obsahové rovině díla. Téma špionáže se v literatuře objevilo na přelomu 19. a 20. století, svůj podíl na tom má například medializace Dreyfusovy aféry (1894-1899) a vzrůstající význam špionáže pro mezinárodní politiku 20. století obecně.<sup>51</sup> Špionáž a formování mezinárodních výzvědných organizací a jejich vzájemné soupeření se staly častými tématy nejen ve svazcích sešitové literatury v první polovině 20. století. Tato díla nicméně jen potvrzovala existenci špionážního žánru jako varianty zasahující největší měrou spíše do žánru dobrodružného a detektivního,<sup>52</sup> v západní literatuře i do žánru označovaného jako thriller.<sup>53</sup> Velké popularity v zahraničí, ale i v Československu meziválečného období dosahovaly romány Erica Amblera (dobrodružné špionážní příběhy) a Grahama Greena (politické thrillery s prvky špionáže).

V návaznosti na tyto dva autory lze vymezit dva hlavní proudy špionážního žánru; a to realistický, reprezentovaný dále romány Johna Le Carré a dobrodružně – fantastický, který představuje dílo Iana Fleminga. Flemingův Bond přinesl žánru na počátku studené války výrazný impulz, posunul jej k heroizaci individualizovaného hrdiny, nadsázce a svým způsobem i science fiction.<sup>54</sup> V tomto směru pokračovali i další autoři (např. Peter O'Donnel: *Modesty Blaise*), v jistém smyslu tento trend pokračuje dodnes (knižní série pro mládež Antonyho Horowitza *Alex Rider*, televizní seriály *Alias* [2001-2006], *Chuck* [2007-2012]). O fenoménu James Bonda a vůbec celku západního špionážního žánru však existuje dostatečné množství literatury, proto se jimi nebudu dále zabývat.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013. s.17.

<sup>51</sup> COOK, Chris: *A Dictionary of Historical Terms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1983. s. 95.

<sup>52</sup> srov. SEED David: *Crime and the Spy Genre*. In: RZEPKA Charles, ed., HORSLEY Lee, ed.: *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

<sup>53</sup> John G. Cawelti: *The Spy Novel* aj.

<sup>54</sup> V tomto duchu Vorlíčkova parodie Konec agenta W4C.

<sup>55</sup> srov. LINDNER, Christoph. *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*, Manchester University Press, 2003. dále LANE, Andy a SIMPSON, Paul. *Akta Bond: neoficiální průvodce po dobrodružstvích největšího tajného agenta světa: rozšířený a aktualizovaný*. Praha: Mladá fronta, 2009. či ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. BÍLEK,

Autoři v socialistických zemích se přikláněli k variantě realistické, založené především na obraně proti zpravodajským sítím, kladné hodnocení a zobrazení aktivní špionáže bylo nejen v literatuře, ale i ve filmu ojedinělé. Výjimky sice nalezneme, například v sovětské literatuře zabývající se obdobím občanské války (1917-1922) a Velké vlastenecké války (1941–1945), kdy byly informace získané špionáží nezbytné pro vedení války či potlačení kontrarevoluce, avšak jen zřídka. Takto pojatou špionáž představují třeba romány *Signály nad řekou*, *Velká hra* či *Grant volá Moskvu*. Ve všech těchto dílech se hrdina jako agent v utajení ocitá v nepřátelském prostředí, získává informace důležité pro pokračování boje či vyvíjí sabotážní aktivitu v týlu nepřítele. Dominantní byla optika negativní. Komunistická propaganda, a to nejen v SSSR, deklarovala špionáž jako doménu Západu a většina děl se proto zabývá bojem s ní.

## 2.2. Žánr špionáže v Československu

V české literatuře a filmu padesátých a šedesátých let téma špionáže a protistátní činnosti nalezneme i v jiných žánrech, například v již zmíněném budovatelském románu, kde špionáž plní funkci dějového ornamentu, či detektivce. Společným rysem všech žánrů je důraz na realismus (samozřejmě podléhající ideologickým požadavkům na uvědomělou socialistickou literaturu), a také na výchovu čtenáře. Proto je v budovatelských, detektivních i špionážních dílech exponována kádrová charakteristika a minulost postav v rolích protivníků. Důraz je kladen také na proces vyšetřování, nikoli na efektní akci.

Špionáž sice stála na okraji literárního pole, přesto neunikla pozornosti literární vědy. Českým špionážním prózám se u nás věnoval v šedesátých letech Jan Cigánek (*Umění detektivky*) a o dvacet let později Josef Hrabák (*Napínavá četba pod lupou*). Oba autoři se zabývali specifiky českého špionážního žánru, přičemž jeho existenci nepopírali, naopak se snažili vymezit jej vůči tematicky i kompozičně blízké tvorbě detektivní. Na okraj této kapitoly je třeba poznamenat, že doboví recenzenti si často s žánrovou charakteristikou špionážních děl nevěděli rady. Proto Vavřík považoval román Pavla Hejčmana *Nepřítel se vrací* za nezdařenou a překombinovanou detektivku,<sup>56</sup> a zároveň se recenzent Havlíček může při hodnocení televizní inscenace románu *Zanechte všech nadějí* stejného autora dovolávat, „aby [autor] jakž takž vyhověl

---

Petr A., ed. James Bond a major Zeman: ideologizující vzorce vyprávění. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007.

<sup>56</sup> VAVŘÍK, Zdeněk: „Je v tom zapleteno stále více lidí...“ In: *Literární noviny* 10. 1961. č. 14. s. 5.



špionážnímu žánru.<sup>57</sup> Mnohdy kritici považovali špionážní díla za detektivky, často s dodatkem, že se jedná o detektivky nepříliš zdařilé.<sup>58</sup>

### 2.2.1. Umění detektivky (1964)

V monografii *Umění detektivky* se Jan Cigánek soustředil především na styčné plochy a rozdíly mezi detektivním a špionážním žánrem. Výsledkem jeho bádání byla formulace tří základních rozdílů:

1. Společenská látka špionážního románu je jiná než detektivní. Jde jí často o spor zájmů, třídní zápas. Jevišťem činu špionážního románu není malostranská kancelář, ale rozdělený svět.
2. Klíčové je aktivní soupeření dvou táborů. „Zatímco v detektivce se ztajmeněný zločinec většinou anonymně skrývá za plentou vyprávění a koncipuje tak zápletku, ve špionážním románu obě strany rozvíjejí činnost.“<sup>59</sup> Autor jeho činnost [špiona] ztajemňuje jen částečně, protože jej potřebuje ideově definovat, a tak vyhrotit daný konflikt stran.
3. Premisou špionážního románu nemusí být zločin, ale možnost jeho vykonání. Jakmile neztajmeně úplně, exponuje před čtenářem možnost, plán činnosti špiona. Čtenář zná úmysly politického zločince a s napětím sleduje, zda jeho záměry budou realizovány, soustředí se na překážky, které jsou vykonání jeho záměru položeny.

Cigánek ale následně své poznatky poněkud bagatelizuje: „Nicméně (...) odlišnosti nepřekrývají to, že špion a zločinec, detektiv a představitel státní moci jsou dvojčata. (...) Mezi detektivkou a špionážním příběhem není zásadní rozdíl. Mají stejný rodokmen a stejné příbuzné.“<sup>60</sup> Je třeba rovněž poukázat, že všechna zde vypsaná specifika jsou záležitostí obsahu děl, nikoli jejich stavby, což souhlasí s v úvodu vysloveným předpokladem o nedostatku formálních kritérií pro odlišení žánru.

---

<sup>57</sup> HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 12.

<sup>58</sup> Srov. HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 6.; SCHULZ, Michal: Co je detektivka? In: *Literární noviny* 9. 1960. č. 34. s. 5.; VAVŘÍK, Zdeněk: „Je v tom zapleteno stále více lidí...“ In: *Literární noviny* 10. 1961. č. 14. s. 5.; VAVŘÍK, Zdeněk: Tajemství je málo. In: *Literární noviny* 8. 1959. č. 6. s. 5.

<sup>59</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. s. 149.

<sup>60</sup> Tamtéž.

### 2.2.2. Napínavá četba pod lupou (1986)

Hrabák, nutno poznamenat, že obeznámen i se soudobou západní podobou špionážní literatury, vymezil specifika české podoby špionážního žánru jako důsledek společenského a geopolitického vývoje. „V naší literatuře by se sotva mohl uplatnit špion, který utrácí statisíce v herně, povaluje se v přepychovém hotelu na Miami, jeden den je v Londýně, druhý den v Římě a třetí den třeba zase pro změnu v Austrálii. (...) Pro takovéto postavy není u nás zkrátka vhodné klima. Každé prostředí si musí vytvořit takového hrdinu, který odpovídá jeho způsobu života a jehož činy odpovídají ideálům země, ve které žije.“<sup>61</sup> Proto, jak uvádí dále, české špionážní prózy neřešily a ani řešit nemohou globální konflikty, nebyly vyprávěny z pozice vyzvědače, ale zaměřovaly se na obranu proti němu.<sup>62</sup> Hrabák stejně jako dříve Cigánek, a ostatně i mnozí další autoři, připomíná podobnost žánru s dobrodružným a detektivním.<sup>63</sup> Ani v Hrabákových úvahách o žánru nenalezneme zmínky o narativní stavbě, mimo výše zmíněný blízký vztah k detektivce.

Větší prostor než Cigánek věnuje Hrabák postavě špiona, která je archetypu Jamese Bonda zjevně velmi vzdálená. Na příkladu Fikerova románu *Kilometr devatenáct* (1960) ukazuje, že v české literatuře se špiony stávají výhradně jedinci poháněni ambicemi, finanční motivací, strachem a vydíráním či protisocialistickým smýšlením. „Když se Bedřich Fiedler vrátil do Prahy, mluvil už plynule anglicky. Mezi Angličany a Američany žil poměrně dlouho, měl za ženu Angličanku. Jeho syn je na padesát procent Angličan. Stal se sice našim občánkem, ale byla by ovšem hloupost, aby ho jeho otec odnaučoval breptat po anglicku. (...) [Anglofilství] pod tlakem politického vývoje spíše sílilo, než aby sláblo.“<sup>64</sup> „Sedmnáctiletý Antonín Dalda (...) má otce, jenž se před několika lety chytil jiné ženy. Ve starém domově nechal jen spoustu detektivek a kovbojek. Tonda všechny zhltal, neboť rozhořčená matka je

---

<sup>61</sup> HRABÁK, Josef. Špionáž v naší literatuře. In: *Napínavá četba pod lupou: ze studií o paraliteratuře*. Praha: Československý spisovatel, 1986. s. 168.

<sup>62</sup> Česká špionážní literatura... musí postupovat stejně, jako postupovaly naše první pokusy o literární detektivku... To znamená, že špionážní próza musí vycházet z domácích životních zkušeností a představ, a tak má hlavní šanci román nebo kratší próza zaměřená na náš specifický problém. Tím je především obrana proti cizí diverzi, protože na řešení globálních problémů si můžeme sotva troufat. Takto pojatá špionážní próza věnovaná našim problémům se bude přibližovat detektivce, protože nebude děj nazírán z hlediska vyzvědače, ale spíše z hlediska obrany proti němu. (HRABÁK: c.d. s. 168-169)

<sup>63</sup> Hrabák špionážní prózu zahrnuje pod žánr dobrodružné četby a uvádí jeho blízký vztah k detektivce, kterou vnímá jako samostatný žánr na stejné taxonomické úrovni, jako zmíněný román dobrodružný.

<sup>64</sup> FIKER, Eduard. *Kilometr devatenáct*. Praha: Mladá fronta, 1960. Smaragd; sv. 10. s. 26.

opomněla za nehodným otcem vyhodit. (...) Kluk si zvykl na nevázaný život a utíká z internátu.“<sup>65</sup>

Hrabák se omezuje jen na dílčí aspekty špionážního žánru, nepodává a ani nemá ambice podávat komplexní popis žánru. Jeho poznatky o postavě špiona a přístupu k tématu jsou však nepochybně platné pro většinu děl daného období.

### 2.2.3. Další rysy českého špionážního románu

Mimo výše zmíněné rysy, kterým věnovali pozornost Cigánek a Hrabák, je třeba upozornit na několik dalších, které se při porovnávání českých špionážních děl opakují.

V první řadě se jedná o shodné časoprostorové určení, kdy se naprostá většina původních děl odehrává v Československu padesátých let. Zde je možné vidět podobnost se špionážními romány sovětskými, které jsou často zasazeny do časoprostoru raného období Sovětského svazu (*Signály nad řekou*, *Agave mexicana*). V obou případech se tedy shodně jedná o mladý socialistický stát ohrožovaný z vnějšku agenty nepřátelských zemí.

Vliv na konstrukci příběhu českých špionážních próz má také válečná minulost, která tvoří součást profilu postav a v některých případech slouží i jako katalyzátor motivací a akcí. Významnou roli zde má velmi často, podobně jako v prózách budovatelských, prostor hranice – státní hranice jako obrana republiky před narušitelem. Na rozdíl od budovatelského žánru není nutným dějištěm románů pohraničí, pojaté jako typ pustiny.

Dalším rysem špionážních děl je paralelní vyprávění. K tomuto typu rozvíjení narativu špionážních děl se částečně vyjadřuje i Cigánek, který ve špionáži vidí „možnost vykonání zločinu, spíše než zločin sám.“<sup>66</sup> Na rozdíl od detektivního žánru, kde linie vyšetřování (detektiva) je důsledkem nezobrazené linie zločinu,<sup>67</sup> je u špionážního žánru linie zločinné činnosti paralelní k vyšetřování, přičemž obě se k sobě přibližují a v závěru se propojí.

Důraz kladený na prezentaci obrazu typického špiona stojí v kontrastu k neostrým profilům vyšetřovatelů. Pomineme-li Fikerovu dvojici Kalaše s Karlíčkem,<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Tamtéž. s. 101.

<sup>66</sup> CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. s. 176.

<sup>67</sup> TODOROV, Tzvetan: Typologie detektivního románu. In: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. s. 99-111.

<sup>68</sup> Tou autor vystihuje rozdíl mezi policistou (realistický Kalaš) a detektivem (fantasta Karlíček).

nejsou tyto postavy nikdy vykresleny a charakterizovány detailně. Dagmar Mocná v tomto kontextu připomíná, že trendem v detektivním žánru padesátých let bylo odindividualizování postavy detektiva ve snaze zobrazit vyšetřování jako kolektivní činnost. „Detektiv měl být zbaven individualistické výlučnosti a mnohem více prostoru mělo být věnováno zachycení společenských souvislostí spáchaného zločinu.“<sup>69</sup>

Za překvapivý rozhodně nelze považovat angažovaný, negativní vztah k Západu, zosobňovanému především Německou spolkovou republikou (dále jen NSR). Obraz fungování tohoto státu, jeho ekonomické a politické závislosti na USA a popis tamějšího života z pohledu českých emigrantů jsou jasně podmíněny ideologicky. Alespoň některé aspekty západního života či narážky na ně však do díla zapracovala většina autorů špionážních próz. Unikátní je v tomto kontextu román Pavla Hejcmána *Zanechte všech nadějí* (1962), který se odehrává výhradně v NSR, v internačním táboře, v nepřátelském velkoměstě či ve výcvikovém středisku tajné služby.

Jak podotýká Cigánek, špionážní tematika v době, kdy ostatní žánry z literatury byly vyloučeny, dominovala v budovatelské próze i filmu a její potenciál byl velký. S návratem oddechové a zábavné literatury na konci padesátých let však tato výchovná a angažovaná díla rychle ztratila v konkurenci na atraktivitě, jak můžeme doložit další citací z dobové recenze, která román *Zanechte všech nadějí* charakterizuje jako „smutnou připomínku schematických pozůstatků z periferie literatury.“<sup>70</sup> Proměna diskurzu po roce 1956, která měla velký dopad na budovatelský žánr, tedy, ač se zpožděním, ovlivnila i recepci děl s tematikou špionáže. Jejich angažovanost, schematicnost a nevynalézavost byla pocíťována již soudobými recenzenty jako archaická. Proto, jak bude zřejmé z následující kapitoly, počet nově vytvořených špionážních románů a filmů neustále klesal.

---

<sup>69</sup> MOCNÁ, Dagmar et al.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. s. 111.

<sup>70</sup> HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 6.

### 3. Edice špionážní literatury

Budovatelské romány, kterých v první polovině padesátých let navíc vzniklo jen omezené množství, nemohly uspokojit poptávku čtenářů po oddechové literatuře, proto v polovině padesátých let, tedy v době, kdy se budovatelský žánr dostal do útlumu, nově vznikají edice věnované oddechové žánrové literatuře, které navazují například na tradici Románových novinek (nakladatelství Československý spisovatel) z konce čtyřicátých let. Čtenářská poptávka byla dlouhodobě především po dílech detektivních a dobrodružných, což potvrzuje i sociolog literatury Miroslav Petrušek.<sup>71</sup> Ač se tyto knihy se těšily čtenářské popularitě, většinou stály úplně mimo zájem odborné veřejnosti.<sup>72</sup>

V této části práce omezím pole svého zájmu na profily nakladatelství a edic, které vydávaly původní i překladové detektivní a špionážní romány, především na představení nakladatelství Naše vojsko (edice Napětí, ESO) a Mladá fronta (edice Smaragd, Vpřed). Představím také specifickou edici Magnet, která se od původního zaměření na špionážní a válečnou literaturu faktu přesunula v sedmdesátých letech k žánrové beletrii a připodobnila se tak k ostatním výše uvedeným edicím.

#### 3.1. Naše vojsko

Nakladatelství Naše vojsko vzniklo téměř bezprostředně po skončení druhé světové války, podobně jako další velká nakladatelství Práce, Svoboda či Mladá fronta. Až do roku 1989 patřilo mezi nakladatelství s nejširším čtenářským dosahem. Ačkoli bylo primárně určeno pro příslušníky armády, část jejich knih se dostala i mimo ni a jeho prodejní síť pokrývala celou republiku. Na knižním trhu sice funguje dodnes, jeho vliv je ale daleko menší, protože po roce 1989 došlo k útlumu a opětovné specializaci nakladatelství na téma military.

V padesátých letech Naše Vojsko s. p. sloužilo především potřebám Ministerstva národní obrany a armády, od prvních edic bylo cíleno na vojáka, na jeho zábavu (ediční řady Knižnice vojáka<sup>73</sup>, Azimut, Universita vojáka, ESO) a výchovu (Mars). Modelem mu byl sovětský vzor nakladatelství Vojenizdat. „Na základě typizace, vydané Ministerstvem Informací a Osvěty v roce 1951, bylo stanoveno, že Naše vojsko má

---

<sup>71</sup> „V pořadí žánrů permanentně vychází, že se nejvíce a ve všech vrstvách čtou detektivky (v ČSR 68 % čtenářů), dobrodružná literatura (62 %), literatura historická (59 %)...“ (PETRUSEK, Miroslav: Řekni mi, co čteš, aneb co to ti lidé vlastně čtou? In: *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s. 95–103.)

<sup>72</sup> Zřídka se v denním tisku objevila recenze jednotlivých děl, někteří autoři nejsou známi.

<sup>73</sup> V této ediční řadě vyšel v roce 1960 zdařilý špionážní román Jurije Dold-Michaljika období druhé světové války *Velká hra*. Jeho pokračování *Velká hra pokračuje* vyšel ve stejné edici v roce 1966.

vydávat především neperiodické publikace z oboru vojenství a branné výchovy. V rámci vládní reorganizace nakladatelských podniků, k níž došlo s platností od počátku roku 1953, bylo rozhodnuto, že Naše vojsko může vydávat též beletrii bezprostředně zaměřenou k výchově vojska.<sup>74</sup>

První edicí, kterou Naše vojsko věnovalo oddechové literatuře, byla již v letech 1946–1947 edice *Knižnice napětí*. Zde však vyšly pouhé čtyři svazky, mezi nimi i původní detektivní román s válečnou tematikou Eduarda Fikara *Ilavský zločin* (1946).<sup>75</sup> *Knižnice napětí* posléze doplatila na negativní kampaň proti braku, a protože se specializovala na kritizované detektivní romány sešitového typu, byla zrušena. Není ale bez zajímavosti, že právě na tuto edici o dekádu později tematicky navazovala úspěšná edice *Napětí*, která vydávala dobrodružnou oddechovou četbu – původní i překladovou. Tato četba ovšem na rozdíl od děl z edice *Knižnice napětí* přijala ideologickou a výchovnou funkci (zděděnou po budovatelském románu).<sup>76</sup>

### 3.1.1. Edice Napětí

Jak napovídá název, v edici *Napětí* vycházela především díla napínavá – žánr detektivní, špionážní, vědeckofantastický a dobrodružný. Do konce roku 1970 zde vyšlo 85 svazků. Prvními vydanými díly byly detektivky autorů starší generace, *Muž a stín* Emila Vachka a *Zlatá čtyřka* Eduarda Fikera. Zatímco Vachkova próza se tématem vymyká zaměření této práce, druhý výše jmenovaný román je ale zajímavý tím, že splňuje požadavky kladené na dobovou oddechovou četbu. Fiker, přestože byl příslušníkem starší generace spisovatelů, se snažil skloubit detektivní žánr s preferovaným špionážním tématem a jasným ideologickým vyzněním. Tímto směrem se v edici vydala i další díla: *Xaver má strach* autorské dvojice Matiaška a Jury či *Noc nemá konce* Stanislava Adama a Karla Šifera. Obě zmíněná díla využívají detektivní schéma (v úvodu dochází k vraždě, jejíž vyšetřování rozkryje zpravodajskou síť či organizovanou průmyslovou špionáž) a poskytují jednoznačný ideologicky motivovaný klíč k určení role postav v narativu.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> BURGET, Eduard: Naše vojsko. dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1885&hl=na%C5%A1e+vojsko+>

<sup>75</sup> Později vyšel román v ediční řadě *Napětí* pod názvem *Rozkaz 42* (1960).

<sup>76</sup> Převážně se jednalo o překlady z literatur socialistických zemí.

<sup>77</sup> „Kouřil je sedlák. Sedlák každým coulem. Jako jeho táta. Dnes starý brojí proti všemu, co se děje. Do družstva nešel.“ (MATIÁŠEK, Jan a JURA, Miloš. *Xaver má strach*. Praha: Naše vojsko, 1958. s. 10.)

Kritizovanými skupinami zde byly církve a inteligence, posilovalo se tak vědomí třídního boje. V novele *Xaver má strach* si například jej všimneme, když je kritice podrobena skupina věřících chlapců okolo postavy oportunistického kněze.<sup>78</sup> Román *Noc nemá konce* je potom zaměřen proti podezřelé inteligenci a úředníkům. Postava zavražděného inženýra Jandíka, jehož smrt je v románu vyšetřována, se podstatně vymyká dobové představě o spořádaném životě pracujícího lidu, kdy se Jandík nejenže snaží emigrovat, ale peníze určené na vývoj nových technologií zneužívá k pokrytí nákladného životního stylu své milenky. Dalším románem s podobným ideologickým vyzněním, byl román Vladislava Michny *Uzavřený kruh* (1959). Hlavním kritizovaným jevem se zde stává vydírání a špionáž v prostředí socialistické armády.

Mimo českých špionážních románů českých zde vycházely romány sovětské, jako první *Smrt pod pseudonymem* (1959) Nikolaje Atarova z druhé světové války, podobně *Modrý balíček* (1960) G. M. Brjanceva, dále díla inspirována bojem čekistů<sup>79</sup> proti diverzi a špionáži v SSSR ve dvacátých letech – konkrétně *Signály nad řekou* (1960) Poljanovského a Lukina a *Agave Mexicana* (1964) Lva Ovalova. Odlišnou poetiku romantizujícího dobrodružného románu přináší *Pytel Jidášů* (1963) Zbygniewa Nienackého, který účelově zpravuje o činnosti poválečné záškodnické skupiny podporované církví a financované z Anglie.

V průběhu šedesátých let tematika špionáže v edici Napětí ustupuje a prochází podobně jako detektivka proměnou – ve Fabiánově románu *Vrah vychází za soumraku* (1964) je již nezbytně závadný kádrový profil bratrů zločinců spíše upozaděn, jeho *Černý vlk* (1966) téma špionáže užívá jako ornamentu pro vystižení těžké práce českých pohraničnicků I subjekt Hejcmanova psychologizujícího románu s tématem špionáže *Zanechte všech nadějí* (1962) nemá jednoznačný kádrový profil, spíše platí za jedno špatné rozhodnutí.<sup>80</sup> Zatímco tedy špionážní téma z děl vydávaných v edici Napětí ustupuje, velké popularity se naopak dostávalo „odideologizovaným“ detektivkám, jakými je například románová série s kapitánem Exnerem od Václava Erbena.

Edice Napětí měla nepochybně významný podíl na vydávání oddechové literatury v Československu, včetně literatury špionážní. Na výše uvedených příkladech

---

<sup>78</sup> Ti jsou charakterizováni jako prospěcháři, slabomyslní prostáčci či potížisté s rodinným zázemím kulaků.

<sup>79</sup> ČEKA = *Všeruská mimořádná komise pro boj s kontrarevolucí a sabotáží při Radě lidových komisařů RSFSR*, jedna z prvních institucí sovětské tajné policie.

<sup>80</sup> Milencem je vylákána do emigrace, kde musí v integračním táboře tvrdě pracovat, podstoupí potrat, dalšími muži je vmanipulována do americké tajné služby, kde funguje jako špionka – společnice.

lze pozorovat proměnu, kterou prošla oddechová četba s tématem špionáže mezi druhou polovinou padesátých let a koncem šedesátých let, kdy se od výchovné a ideologicky zatížené četby s motivy špionáže, diverze a emigrace ustoupilo k neangažované oddechové četbě detektivní.<sup>81</sup>

### 3.1.2. Edice statečnosti a odvahy (ESO)

Tato edice vycházející mezi lety 1968 a 1993, vznikla až na sklonku mnou sledovaného období. Zpočátku se zabývala válečnou a špionážní literaturou, „příběhům statečnosti a odvahy“. Později v sedmdesátých a osmdesátých letech se tematicky i autorsky přiblížila k profilu edice Napětí. V prvních dvou letech její existence převažovala díla překladová – dramatické špionážní romány z druhé světové války Pierra Boulle *Řemeslo urozených* (1968) a Vasila Ardamatského *Grant volá Moskvu* (1968), či dobrodružný špionážní román Andráse Berkesiho *Prsten s nymfou* (1969). Původní špionážní román zde vyšel pouze jediný, *Uzel na oprátce* (1968) autora Eduarda Hončíka, který reflektoval špionáž v česko-německém pohraničí v padesátých letech. Jeho pozdní vznik přinesl i změnu pohledu na špionážní téma v literatuře. Edice statečnosti a odvahy do množiny domácích děl se špionážní tematikou zasáhla pouze okrajově, po roce 1970 tematicky i autorsky téměř splynula s výše zmíněnou edicí Napětí.

### 3.1.3. Magnet (Vydavatelství MNO)

Nakladatelství Magnet vzniklo rovněž v roce 1945, do roku 1967 působilo jako součást podniku Naše vojsko – pod hlavičkou Vydavatelství časopisů Ministerstva národní obrany. Následujících deset let (1969-1978) působilo samostatně jako Nakladatelství a vydavatelství Magnet. Zprvu sloužilo potřebám MNO, v sešitové edici Magnet vycházela válečná a špionážní literatura faktu. Po roce 1970 zde opět převážila beletrie, detektivní a špionážní romány.

Stejnomená edice Magnet se v šedesátých letech soustředila na vydávání literatury faktu, reportážních kriminálních románů a kriminální beletrie. V edici vycházelo od roku 1965 osm až dvanáct titulů ročně, přičemž podstatná část produkce se věnovala právě válečné a špionážní literatuře. Z poměrně velkého množství těchto

---

<sup>81</sup> Seznam špionážních románů podle edic viz Příloha č. 1.



děť<sup>82</sup> za zmínku stojí například reportážní román Romana Cílka<sup>83</sup> mapující existenci protistátní skupiny Othello – *Smrtelný byl druhý zásah* (1967).<sup>84</sup> Významným a ojedinělým počinem bylo vydání Flemingova románu *Zlatý fantóm/Goldfinger* (1970), který nicméně vyšel pouze ve zkrácené a značně upravené podobě. Jeho vydání bylo navíc opět spojeno s výchovou čtenáře – v doslovu poskytl marxistickou analýzu Bondova světa a díla Iana Flemminga Ivo Štuk.<sup>85</sup> Tento klasický příběh Jamese Bonda byl jediným dílem série, který byl vydán ještě před utužením normalizační cenzury. Zároveň se jedná o jediné vydání „bondovky“ v Československu do roku 1989.<sup>86</sup>

Po roce 1970 byly špionážní romány v edici ideologicky zcela podřízeny požadavkům normalizačního diskurzu, který se příliš nelišil od toho z konce padesátých let. Do množiny prototypů postav špiónů tehdy pouze přibyl nový typ - typ reformní komunisty a reakcionáře.

### 3.2. Nakladatelství Mladá fronta

I nakladatelství Mladá fronta vzniklo v prvním poválečném roce jako podnik Československého svazu mládeže. Jeho součástí bylo vydávání deníku Mladá fronta, mládežnických časopisů a konečně i nakladatelství se širokým edičním záběrem. Jednotlivé edice byly zacíleny žánrově, genderově i demograficky.<sup>87</sup> V edici Vpřed, věnované dorůstající mládeži, vyšel například „úsměvný špionážní román o klukovských letech“ *Záhada pěti domků* (1955) Karla Fabiána či *Jupiter s pávem* (1956) Pavla Hanuše.

Nakladatelství Mladá fronta si zakládalo na kvalitě, sdružovalo okolo sebe domácí i zahraniční autory beletrie i nefiktivní literatury, významné ilustrátory a grafiky, a zároveň provozovalo výstavní síň Fronta.<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> *Tajemství vyzvědače A-54, Mata Hari, Noc hnědých stínů, První zemřel kancléř, 70 hodin pro špiona. aj.*

<sup>83</sup> Autor reportážních románů, později i detektivních příběhů. Zmíněný román vytvořil v autorské dvojici s Jaromírem Křivanem. V šedesátých letech se na reportážní rekonstrukce specializoval – mimo c.d. Vystřelily ve vile Edelweiss, Vlkodlak kryje stín, Vyslechněte rozsudek.

<sup>84</sup> Oproti fiktivní próze, kde je špionáž a protistátní činnost často demonizována, zde dochází k její bagatelizaci - členové skupiny Othello vystupují jako nerozhodní jedinci, kteří své zločiny páchají z nudy a nejasného pocitu opozice. Zveličen je zde naopak dopad jejich činnosti na společnost (smrt policisty).

<sup>85</sup> Viz ŠTUK, Ivo.: Doslov. In: FLEMING, Ian: *Zlatý fantóm*. Praha: Vydavatelství Magnet. 1970.

<sup>86</sup> Povědomí o bondovkách však v Československu existovalo i tak, vždyť Josef Hrabák věnoval analýzám Bonda velkou část své monografie *Napínavá četba pod lupou* (1984).

<sup>87</sup> Za všechny například EVA (četba pro ženy), Kolumbus (populárně naučná literatura), Třináct (beletrie pro adolescenty), Smaragd (detektivka) a mnohé další

<sup>88</sup> HALADA, Jan: *Encyklopedie českých nakladatelství 1949-2006*. Praha: Libri, 2007. s. 213.

### 3.2.1. Edice Smaragd

Ediční řada Smaragd fungovala od roku 1958 až do počátku devadesátých let, celkem čítá 133 svazků napínavé, především detektivní literatury. Výjimečně, v padesátých letech, se zde objevil i román se špionážní tematikou, převažovala však díla klasiků detektivního žánru (*Pět malých prasátek* Agathy Christie, *Skleněný klíč* Dashiella Hammetta) či původní romány, výrazně ovlivněné právě západní tradicí (detektivní trilogie z první republiky Jana Zábrany a Josefa Škvoreckého *Vražda se zárukou*, *Vražda v zastoupení* a *Vražda pro štěstí*).

Pokud se zaměříme na díla se špionážní tematikou, můžeme konstatovat, že i u nich se jednalo se převážně o romány s primárně detektivními zápletkami. Ať už se jednalo o vraždu špiona v *Kilometru devatenáct* (1960) Eduarda Fikera, odhalování nacistického spiknutí v *Černé hvězdě* (1958) Emila Vachka a vyšetřování *Případu Antrax* (1964) Pavla Hejcmána nebo protizápadní agitku *Velkogaráže jihozápad* (1959) německého autora Wolfganga Schreyera. Poměrně specifický byl také oslavný román o hrdinství sovětských špiónů působících za Velké vlastenecké války Vasila Ardamatského s názvem *Saturn zvolna pohasíná* (1965).

Stejně jako u předchozích edic, také u Smaragdu lze shrnout, že téma špionáže a ideologická vyhocenost typická pro díla druhé poloviny padesátých let a počátku let šedesátých z této edice do konce šedesátých let prakticky vymizely. Přednost dostávaly stále častější překlady literatury západní (Chandler, Cheyney, Simeon, Greene) a české detektivky rezignující na jednoznačné ideologické vyznění (například díla Pavla Šoltésze, Václava Erbena a Josefa Škvoreckého).

Souhrnně můžeme říci, že literatura špionážního žánru vycházela téměř výhradně v několika tematických edicích, jen občasně se objevila i mimo ně – několik románů vyšlo pod záštitou krajských nakladatelství (Pavel Hejcmán: *Nepřítel se vrací* (1961) v Krajském nakladatelství v Brně; Josef Šavrda: *Půjdeš, nevrátíš se* (1964) v Krajském nakladatelství Ostrava). Oproti tematicky příbuzným dílům z výše uvedených edic se odlišovaly nižšími náklady.<sup>89</sup>

Obecně platí, že zájem o tematiku špionáže a boje s protistátními živly klesal již od počátku šedesátých let a zaujímal okrajové postavení. Obnovení edic populární

---

<sup>89</sup> *Nepřítel se vrací*: 10 000 ks, *Půjdeš, nevrátíš se* 20 000ks, oproti tomu *Černá hvězda* (Smaragd) 22 250 ks, *Noc nemá konce*, *Rozkaz 42* (obě Napětí) 30 000 ks

literatury, jistou měrou reagující na uvolnění politických poměrů v zemi po roce 1956 a vyhasínání žánru budovatelského románu, který měl oddechové romány nahradit, přišlo pro špionážní žánr pozdě, čtenářský zájem už byl spíše o díla detektivní. Špionáž se krátce dostala do centra pozornosti ještě po roce 1970, kdy nová vlna románů a filmů reagovala na Pražské jaro a následnou okupaci v souladu s tezemi poučení z krizového vývoje.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Za volantem nepřítel, Hroch, Svědectví od Seiny

#### 4. Autoři špionážní literatury

V tomto přehledu o tématu špionáže v československé literatuře padesátých a šedesátých let by neměl chybět také rozbor společenského a historického kontextu spisovatelů špionážních románů. V dějinných přehledech české literatury a autorských slovnících jim totiž náleží pouze okrajové postavení, někteří z autorů, jejichž vztah k literární tvorbě můžeme označit jako „laický“, stojí mimo tyto přehledy úplně. Pokud přihlídneme ke generační příslušnosti, špionážní díla psali nejen mladí angažovaní autoři, ale i zkušení spisovatelé, kteří svou tvůrčí dráhu započali již ve dvacátých a třicátých letech. Druhou možnost, jak rozčlenit autory nabízí Peter Liba: na *profesionály*, kteří se pokládají za autory umělecké literatury, ale čtení jsou jako populární, na autory *poloprofesionální* čerpající z dosavadních tradic populární literatury a autory-*amatéry*, kteří své zázemí budují na vzorech užitkových textů a konvencí.<sup>91</sup> Mezi tvůrci špionážní literatury nalezneme všechny tři typy, včetně nadšených lidí z praxe.

Proto v tomto seznamu figurují zaměstnanci policejních složek (Matiášek), pohraniční strážce (Kalčík) či armády (Michna),<sup>92</sup> ale také autoři předrevoluční populární literatury (Fiker, Vachek, Fabián), a také autory, o nichž se mnoho nedozvíme (Jura, Adam), neboť jejich biografické údaje jsou téměř nedohledatelné. Styl některých prací lze v souladu s Janáčkovým názorem nazvat „jednoduchým až primitivním“.<sup>93</sup> V některých případech, v duchu požadavku na pravdivost a realismus v literatuře, sami autoři v předmluvách omlouvají své umělecké nedostatky a nízkou literární kvalitu svých děl s tím, že spisovatelský um a stylistické kudrlinky nahrazují opravdovostí.

Motivace a východiska jednotlivých autorů, kterými se zde budu zabývat, nicméně byly velmi rozdílné, někteří spisovatelé, podobně jako tvůrci angažovaných budovatelských filmů, poskytovali svým dílem úlitbu režimu a zlepšovali si tak kádrový profil (takový byl například v literatuře případ Eduarda Fikera nebo Emila Vachka, u filmu herců Oldřicha Nového a Vlasty Buriana). V této kapitole se proto budu věnovat

---

<sup>91</sup> Srov. LIBA, Peter: Komunikačný profil žánrov populárnej literatúry. In: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava: Tatran, 1981. s. 105-6.

<sup>92</sup> Podle vzoru sovětského kriminalisty a zároveň spisovatele špionážních a kriminálních próz Lva Romanoviče Šejnina, jehož přínos detektivnímu žánru oslavuje v Umění detektivky Jan Cigánek. Považuje jej za propagátora a průkopníka stylu realistické detektivky. V padesátých letech byly Šejninovy knihy navzdory jejich spojení se žánrem detektivky povoleny. Viz *Dvoji prohlídka, Zápisky kriminalistovy, Vojenské tajemství, Konfrontace*.

<sup>93</sup> To platí především pro špionážní romány z konce padesátých let *Xaver má strach, Noc nemá konce, Jupiter s pávem* atd.

podrobněji dvěma nejpłodnějším autorům špionážní literatury, z nichž každý zastupuje jednu tvůrčí generaci, a postavení špionážní tvorby v kontextu jejich díla.

#### 4.1. Starší generace

Autory starší generace je možné v souladu s Libou označit za většinou za poloprofesionály, tedy ty, kteří ve své tvorbě čerpají především z tradice populární literatury. První část jejich díla vznikla ve dvacátých a třicátých letech, tedy v době rozkvětu vydávání sešitové literatury. Jejich bibliografie čítá mnoho položek a minimálně její část žánrově zasahuje do dobrodružné, detektivní či špionážní literatury. Navzdory jejich snaze na konci čtyřicátých let (Fabián: *Sabotáž dr. Schollera*, *Uprchlík*; Fiker: *Ilavský zločin*) přizpůsobit svá díla nové kulturně politické situaci a vymanit se ze škatulky braku, byla jejich tvorba vyloučena z okruhu literární komunikace. V polovině padesátých let se tak snaží rehabilitovat silně angažovanou tvorbou.<sup>94</sup>

##### 4.1.1. Karel Fabián

Nejpłodnějším spisovatelem a zároveň nejkontroverznější osobností špionážní a dobrodružné prózy byl ve sledovaném období Karel Fabián vlastním jménem Eduard Kirchberger (1912 – 1983). Fabián svou tvorbou v meziválečném Československu pokrýval množství různých žánrů, mezi nimi i fantastické romány špionážní. Prvním z nich byla *Cesta přes mrtvé* (1937), slovy autora recenze Národních listů výstižný a strhující román o špionáži a protišpionáži v současné době. Několik dalších románů vydal v rychlém sledu. Přestože se v druhé polovině války autorsky odmlčel, v roce 1946 se vrátil hned s několika romány, které k jeho oblíbenému tématu špionáže přidaly téma válečné. V poválečném období se i vzhledem k podezření z kolaborace<sup>95</sup> a svým protikomunistickým výrokům podepisoval pseudonymy (É. Kagé: *Sabotáž dr. Schölera* 1947).

V roce 1948 se rozhodl pro emigraci. Přestože se mu povedlo přejít západoněmecké hranice, už v létě roku 1948 se během amnestie udělené rozhodnutím prezidenta republiky vrátil do Československa. Začal vystupovat pod jménem Karel Fabián a vlastní zážitek ze zmíněné cesty využil v propagandistické agitce *Uprchlík* (1950). Snažil se rychle přizpůsobit svou další tvorbu požadavkům stalinistického režimu (*Šlo o elektrárnu [1949]*). Problémy s režimem se mu nevyhnuły ovšem ani

---

<sup>94</sup> Fabián se dokonce pokusil v roce 1949 o budovatelský román – *Šlo o elektrárnu*. Ten se však nedočkal kladného přijetí.

<sup>95</sup> Po válce byl totiž vyšetřován pro své aktivity ve vazbě gestapa.

v padesátých letech, opakovaně se potýkal s vyšetřováním StB, které omezovalo jeho tvůrčí činnost, ačkoli, jak zmiňuje Janáček, Fabián „byl spisovatel, který vyloučil a nahradil sám sebe.“<sup>96</sup> Teprve až v roce 1957 se vrátil se špionážním románem pro děti *Záhada pěti domků*.<sup>97</sup> Objevuje se zde také pro jeho pozdější prózy z konce šedesátých let (*Slunečném údolí* či *Prázdniny za milion*) typické spojení dětského elementu a špionáže či kriminality. Pro účely této práce má smysl z jeho díla zmínit ještě kriminální román sledující dva bratry na okraji společnosti *Vrah vychází za soumraku* (1964) a také netradičně vyprávěný příběhem z prostředí Pohraniční stráže *Černý vlk* (1965). Téma špionáže natolik příznačné pro Fabiánovu ranou tvorbu se z jeho díla v průběhu padesátých let vytratilo, zůstalo pouze v četbě pro děti (*Záhada pěti domků*) a románech *Černý vlk a Vrah vychází za soumraku*, kde je však jeho role okrajová.

Fabiánovi nelze upřít jistá řemeslná zručnost a nápaditost, jeho romány ukazují autorovu schopnost fabulace, kdy senzační náměty korespondují s dobovou společenskou situací. V jeho dílech důležitou roli hraje ideologie – od nacionalismu čtyřicátých let po komunismus v padesátých a šedesátých letech. Prvoplánová Ideologičnost v některých fabiánových dílech oslabuje až v polovině šedesátých let. Zajímavé je ozvláštnění vyprávění pohraničnického románu *Černý vlk* hlediskem zvířecích hrdinů (Fena a Vlk). Jak zmiňuje Janáček, Kirchberger alias Fabián na literárním okraji balancuje od poloviny třicátých let,<sup>98</sup> a je proto téměř neuvěřitelné, že se i poté, co byl po roce 1948 vyšetřován pro spolupráci s gestapem, dokázal vrátit k literární produkci a jejím prostřednictvím sloužit dalšímu režimu.

#### 4.1.2. Eduard Fiker a Emil Vachek

Známý autor dobrodružných románů a detektivek západního typu ze třicátých let Eduard Fiker (1902–1961)<sup>99</sup> se rovněž svým dílem pokusil přizpůsobit nové době, a to sérií špionážních detektivek s vyšetřovateli Kalašem a Karlíčkem *Zlatá čtyřka* (1955), *Kilometr devatenáct* (1956) a *Série C-L* (1959), i přes to, že jeho předválečné dílo bylo

<sup>96</sup> JANÁČEK, Pavel: Spisovatel, který vyloučil a nahradil sám sebe. In: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004.

<sup>97</sup> Tu napsal společně s Miroslavem Königsmarkem, podobně jako další román pro mládež *Takovou loď* (1959) pod společným pseudonymem K. M. Fabián.

<sup>98</sup> JANOUŠEK, Pavel a ČORNEJ, Petr, (eds). *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008.

<sup>99</sup> O Fikerově životě a díle více např. na stránkách literárních novin: <http://www.literarky.cz/kultura/literatura/9762-eduard-fiker-tem-zapomenuty-poklad-eske-detektivky> (citováno 10. 4. 2015), nebo též na stránkách slovníku české literatury: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=18&hl=fiker+> (23. 2. 2015)

vyřazeno z literární komunikace jako brak, jak o tom píše Šámal v monografii *Soustružníci lidských duší*.<sup>100</sup> Fiker se v nové době prosadil i jako scénárista a podílel se filmech s detektivními a špionážními syžety (např. *Akce B*). Navzdory snaze přizpůsobit se se však jeho romány vymykaly.

Příspěvek k českému špionážnímu románu přidal i Emil Vachek (1889 – 1964), rovněž známý autor detektivní literatury meziválečné. Ve snaze o syntézu své dřívější tvorby a požadavků nové doby vytvořil několik detektivek s postavou vyšetřovatele Klubička, které z povinnosti využívají špionáž jako ornament detektivních příběhů.

Díla obou autorů jsou si podobná v tom, že se ve snaze přizpůsobit požadavkům socialistického realismu, nezřikají ani tradice klasické detektivky. A jak uvidíme v analytické části práce, z celku špionážních děl se poměrně vymykají.

## 4.2. Mladší generace

Mezi spisovateli špionážní prózy mladší generace nalezneme jak „nadšené amatéry“, tak i spisovatele, které Liba označil za poloprofesionální a profesionální. Společným východiskem jim jsou komunistické přesvědčení a budovatelské nadšení, které – například v případě Pavla Hejcmana a Jaromíra Šavrdu – vyústilo v sedmdesátých letech v disidentské vystřízlivění. Nejplodnějším autorem, jehož první díla vznikla na konci padesátých let a který byl činný ještě před nedávnem,<sup>101</sup> byl Pavel Hejcman.

### 4.2.1. Pavel Hejcman

Tento autor (nar. 1927), mj. povoláním úředník v továrně, se k literární činnosti vypracoval na konci padesátých let. Jeho prvními prózami byly historické romány pro mládež *Roxelanin meč* (1959) a *Cesty knížecí* (1959). Následovala série tří špionážních detektivek (*Nepřítel se vrací*, *Zanechte všech nadějí*, *Případ Antrax*), propojených válečnými motivy a ústředními ženskými postavami. V těchto dílech se objevovaly výrazné ideologizovaná témata, především emigrace a život na Západě, činnost zpravodajských agentur, propojení válečné minulosti se současností,<sup>102</sup> průmyslová

---

<sup>100</sup> Braková literatura je „literatura líčící barvitými efekt různé děje s cílem upoutat pozornost čtenářovu k bezvýznamným věcem postrádajícím jakoukoli výchovnou tendenci (...) Patří sem zejména knihy s náměty detektivními, cowboyskými, jakž i všechny knihy bez literární hodnoty díla.“ (Šámal: *Co není socialistická literatura*. In: *Soustružníci lidských duší: lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století: (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha: Academia, 2009. s. 72.)

<sup>101</sup> V roce 2004 mu vyšla detektivka *Nebožtíkům věnce*.

<sup>102</sup> Trvající pocit ohrožení v románu *Nepřítel se vrací* skrze postavu Kunzeho, v *Případu Anthrax* se objevují v roli protivníka bývalý vysoký důstojník SS a jeho dcera.

špionáž a další. Ty v dalších detektivkách *Zlatý solid* (1964) a *Anděl hraje na violu* (1965) ustupují, ačkoli mezinárodní síť pašeráků drog je ve druhém jmenovaném románu organizována podobně jako v těch předchozích zpravodajské agentury. Téma války a válečných zločinů se objevuje v Hejčmanových románech *Dům za duhovou zdí* (1966) a *Píseň Juditina* (1969). Ty však tematicky nepatří do jeho tvorby špionážních děl.

Poté, co Hejčman v roce 1968 vystoupil z KSČ,<sup>103</sup> mohl dále publikovat pouze pod pseudonymem. I tak do roku 1989 vytvořil několik dobrodružných románů s prvky špionáže z exotických lokací rozvojových zemí, jako *Had má královskou hlavu*, *Dědicové*, *Muž pro Maawakao*. Hejčman zůstal literárně činným i po roce 1989, věrný je žánrům detektivního, dobrodružného a historického románu.

Jeho špionážní i detektivní romány ze šedesátých let většinou zachycují konflikt mezi socialismem a jeho odpůrci, snaží se tak postihnout soudobou realitu v souladu s dobovými požadavky na socialistickou literaturu. Postavy jeho románů podle očekávání determinuje prvorepubliková a válečná minulost. Výrazné jsou u Hejčmana postavy ženských hrdinek, z nichž nejvýraznější je Sylva ze špionážního románu *Zanechte všech nadějí* (ale i Elsa/Anna v *Nepřítel se vrací* či baletka Jana v detektivce *Anděl hraje na violu*). Zobrazení špionáže a záškodnictví je konvenční, podle požadavků dobového diskurzu, a dopouštějí se jí hlavně protistátní živly a váleční zločinci. Také Hejčmanovo dílo šedesátých let Janoušek, stejně jako tvorbu Karla Fabiána, označuje jako úplný okraj literárního pole.<sup>104</sup>

#### 4.2.2. Další

Další mladší tvůrci se tématem špionáže zabývali jen krátkodobě, ale není možné je opomenout, protože se jedná o různé autorské typy. Na Rudolfa Kalčíka například (1923-1980) měla výrazný vliv služba u Pohraniční stráže v letech 1950-1952, pohraničnickům věnoval většinu svých děl, navíc dlouhodobě spolupracoval s časopisem *Pohraniční stráž*.<sup>105</sup> Špionáží, spojené s pohraničním prostorem, a jejímu odhalování se věnoval v románu *Král Šumavy* (1959), stejně jako dalších povídkách z pohraničí a práce Bezpečnosti *V hraničních horách*. (1954) Jeho díla mají blízko

---

<sup>103</sup> Srov. <http://www.pametnaroda.cz/story/hejman-pavel-1927-2650> (28. 2. 2015)

<sup>104</sup> JANOÚŠEK, Pavel a BROŽOVÁ, Věra, (eds): *Dějiny české literatury 1945-1989. II., 1948-1958*. Praha: Academia, 2007.

<sup>105</sup> BROŽOVÁ, Věra: Rudolf Kalčík. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=713&hl=kal%C4%8D%C3%ADk+> (28. 2. 2015)



k literatuře faktu, kdy tendenčně zpracovává skutečné události z pohraničí.<sup>106</sup> V sedmdesátých letech se Kalčík téměř výlučně věnoval organizačním povinnostem v obnoveném normalizačním Svazu českých spisovatelů.

Eduard Hončík (1914-1988), strojírenský dělník, který se literární tvorbou začal zabývat až poté, co mu byl přiznán invalidní důchod, se ke špionážní novele z padesátých let *Uzel na oprátce* (1968) propracoval od dělnických próz s kolektivním hrdinou *Třicet šest pod zemí* (1959) a *Spanilá jízda* (1965), inspirovaných vlastními zkušenostmi ze třicátých let. Ačkoli je *Uzlu na oprátce* vytýkána ideologická jednostrannost,<sup>107</sup> její hrdina podle mého názoru úplně jednoznačný není. Jaromír Šavrdra (1933-1988) detektivkou s motivy emigrace a špionáže *Půjdeš, nevrátíš se* (1958) reaguje na dobovou poptávku detektivních moralit varujících před emigrací. Tento tvůrce si prošel složitým vývojem, na počátku padesátých let tvořil angažovanou poezii (*Pionýrská říkadla*), v šedesátých sci-fi a v sedmdesátých se jako disident věnoval literární formě deníku.<sup>108</sup> Zmíněná detektivka tak v jeho díle působí ojedinele, stejně jako román *Uzavřený kruh* (1958) v tvorbě překladatele z ruštiny a pozdějšího autora neangažovaných detektivek Vladimíra Michny (nar. 1927), podobně jako autor románu *Jupiter s pávem* (1957) Pavel Hanuš (1928–1991)

Obtížné bylo dohledat autory jednoduché, silně antiklerikální novely *Xaver má strach* (1957) Jana Matiaška (nar. 1922) a Miloše Juru (?), jejich jména totiž nefigurují v seznamech spisovatelů, vzhledem k nízké úrovni a primitivní útočnosti zmíněné publikace to však není překvapivé. U Miloše Jury se pouze můžeme domnívat, že se jednalo o angažovaného straníka. Jan Matiašek, jak se mi však podařilo zjistit, byl kriminalista a spoluautor několika učebnic, například *Psychologie a výslechová praxe* (1968).<sup>109</sup> Podobně jednoduchou novelu *Noc nemá konce* vytvořila autorská dvojice Karla Štorkána (1923–2007) a Stanislava Adama (nar. 1922). Štorkán touto prózou debutoval, v následujících dekádách se převážně věnoval beletrizaci kriminálních případů. Stanislav Adam se dále literatuře nevěnoval.

V roce 1962 Jan Cigánek vyjadřuje myšlenku, že „na začátku padesátých let vznikla situace, podle které se dalo téměř jistě soudit, že špionážní román definitivně

---

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> NONDÍKOVÁ, Michaela: Eduard Hončík. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=746&hl=hon%C4%8D%C3%ADk+>

<sup>108</sup> Šavrdra mj. podepsal Chartu 77.

<sup>109</sup> Monografii zpracovali členové katedry kriminalistiky a Ústavu kriminalistiky PF UK v Praze, dr. Jan Matiašek, vedoucí autorského kolektivu, prom. psycholog Jaroslav Soukup a dr. Bohumil Bárta.

v socialistické literatuře zatlačí detektivku. Nicméně toto zdání se zdálo klamným.<sup>110</sup> Toto tvrzení ukazuje skepsi k budoucnosti špionážnímu románu, kterému jako žánru v českém literárním prostoru chyběl jednotný koncept. Děla, jak je patrné z mého přehledu, vznikala relativně málo, jejich narativní stavba se mísila se schémata detektivních a budovatelských románů, navíc existovaly na samém okraji jak literatury jako celku, tak literatury populární.

Tvůrci špionážního románu byli zřetelně ovlivněni tlakem požadavků soudobého politického diskurzu na bezvýhradně negativní zobrazení špionáže a protistátní činnosti. I ve Fabiánově románu pro děti *Záhada pěti domků* můžeme nalézt nabádání k nedůvěře k blízkým a známým osobám, přízrak nacistického zázškodnictví se v Hejčmanově tvorbě drží do poloviny šedesátých let, objevuje se i ve Vachkově románu *Černá hvězda*.

---

<sup>110</sup> CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. s. 158-9.

## 5. Film

Už příklady *Krále Šumavy* nebo pozdějšího *Černého vlka* jasně ukázaly úzkou provázanost mezi špionážními romány a jejich filmovými adaptacemi. Filmová produkce obecně reagovala na požadavek zobrazení třídního boje, záškodnictví a špionáže obratněji a rychleji než literatura. Jak uvádí Jan Lukeš: „Film stejně jako ostatní druhy umění dostal zkrátka v pojetí nových držitelů moci jednoznačnou roli: Pomocníka v boji o její upevnění a udržení, „správného“ vykladače minulosti, přítomnosti i budoucnosti, a to třeba i v protikladu k empiricky ověřitelným skutečnostem.“<sup>111</sup> Divácký dosah byl navíc podstatně větší než u literatury, průměrná návštěvnost českých špionážních filmů se blížila dvěma milionům, *Krále Šumavy* údajně navštívilo dokonce až 4,5 milionů diváků.<sup>112</sup> V této kapitole se proto budu věnovat také filmům, které zobrazují špionážní a záškodnickou problematiku. Je třeba zmínit, že ne všechny jsou špionážní primárně.<sup>113</sup> Těchto angažovaných agitek nevzniklo mnoho,<sup>114</sup> ve znárodněné kinematografii se však první z nich objevily již na počátku padesátých let.

Jediným přípustným tvůrčím přístupem byl socialistický realismus, tematický plán, o kterém psal v roce 1950 Jiří Hendrych (*Směleji vpřed k socialistické kinematografii, Za vysokou ideovost a uměleckou úroveň československého filmu*). Téma třídního nepřítele, kolaborace nebo záškodnictví se pokoušelo naplnit hned několik uznávaných československých tvůrců. Ty všechny lze s výjimkou Elmara Klose, který režíroval již ve 30. letech, počítat do mladé generace prosocialistických filmařů, kterým možnost se realizovat, přinesl nový režim.

### 5.1. Padesátá léta

Zejména režisér Václav Gajer ve svých filmech *Pan Habětín odchází* (1949) a v *Usměvavé zemi* (1952) zpodobňoval různé prototypy třídních nepřátel, kolaborantského podnikatele v prvním zmíněném filmu a traviče vepřů v nově

---

<sup>111</sup> LUKEŠ, Jan: Daleká cesta. In: LUKEŠ, Jan: *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Sloart, 2013. s. 34.

<sup>112</sup> Čísla návštěvnosti převzata z knihy ZVONÍČEK, Stanislav: *Čtvrtstoletí československé socialistické kinematografie a její další perspektivy*. Praha: Český filmový ústav, 1970.

<sup>113</sup> Film *Zlatý Pavouk* (1954, Pavel Blumenfeld), který Jan Lukeš řadí ke špionážním filmům, je podle mého názoru psychologickou krimi, kdy hlavní postava bojuje s pokušením používat osvětimské zlato pro sebeobohacení. Špionáž se zde objevuje jen v postavě šmelináře.

<sup>114</sup> Na vině je nejen diletantismus nadšených prorežimních tvůrců, ale i zhroucení centrálně řízené kinematografie.

vznikajícím JZD ve druhém. Portrét západních teroristů a záškodníků Gajer představuje i ve svém dalším filmu *Přicházejí ze tmy* (1953). V komedii Oldřicha Lipského *Slepice a kostelník* (1950) nedůstojná role zlomyslného záškodníka připadla populárnímu prvorepublikovému a protektorátnímu herci Vlastovi Burianovi.<sup>115</sup>

Také režisérská dvojice Jan Kadar a Elmar Klos přispěli k tomuto tématu psychologickým dramatem o únosu československého letadla do Západního Německa s příznačným názvem *Únos* (1952). Roli inženýra, v zajateckém táboře nejprve pokoušeného lichotkami a později výhrůzkami nuceného ke spolupráci se západoněmeckou tajnou službou přesvědčivě ztvárnil Ladislav Pešek. Zajímavostí je negativní vykreslení činnosti OSN, která souhlasí se zadržováním nedobrovolných emigrantů v NSR, naprosto v intencích dobové propagandy je představen i osud těch dobrovolných – živoření v internačních táborech.

Atraktivním prostředím mezinárodního rychlíku, sevřenou stopáží, ale i dramaturgickou bezradností upoutá špionážní drama režiséra Vladimíra Čecha *Expres z Norimberka* (1953), kde SNB soupeří se západními špiony o plány na zničení Brodské přehrady. Zajímavé jsou zde zmínky o tzv. Číhošťském zázraku a další komentáře k politické a hospodářské situaci.<sup>116</sup> Průmyslová špionáž a poškozování socialistického hospodářství z ní plynoucí bylo tématem *Severního přístavu* (1954) Miloše Makovce. Zde se realizuje množství společenských typů v pracovním kolektivu a mimo konfliktu špionáže a Bezpečnosti, v rozporu mezi zasloužilým správcem podniku a mladým referentem, který má na jeho činnost dohlížet, nalezneme z budovatelského románu známý konflikt starého a nového světa.

Prorežimně profilovaný režisér (a v tomto případě i spoluautor scénáře) Jiří Sequens přispěl k dílům tematizujícím špionáž filmem *Větrná hora* (1955) o diverzi ve skupině brigádníků v pohraničí. Jan Lukeš v souvislosti se špionáží připomíná ještě film *Zlatý Pavouk* (1954), avšak role špionáže, zde zosobněné postavou šmelináře, je zde naprosto podružná.

Autorská dvojice Karla Kachyni a Vojtěcha Jasného, spolupracující spolu již od školních let, v instituci Dokumentárního filmu a Armádním filmu začínala natáčením propagandistických dokumentů a agitek *Věděli si rady* (1949), *Není stále zamračeno*

---

<sup>115</sup> Pro Buriana to byla první možnost realizovat se ve filmu od roku 1942. Ponižující roli se Burian vykupoval po zákazu hraní v důsledku obvinění ze spolupráce s Němci.

<sup>116</sup> Příslušník SNB Klíma se chlubí, že participoval na stavbě v Kunčicích, kde splnili pětiletku za čtyři roky, topiči na lokomotivě rozjímají o krásách vlasti a svém velkém úkolu přispívat k pravidelnosti mezinárodní dopravy.

(1950), *Neobyčejná léta* (1952), *Lidé jednoho srdce* (1953), v polovině padesátých let pak společně vytvořila hraný špionážní film podle scénáře Lubomíra Možného z vojenského prostředí *Dnes večer všechno skončí* (1954) o mladém vojenském písaři, kterého využije nebezpečná špionka k získávání informací o pohraničních posádkách. Film „se svou formou i vyzněním blíží politické agitce s prostoduchými, ale o to nabádavějšími zápletkami, s realizační těžkopádností, s neuměle konstruovanými postavami.“<sup>117</sup> Po rozchodu Kachyni s Jasným, který pramenil z rozdílnosti jejich autorských vizí a vzájemného vyhraňování,<sup>118</sup> Kachyňa realizoval sám dva filmy z prostředí pohraniční stráže – téměř zapomenutou *Ztracenou stopu* (1956) a velmi úspěšného *Krále Šumavy* (1958) podle předlohy Rudolfa Kalčíka.

## 5.2.Šedesátá léta

Na počátku 60. let, v souvislosti s utužením Novotného režimu a zpřísněním cenzury po I. ročníku Filmového Festivalu Pracujících v Bánské Bystrici, se po pauze objevilo několik filmů tematizujících špionáž, emigraci a protistátní činnost. V první řadě to byl *Smyk* (1960) Zbyňka Brynycha, který se pokoušel napodobit západní akční kinematografii. Vznikl tak bizarní film o emigrantovi, který je poslán do své bývalé vlasti jako nepřátelský agent, ve kterém samozřejmě nechybělo poselství o nesmyslnosti špionáže. Podobně vyznívá i psychologické drama *Labyrint srdce* (1961) Jiřího Krejčíka, opět s motivem agenta-emigranta. Do této skupiny se řadí ještě i *Páté oddělení* (1960) režiséra Jindřicha Poláka, kde se čeští policisté vypořádávají s činností americké rozvědky, která se snaží sabotovat obchodní zájmy Československa na středním východě. Mimochodem, téměř totožná fabule se objevuje již v *Severním přístavu* o dekádu dříve.

V období rozkvětu kinematografie ve druhé polovině šedesátých let pro špionážní prorežimní filmy nebylo místo a podobně jako v literatuře i v něm již převažují detektivky. Vztah ke špionážnímu žánru má pouze divácky vděčná Vorlíčkova parodie na bondovskou sérii a špionážní filmy vůbec *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1966), která patří do série parodií na západní filmovou tvorbu, společně s *Kdo chce zabít Jessii?* (1966, r. Václav Vorlíček) stejného režiséra a *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964, r. Oldřich Lipský). První

---

<sup>117</sup> JAROŠ Jan: Jasný a Kachyňa: Prozírání na pozadí iluzí. In KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012. s. 435.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 421-448.

jmenovaný film paroduje komiks, druhý žánr westernu. Tento svébytný žánr pokračoval i v sedmdesátých letech.

Jak je z předchozích odstavců patrné, do filmové tvorby se špionážní témata dostala podstatně dříve než do literatury, již v budovatelských letech. Podle očekávání tak vznikaly schematické filmy, na jejichž tvorbě participovali průměrní prorežimní režiséři typu Jiřího Sequense a Václava Gajera i pozdější osobnosti zlatých let československého filmu jako Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, dvojice Kadára s Klosem. Žánr špionážního filmu ale podobně jako ten literární rychle skomíral – po zlomovém roce 1956, kdy se pozornost filmařů obrátila ke každodenním a společenskokritickým tématům, nalezneme už jen několik jednotlivých špionážních filmů na počátku let šedesátých.

Stejně jako v literatuře, nástup normalizace znamenal opětovně krátký příklon k paranoidním filmům o západní špionáži. Takovým filmům se věnoval především režisér Karel Steklý, jehož filmy *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974) a *Tam, kde hnízí čápi* (1975) vycházely z pozic konzervativního křídla KSČ a demonizovaly demokratizační proces Pražského jara.<sup>119</sup> Stejný úkol měl pamflet proti Janu Procházce a Václavu Černému *Svědectví od Seiny* (1970).

---

<sup>119</sup> Není bez zajímavosti, že vzhledem k nízké řemeslné kvalitě, která údajně pohoršovala i schvalovatele, byl například *Hroch záhy* stažen z distribuce.

## 6. Analýza románu: *Nepřítel se vrací* (1961)

Román *Nepřítel se vrací* autora Pavla Hejcmána považují za typického představitele českého špionážního románu, který navíc nese většinu pro žánr typických znaků. Jeho ústředním tématem je odhalování sítě agentů, kteří se dopouštějí průmyslové špionáže a záškodnictví v české letecké továrně. V jeho narativu nalezneme prototypické postavy s jasně definovanou rolí (funkcí), stejně jako četné motivy spojené se zobrazením špionáže v diskurzu padesátých a šedesátých let.

V následující analýze se zaměřím na některé aspekty románu, nejprve na časoprostor díla, kde mě bude zajímat, zda a do jaké míry vytvořený obraz Československa odpovídá Leninově teorii odrazu a Ždanovově doktríně socialistického realismu. Rovněž se budu zabývat jeho narativní výstavbou a otázkami žánrové klasifikace. Ve Slovníku české literatury a v recenzi Zdeňka Vavříka sice je přiřazen k žánru detektivnímu,<sup>120</sup> s tímto tvrzením však nelze souhlasit bezesbytku. Krátce se budu věnovat také vztahu vypravěče a jím vytvořeného fikčního světa románu ke skutečnosti. Analýze podrobím postavy, budu zkoumat jejich funkci v narativu a zda jsou nositeli ideologické a výchovné funkce.

Zábavná literatura v socialistické společnosti totiž neměla pouze bavit a přinášet oddech, ale také vychovávat občany ke kladnému vztahu k vlasti a lidově demokratickému společenskému uspořádání. V socialistické špionážní i detektivní literatuře tak logicky nalezneme výchovné, ideologicky vyhraněné postavy a motivy, a to již z podstaty tematiky žánru, který podobně jako ten budovatelský, je postaven na opozici Západu (zlo, buržoazie, šmelina...) a Východu (dobro, socialismus, práce...).

Na úvod této analýzy je třeba připomenout fakt, že díla populární literatury se drží obvyklých formálních a stylistických konvencí delší dobu než ty s ambicemi literatury umělecké. Proto se v nich poměrně přísné využití socialisticko-realistické estetiky udrželo i v šedesátých letech, zatímco umělecká literatura a film se od dogmatických ideologických doktrín odklání již na konci padesátých let. Oproti tomu ve špionážních dílech jsem vývoj téměř nezaznamenala. Až o Hončíkově románu *Uzel na oprátce* se dá možná uvažovat jako o poněkud pozdní reakci na období rozvolnění tlaku na ideologický aspekt literatury.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> VAVŘÍK, Zdeněk: Tajemství je málo. In: *Literární noviny* 8. 1959. č. 6. s. 5.

<sup>121</sup> Jednoznačná typologie postav se po roce 1970 vrací, kdy se mezi společenskými typy záporných postav objevuje jeden nový – inspirovaný Pražským jarem – typ reformního komunisty. Například v TV seriálu režiséra Jiřího Sequense *Třicet případů Majora Zemana*.

V Hejčmanově románu, vydaném v roce 1961, který vznikl na počátku procesu začlenění populární (oddechové) literatury do literatury socialistické, jsou poměrně důsledně uplatňovány zásady socialistického realismu, což je možné dokázat například na konkurenci detektivního a budovatelského narativního schématu či idealizaci soudobého světa. Jednoduchost a schematičnost, a to jak formální (jednoduchá stavba narativu), tak obsahová, kdy román nabízí jednoznačnou charakteristiku a rozčlenění rolí postav společensko-politickou determinací, vyplývá spíše z žánrovosti díla a není ji možné připisovat pouze literatuře socialistické.

### 6.1. Časoprostorové souřadnice

Je zajímavé, že jako pravděpodobný přímý nástupce budovatelského románu<sup>122</sup> přejímá špionážní román do jisté míry i jeho prostorovou organizaci. Je vhodné na tomto místě připomenout, že Daniela Hodrová za stěžejní typ prostoru pro budovatelský román považuje typ pustiny a hranice.<sup>123</sup> Není tedy náhoda, že i podstatná část špionážních děl se odehrává v pohraničním prostoru<sup>124</sup> a státní hranice Československé republiky zde funguje nejen jako reálný, ale i symbolický předěl, jako ochrana před nebezpečím Západu. Její překračování je motivováno pouze zlým, tedy protisocialistickým smýšlením a zkorumpovaností.

*Nepřítel se vrací* se však oproti jiným dílům (*Král Šumavy*, *Černý vlk*, *Uzavřený kruh*) v pohraničním prostoru primárně neodehrává, jeho dějišti jsou především města Praha a Brno, prostor hranice se ale objevuje, a to vždy v klíčových scénách: nejprve při zadržení agenta Jana při přechodu hranice (a faktickém odhalení existence průmyslové špionáže v letecké továrně), při Sudického plavbě po Labi (a pašování valut a informací na Západ) a na závěr symbolicky jako hrozba, že když hlavní viník, organizátorka zpravodajské agentury Davidsonová, hranici překročí a bude tak nepostižitelná pro socialistické právo.

Budovatelská díla měla podle Ždanovových tezí socialistického realismu a Leninovy teorie odrazu přinést co nejvěrnější otisk dobové reality, obraz své doby a jejích lidí, ve snaze přinést skutečnost úplnou a pravdivou se však uchýlila k tezovitosti a její idealizaci. V tomto směru nepochybně pokračovala i česká špionážní díla. Ta odkazovala k dobové realitě v té podobě, jak by podle autorova soudu a dobové

---

<sup>122</sup> Především z hlediska vysoké míry ideovosti, didaktičnosti a také přímým konfliktem socialistických a protisocialistických sil.

<sup>123</sup> HODROVÁ Daniela. Žánrový půdorys budovatelského románu. In: *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1979. s.121–144.

<sup>124</sup> *Případ Antrax*, *Uzel na oprátce*, *Černý vlk*, *Král Šumavy*, *Uzavřený kruh*



propagandy měla vypadat, nikoli k jejímu skutečnému stavu. V budovatelském románu tak perfektně fungují pořádkové organizace i orgány strany, které bez výjimky trestají záškodníky. Ve špionážních dílech rovněž nenalezneme zápornou postavu komunisty či příslušníka pořádkových sil, vyjma nepřátelských agentů, operujících v jejich řadách, tito záškodníci jsou navíc vždy odhaleni.<sup>125</sup> V tomto románu je to postavou s dvojitou identitou především Elsa/Anna.

Obraz dobové reality je přizpůsoben požadavkům strany, zde se to projeví v popisech bezchybné práce všech složek policie; od pohraniční stráže, která na hranicích zachytí agenta, až po kontrarozvědku a StB, která kolektivní a mravenčí prací při vyšetřování detektivním způsobem spojuje jednotlivé indicie a v závěru zajistí všechny členy skupiny. Zlo v podobě západní diplomatky rekrutující pomocí pohrůzek a vydírání české občany s temnější minulostí (viz oddíl věnovaný postavám) do své špionážní sítě je zastaveno – socialistické právo vítězí nad diplomatickou imunitou a prohnáním paní Davidsonové. Výmluvné je rovněž představení prostoru západoněmeckého města Hamburk (NSR) pomocí propagandistických emblémů: pod pozlátkem širokých hlavních tříd s přeplněnými výlohami a neonovými poutači nalezneme pozorný pozorovatel mrzáky, šmelináře a prostitutky, pozůstatky válečného bombardování a nepořádek.<sup>126</sup>

Stejně jako v dalším románu *Zanechte všech nadějí* (1962) Hejzman pro popis západoněmecké společnosti využívá emblematických obrazů a scén: pití whisky, přejídání se vybranými lahůdkami, kouření amerických cigaret, špatné zacházení a manipulace s emigranty.<sup>127</sup> V románu *Nepřítel se vrací* je tak mladá žena s cizím přízvukem německým agentem nucena k prostituci a vyzvídání tajemství ze zamilovaného českého námořníka Sudického, v *Zanechte všech nadějí* je mladá česká

---

<sup>125</sup> Třeba podplukovník Brs, je v závěru novely *Xaver má strach* odhalen a usvědčen ze špionáže a sabotáže. Stejně tak je jako agentka odhalena sekretářka Anna/Elsa v továrně na vývoj tryskového letadla v tomto románu

<sup>126</sup> „Širokou asfaltovou třídou proudily oběma směry nekonečné čtyřstupy automobilů a na fasádách domů počaly vyskakovat s neúnavnou pravidelností neonové reklamy. (...) Vlhký, mlhou prosycený vzduch vtíral se do vnitřního města a obklopoval otrhance na rozích a beznohé prodavače u stánků s novinami. (...) Odbočil váhavě z hlavní třídy. Tatam byla záplava světla a lesk nově postavených domů. Čím více se jim vzdaloval, tím zřetelnější byly stopy války. (HEJZMAN, Pavel: *Nepřítel se vrací*. Brno: Krajské nakladatelství, 1961. s. 98.)

<sup>127</sup> Téma emigrace a života emigrantů v Západním Německu poprvé popsal pravděpodobně Karel Fabián (alias E. Kirchberger) v propagandistickém díle *Cesta na Západ* (1949), později vydáno jako *Uprchlík* (1950). Tato novela, zcela v duchu požadavků dobového diskurzu, je jedním z posledních děl, které vyšly v edici Románových novinek předtím, než byla tato edice věnovaná populární (převážně detektivní) literatuře zrušena. Podobně Západní Německo představují například Kadár s Klosem ve filmu *Únos* (1954, r. Ján Kadár a Elmar Klos).

emigrantka vmanipulována do zpravodajské agentury a stává se špiónkou, která má svést českého inženýra a donutit jej k prozrazení státního tajemství.

Příznačná je pro špiónážní díla i národní minulost postav, prvorepubliková a především válečná. Ta totiž, snad ještě více než v budovatelských dílech, determinuje současnou aktivitu postav a jejich roli v díle – koncentráčníci a komunističtí odbojáři jsou bezvýhradně kladní,<sup>128</sup> vojáci, kteří bojovali na Západě, popřípadě důstojníci „masarykovské armády“, konfidenti gestapa, prvorepublikoví boháči a úředníci patří zpravidla do opačného tábora. Osobní minulost tak bez výjimky ovlivňuje roli postavy v příběhu. Soubor typů protisocialistických žvlů vyčerpávajícím způsobem ostatně vyjmenovává Rudolf Kalčík v románu *Král Šumavy*:

*"Zdalo se, že celá třída, která právě prohrála boj o stát, utíká ve zmatku za hranice: studenti práv a řezníci, faráři a továrníci, velkostatkáři, jeptišky a cizoložné dvojice, drobní podnikatelé, šejdiři, vysokoškolští profesori, lékaři s bohatou klientelou a milenci, obchodníci koloniálem a střížním zbožím, čtenáři Rodokapsů a čtenářky Červených knihoven, lidé bez pevného zaměstnání, povaleči, prostitutky a pasáci, hoteliéři, podvodníci a vrazi, křesťanští filosofové a uprchlíci z káznic, lidé poblouznění a přestrašení neznámými hrůzami nadcházejícího bolševismu, žáci se špatným vysvědčením, teroristé a politici."*<sup>129</sup>

Pokud bychom měli nalézt rozdíly v časoprostorovém uspořádání budovatelských románů a jejich špiónážních nástupců, nejvýraznější je fakt, že podmínkou zde není prostorový typ pustiny, pohraničí či válkou poškozených továren. Špiónáž může ohrozit celou republiku, proto se jejími dějišti mohou stát i vnitrozemská města a vesnice, nejen pohraniční oblast. V té, oproti „divokému západu“ Řezáčova *Nástupu*, který se odehrává bezprostředně po druhé světové válce, působí jako systematická obrana státní hranice před narušiteli pohraniční stráž. Pohraničí sice může být stále pojato jako určitý typ pustiny (zřejmě je to například v Kachyňově adaptaci *Krále Šumavy*), ale přítomnost pohraniční stráže signalizuje civilizaci. Opravdovou pustinu nacházíme až za západní hranicí.

---

<sup>128</sup> Pomínu-li nejasně definovanou postavu Anny/Elsy, o které víme, že za války udržovala styky s německým důstojníkem, zároveň však prošla koncentračním táborem. Zde byla na konci války naverbována pro špiónáž.

<sup>129</sup> KALČÍK, Rudolf: *Král Šumavy*. Praha: Naše vojsko, 1964. Napětí; sv. 56. s. 10.

Z hlediska zasazení (setting)<sup>130</sup> jsou si tyto dva žánry velmi podobné, na jedné straně částečně zasahují do období druhé světové války (prolog v románu *Nepřítel se vrací* se odehrává během osvobození Brna), na straně druhé do autorovy současnosti. Avšak oproti velkým budovatelským dílům, podobným historickým eposům, je Hejčmanův román komornější a nemá ambice mýtotočrné jako například Řezáčův *Nástup*.<sup>131</sup>

## 6.2. Narativní vzorec

V konvenčních dílech populární literatury málokdy dostanou prostor netradiční narativní postupy, naopak se zde zachovávají jednoduché a osvědčené narativní vzorce, protože pro recipienta oddechové četby je žádoucí přístupnost, přehlednost a jednoduchost.

### 6.2.1. Varianta budovatelského žánru

Román *Nepřítel se vrací* tak zachovává klasický antický pětiaktový kompoziční plán (expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa [rozuzlení]), podobný tomu, jaký Daniela Hodrová a Jan Opelík přisuzují i budovatelskému románu.<sup>132</sup> Vztah syžetu k fabuli je velmi jednoduchý, prostý nepravidelností – nezvyklé jsou jakákoli narušení časové linearit. V tomto případě je v expozici postupně představeno několik stěžejních postav (Helmut Kunze, Elsa, Dušan Volf, pašerák Jan, kapitán Sudický a paní Davidsonová), jejich narativní linie jsou rozvíjeny paralelně, postupně se proplétají a spojují, což jsem v kapitole 2 představila jako jeden ze znaků špionážního žánru. K úplnému propojení linií dojde v závěru, kdy je odhalen a zneškodněn špion v letecké továrně.

**Expozice:** představení postav, jejich politického smýšlení a minulosti → **Kolize:** Zabití agenta Jana při přechodu hranic, odhalení úniku informací z letecké továrny, zahájení vyšetřování, budování sítě agentů (Volf, Sudický) → **Krize:** Sabotáž testovaného tryskového letadla → **Peripetie:** Odhalení prvního (německého) špiona (Kunze / Krupička) v továrně, jeho vražda (konkurenční špionážní agenturou) a rozkrývání sítě agentů (zatčení Volfa a Sudického) → **Katastrofa / Rozuzlení:** Odhalení

---

<sup>130</sup> Zasazení (setting): všeobecné socio-historicko-geografické okolní prostředí, ve kterém se děj odehrává. Na rozdíl od prostorových rámců se jedná o poměrně stabilní kategorii, která se vztahuje k celému textu. Můžeme například říci, že zasazením povídky „Eveline“ je dublinská nižší střední třída počátku 20. století. RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativní prostor*. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2010, č. 3, s. 38 - 46.

<sup>131</sup> Srov. ILLÍKOVÁ, Pavlína: *Narativní schémata v budovatelské literatuře a filmu 50. let (analýza vybraných děl)* [rukopis]. 2012. Bakalářská práce -- Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.

<sup>132</sup> Tamtéž.

*Elsy / Anny jako (pravděpodobně americké) špiónky, její prozření těsně před smrtí (odhalí Kunzeho vraha, západní diplomatku Davidsonovou) a zatčení zmíněné pachatelky a zároveň hlavy zpravodajské agentury.*

### 6.2.2. Detektivka

Vzhledem k blízkému vztahu detektivního a špiónážního žánru můžeme konstatovat, že i zde je do jisté míry realizováno žánrové schéma typicky detektivní. Již v úvodu románu sice vypravěč rozdělí postavy role protivníků (Kunze, Davidsonová, Volf, Elsa), dvojí identita klíčových postav (Elsa / Anna, Kunze / Krupička) je však zastřena, čímž se dosáhne napětí a tajemství. Subjekt - kolektivní detektiv (v podobě zástupců policejních složek) vstupuje do narativu až při vyšetřování ilegálního přechodu hranic. Jedinou indicií na počátku případu je mrtvé tělo dobrodruha a mikrofilm s fotografiemi motoru přísně utajovaného prototypu tryskového letadla. „*Tenouké vlákno nepřátelské činnosti uvízlo dvě stě metrů od hraničního milníku (...) Byla to však stopa, vedoucí přes mikrofilm k Leteckým závodům. Na jejím konci se výrazně chvělo jediné slovo – špiónáž.*“<sup>133</sup> Otázka, kdo snímky pořídil, se stává zásadní. V podezření se logicky ocitají všichni zaměstnanci závodu. Čtenáři je z indicií mu odhalených zřejmé, že špiónem je Kunze, ten ale v Leteckých závodech působí pod jinou identitou. Právě ta funguje jako detektivní hádanka.

Policisté ale odhalují i další vlákna nově vznikající zpravodajské sítě postupným zjišťováním informací, spoluprací jednotlivých složek,<sup>134</sup> a také deduktivní metodou. Kupříkladu na krabičce od sirek je napsán název švýcarské firmy, jejímž jednatelem v předúnorové době byl Volf. Sledováním Volfa se do jejich zorného pole dostane i kapitán mezinárodní paroplavby Sudický (ten je ke spolupráci donucen Kunzem, který drží důkazy o jeho protektorátní minulosti). Policie tak odhalí nepřátelskou vysílačku, přivedena je i k bytu, který Kunze využívá jako útočiště. Kunze je však nalezen mrtev, zavražděn pomocí svítiplynu.<sup>135</sup> Kunzeho smrtí záhada zdánlivě končí, zbývá však

---

<sup>133</sup> HEJCMAN, Pavel: *Nepřítel se vrací*. Brno: Krajské nakladatelství, 1961. s.51.

<sup>134</sup> Podezřelý pohyb osob zachytí náhodné silniční kontroly a postihování dopravních přestupků (Elsa je v Praze přistižena při přebíhání silnice na červenou a legitimována. Své kompromitované totožnosti se zbavuje, avšak informace, že se nedostavila k přestupkové komisi, se dostane až k brněnským vyšetřovatelům, kteří si to (náhodou správně!) spojí s případem špiónáže v Letecké továrně v Brně.

<sup>135</sup> U této vraždy, proti detektivním zvyklostem, není identita pachatele tajná, sama pachatelka, vypravěč to prostřednictvím paní Davidsonové vzápětí vyjeví v rozhovoru s Elsou. V tu chvíli je odhalena ještě jiná, neméně zajímavá skutečnost: o plány tryskového letadla mají zájem dvě konkurující si zpravodajské agentury. Konkurence a nesvornost v práci tajných služeb zapracoval do románu Kilometr devatenáct Eduard Fiker.

odhalit pravá totožnost sekretářky Anny / špiónky Elsy a potrestat hlavního původce zla: šéfkou zpravodajské agentury. Zájem o potrestání pachatelů je podle Jana Cigánka vlastní právě detektivce socialistického typu.<sup>136</sup>

Jak jsem naznačila, v tomto románu můžeme nalézt detektivní schéma, to však není dominantní. Výrazně jej oslabuje fakt, že se vypravěč soustředí na roli protivníků-pachatelů, kteří jsou představeni již v expozici, a od počátku jsou jasné rovněž jejich motivace. Zločinec tak není ztajmeněn. Navíc Kunzeho záhadná vražda je pak mezi řeči objasněna samotnou pachatelkou, což rovněž oslabuje napětí. „Úsilí o společenskou determinaci zločinu vede ovšem i k pokusům o odlišné způsoby operace s motivem tajemství.“<sup>137</sup> Tajemstvím, ke kterému se čtenář musí dopátrat, je tak v tomto případě pouze identita dvou konkrétních špehů v Leteckých závodech.

Tento narativní způsob je podle Doležela vlastní klasické literatuře obecně, není možné říct, že je bližší detektivnímu nebo budovatelskému žánru. Rozdíl však spatřuji v jiném rozložení informací. Zatímco vypravěč budovatelského románu čtenáři klíčové informace předává rovnoměrně v celém textu a není pochyb, kdo ve fikčním světě je hrdina a kdo jeho protivník, v klasické detektivce vypravěč z pochopitelných konstrukčních důvodů důležité informace zatajuje (identita zločince). V Hejzmanově textu nalezneme kombinaci obou způsobů práce s informacemi, čtenář již od počátku zná jména, charakter a politické smýšlení postav, které tvoří část zpravodajské sítě (Davidsonová, Kunze, Elsa, Volf, Sudický), zatajuje však identitu konkrétního vyzvědače v Leteckých závodech.

Obecným narativním vzorcem tak zde zůstává samotný boj dobra proti zlu, socialistické společnosti proti západní špiónáži. Ten se realizuje v plné míře, jak je patrné z výše uvedeného náčrtu kompoziční výstavby románu. Na jednu zásadní odlišnost mohu upozornit i zde, blíže se jí budu věnovat v oddíle věnovaném postavám; zatímco v budovatelských dílech byl subjektem (hlavní postavou) díla ideologicky i morálně správný hrdina (například Jiří Bagár v *Nástupu*), zde je pozornost

---

<sup>136</sup> „Socialistické právo a jeho představitelé, ochránci, nemají tedy jen funkci ‚stopařů‘ a pronásledovatelů, ale především funkci lidí, kteří pomáhají upevňovat nové normy společenského soužití. Ne náhodou se zdůrazňuje výchovná funkce socialistických státních institucí.“; „Jakmile detektiv pátrá, není řemeslným sportsmanem, ale ochráncem sovětského práva. To určuje i jeho vlastní, osobní vztah ke zločinu. (...) Z jeho psychologie mizí detektivní čenichavost, přemetná fantastika a bravura logické zručnosti. Pátrat a přemýšlet znamená něco společensky kladného proboujovat.“ (CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. s. 160; 172-173.)

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 173.

koncentrována na roli protivníka, kterou obsazuje špionáž či protistátní činnost. A jak jsem uvedla mezi typickými znaky špionážních děl v kapitole 2, tak role subjektu představuje Bezpečnost, individuální charakteristika vyšetřovatelů je zde poměrně neostrá.

### 6.3. Fikční svět a vypravěč

V jednoduchých narativních textech, jako je i Hejčmanův *Nepřítel se vrací*, sice nenalezneme inovativní pojetí narativního způsobu či kategorie vypravěče, přesto zde můžeme nalézt problematická místa. Již v jedné z předchozích kapitol jsem se věnovala zasazení románu do idealizované verze autorovy současnosti. Když však vezmu v potaz pojetí Lubomíra Doležela, podle kterého narativní text neodkazuje ke skutečnému světu, ale vytváří nový svět fikční, tak v tomto případě je sice vyprávěný svět připodobňován skutečnému světu v určitém čase a prostoru, avšak funguje podle pravidel, která mu dává vypravěč, nikoli tedy podle skutečnosti, čemuž odpovídá i idealizace dobové reality. Kontrolu má nad tímto světem i jeho postavami vypravěč, který sice prezentuje myšlenky a činy nepřátel (protivníků), avšak jeho autorita zaručuje, že socialistická spravedlnost v tomto případě nad špionáží zvítězí. U tohoto textu, podobně jako u jemu žánrově podobných, dochází ke snaze přesvědčit čtenáře, že tento fikční svět je totožný se světem skutečným. V této literární komunikaci (promluvě) je důraz kladen na především na funkce zobrazovací a apelativní.<sup>138</sup> Funkce expresivní (autorská) je v pozadí, obsah sdělení je tedy směřován k příjemci (čtenáři).

Tato orientace na text a příjemce umožňuje efektivní předávání ideologických obsahů. Stejně tak jako narativní způsob, kterým je v pojetí Lubomíra Doležela objektivní er-forma, kdy se vypravěč jako osoba vůbec neprojevuje (mimo přímou řeč není užito první slovesné osoby).<sup>139</sup> Přesto řídí výstavbu světa a rozhoduje, kolik se čtenář dozví o postavách a příběhu. Například záměrným užitím dvou jmen pro označení jedné osoby zastře funkci postavy v textu, především z důvodu budování napětí (tajemství). Vypravěč klade důraz především na důkladnou prezentaci postav zapojených do činnosti zpravodajské agentury, tedy na postavy s funkcí ideologických protivníků, oproti nim pak postavy inženýrů a policistů působí nezřetelně a zaměnitelně, což souvisí s potřebou oslabit v nové „socialistické“ detektivce individualitu

---

<sup>138</sup> Bühlerův koncept tří funkcí promluvy Mluví → Text → Příjemce, funkce expresivní (zaměření na mluvčího) funkce apelativní (zaměření na příjemce) a zobrazovací (zaměření na obsah sdělení – text)

<sup>139</sup> Doležel takového vypravěče označuje jako neosobu.

detektiva.<sup>140</sup> Také je to možné přičíst právě snaze dosáhnout co nejsilnějšího apelu a poskytnout příjemci praktický návod, jak rozpoznat nepřítele skrze osobní historii, třídní původ a podezřelé chování.<sup>141</sup>

#### 6.4. Postavy a jejich role

Typologii postav ve špionážních románech považuji za velmi podobnou té, kterou jsem představila ve své bakalářské práci, kde jsem vycházela především z rozdělení funkcí navrženého Vladimírem J. Proppem a dále rozpracovaného A. J. Greimasem, a to především proto, že i zde, v dílech špionážních, hraje významnou roli žánrovost děl. Špionážní žánr, stejně jako jeho „příbuzní“ detektivní a dobrodružný, lze podle Tzvetana Todorova, který „rozlišuje mezi apychologickým vyprávěním (soustředěným na akce či dění) a vyprávěním psychologickým (soustředěným na postavu-charakter),“<sup>142</sup> zařadit k prvnímu typu vyprávění, apychologickému. Je tedy logické, že postavy v takovém typu vyprávění nejsou příliš propracované, a můžeme je proto s E. M. Forsterem označit za ploché (flat), či s Danielou Hodrovou za typizovanou postavu definici.

Postavy v žánrovém narativu plní jasně definované funkce, jsou zapojeny do konstrukce příběhu. Postavu jako strukturní prvek vyprávění definoval již ve dvacátých letech Vladimír J. Propp ve známé studii *Morfologie pohádky*. Jeho výčet sedmi základních rolí v narativu (škůdce, dárcce, pomocníka, hledanou osobu, odesílatele, hrdinu a nepravého hrdinu) následně v šedesátých letech redukoval a upravil francouzský strukturalista Algirdas Julien Greimas. Ten mimo systém šesti rolí v narativu (subjekt, objekt, vysílač, příjemce, pomocník a protivník) vycházel taktéž ze strukturální lingvistiky a poetiky (Ferdinand de Saussure: *Kurz obecné lingvistiky*, Claude Levi-Strauss: *Mytologie*) a uvažoval o rozdílu mezi postavou jako funkcí v narativní gramatice (též *aktant*) a jako konkrétní realizací v diskurzu (*aktér*).<sup>143</sup> Toto

---

<sup>140</sup> Více CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.; MOCNÁ, Dagmar et al.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.

<sup>141</sup> Vzorce podezřelého chování a kádrového profilu se dostaly i do literatury pro děti. Ve Fabiánově románu *Záhada pěti domků* je z účasti na protistátní činnosti usvědčen starý šmelinář podezřelý z kolaborace s Němci, bývalá šlechtična, důstojník prvorepublikové armády a učitelka angličtiny. Důraz je kladen na potřebu bdělosti již v dětském věku.

<sup>142</sup> ILLÍKOVÁ, Pavlína: *Narativní schémata v budovatelské literatuře a filmu 50. let (analýza vybraných děl)* [rukopis]. 2012. Bakalářská práce -- Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.

<sup>143</sup> Greimasova studie *Les ...* poprvé vyšla ve sborníku *Sémiotique narrative et textuelle* (1973). My jsme pracovali s textem anglického překladu: GREIMAS, Algirdas Julien. Actants, Actors and Figures. In: *On*

rozdělení rolí nechybí ani v románu *Nepřítel se vrací*, jak mohlo být patrné již ze zkoumání narativního schématu. Nejvýrazněji realizovanými jsou zde role pomocníků a protivníků. V kontrastu se subjektem (bezpečnostními složkami) dochází k výrazné přímé i nepřímé charakteristice postav.

Role protivníků připadají následujícím postavám, v první řadě Helmutovi Kunzemu, který býval zpravodajcem Wehrmachtu, současně působí jako schopný špion pro NSR, v rámci úkolu (získání plánů prototypu letadla) vystupuje v Leteckých závodech jako nenápadný řidič Krupička. Hlavou anglické rozvědky je starší paní Davidsonová, anglická diplomatka, která svou diplomatickou imunitu využívá k rozšiřování své špionážní sítě. Tyto dvě postavy ke špionáži jako jediné nejsou nuceny – jsou hlavami svých organizací. Důležitá role v románu připadla Else / Anně Wernerové, ženě s válečnou minulostí (vztah s Kunzem, koncentrační tábor), kterou Davidsonová po válce přesvědčila ke špionáži pro Anglii. Elsa je Davidsonovou „vychována“ jako nástupkyně, zároveň však vydíraná (pocit vděčnosti), nucena k tomu, aby svedla inženýra Beckera a získala od něj plány letadla.

Trojici dalších postav patří role pomocníků (pomocníci protivníků), Dušana Wolfa jako bývalého majitele nemovitostí, kterého únorový převrat připravil o prostředky ke spokojenému požitkářskému životu, ke špionáži vedou protisocialistické postoje a chamtivost. Zjistné důvody vedou také Jana, dobrodruha, který pašuje přes hranice valuty a informace. Oproti tomu kapitán Sudický byl ke špionáži donucen vydíráním – Kunze mu totiž vyhrožuje, že odhalí jeho minulost konfidenta gestapa. Nevědomým pomocníkem špionážní organizace se stává inženýr Becker, který podléhá svodům sekretářky Anny a ztrácí opatrnost.

Role subjektu, v tomto případě detektiva, je obsazena bezpečnostními složkami – z kolektivu bezpečnosti vystupuje několik charakterů, které však nejsou oproti těm od protivníků individualizovány přímým popisem. Jejich nepřímá charakteristika určována jejich jednáním rovněž neposkytuje dostatek distinktivních rysů – nanejvýš se dozvíme, že vyšetřovatel Hanuš je kapitánem a Franta Jirásek jen poručíkem.

Další greimasovské role jsou obsazeny víceméně podobně, jako v budovatelském románu a není nutné se jimi podrobně zabývat.



### **6.5. Nepřítel se vrací jako charakteristický představitel československého špionážního románu**

Jak je zřejmé, román *Nepřítel se vrací* Pavla Hejcmana je opravdu naplněním toho, co v dané době bylo v české literatuře považováno za špionážní román. Z hlediska narativní stavby má velmi blízko má k žánru detektivnímu a budovatelskému, s druhým jmenovaným sdílí i angažovanost a prezentaci společenských protisocialistických typů. Nalezli jsme zde většinu typických rysů, které pro tento žánr vytyčil Jan Cigánek a Josef Hrabák. Román představuje špionážní aktivitu na českém území a boj bezpečnostních složek proti ní. Zásadní zločin (krádež technické dokumentace) nakonec vykonán není, důležitá je ale možnost jeho realizace. Neobjevuje se ani postava špionahrdiny, typická pro západní literaturu, špionáž je představena jako síť, jejíž jednotlivé články jsou determinovány společensky i politicky.

Nalezneme zde i další znaky, typické pro český špionážní žánr, román se odehrává v časoprostoru Československa padesátých let, mladého socialistického státu, přičemž důležitý je zde motiv hranice a jejího překračování. Narativ paralelně sleduje činnost špionážní i detektivní. Postavám vyšetřovatelů (detektiva) chybí individuální charakteristiky, stejně tak i většině postav inženýrů (mimo svedeného vdovce Beckera). V jedné z kapitol je zde typicky zobrazeno západoněmecké prostředí a společnost, a to kontrastem širokých hlavních ulic a zchátralých budov na okrajích, požitkářství bohatých i mocných proti bídě zneužívaných emigrantů. Toto téma autor Pavel Hejcman rozšířil ve svém dalším románu *Zanechte všech nadějí*, který je do prostředí NSR zasazen celý.

## 7. Analýza filmu: Severní přístav

Zobrazování špionážních témat nebylo výhradní záležitostí literatury. Naopak je třeba zdůraznit, že vztah mezi literaturou a filmem byl velmi úzce provázaný a filmové příběhy o nepřátelských agentech se významně podílely na celkovém objemu produkce Československého státního filmu, a to dokonce v době, kdy měly tyto žánry přístup do literatury stále zapovězen, tedy v první polovině padesátých let. Špionážní téma se v nich mísilo s typicky budovatelskými motivy, jakými jsou třeba konfrontace „starého“ a „nového“ světa nebo obnovování průmyslu po válce, které po téměř celá padesátá léta určovaly kulturní diskurz. Na rozdíl od špionážní prózy zde hrál významnější roli i romantický prvek – aktéru v roli subjektu pomáhá mladá uvědomělá pomocnice.<sup>144</sup>

Film *Severní přístav*, podobně, jako román *Nepřítel se vrací*, je výrazným zástupcem dobového zpracování špionážní tematiky. Nalezneme v něm pro špionážní žánr typické prvky či výchovné apely spojené s požadavkem na aktivní zapojení diváka do hodnocení postav. Zároveň tento film není adaptací literární předlohy, ale vznikl podle původního námětu (filmové povídky) Miloše Velínského a scénáře Jiřího Brdečky a Miloše Makovce. Miloš Makovec (1919-2000) patřil, jak již bylo uvedeno, do mladší generace filmových tvůrců, pracoval jako režisér a scenárista.<sup>145</sup> *Severní přístav* tak byl jeho čtvrtou samostatnou režii. Pro autora námětu Miloše Velínského představoval *Severní přístav* první spolupráci s filmem a byl také počátkem jeho scenáristické kariéry, která pokračovala spoluautorstvím na scénářích k dalším agentským filmům *Větrná hora* (1955), *Zlatý pavouk* (1956) či detektivce *105% alibi* (1959).

Film měl premiéru 28. května 1954, velmi brzy po velmi podobném *Expresu* z *Norimberka* (premiéra 26. března 1954), některé recenze tak filmy reflektují společně.<sup>146</sup> Již z dobového úvodu k *Severnímu přístavu* v časopise *Filmový přehled* je patrný edukativní podtext: „[Na filmu] si můžeme ověřit, jak zajímavá forma detektivního žánru se zdarem může pomoci při řešení některých důležitých úkolů dneška. — Jedním z nich je apel na zvýšení bdělosti a ostražitosti. Jsme každodenními svědky, jak povrchně se na mnoha místech tento příkaz doby vykládá. (...) Jeho

<sup>144</sup> Viz *Severní přístav*, *Expres* z *Norimberka*, *Král Šumavy*

<sup>145</sup> Svou kariéru zahájil jako scenárista několika osvětovými filmy (1947-48) a pokračoval jako spolurežisér Trnkova *Císařova slávka* (1948). Na začátku padesátých let již samostatně režíroval několik výrazně propagandistických filmů: *Veselý souboj* (1950), *Případ Dr. Kováře* (1950) a *Velké dobrodružství* (1952)

<sup>146</sup> VARTA, Jan: Splátka na dluh filmovému diváku. In: *Práce* 10. 1954. č. 134. s. 5.; BOČEK, Jaroslav: Nový československý film *Severní přístav*. In: *Mladá fronta* 10. 1954. č. 131. s.3.

nesporným kladem je přitom volba detektivní zápletky, která umožňuje seznámit diváka s řadou podezřelých osob, s jejich charakterem, názory. Lidé, kteří tu vystupují, mají všechny znaky, s jakými se setkáváme u svých přátel, známých, kolegů v zaměstnání, soudruhů. Mají dobré i špatné vlastnosti, a některé z nich mohou divákům napovědět, kdo je pachatelem. Divák má přitom sám aktivní úkol, hodnotí jednání osob filmového příběhu.<sup>147</sup>

### 7.1.Časoprostorové zasazení

Dějись filmu *Severní přístav* je více, podobně jako narativních linií. V jeho úvodu je naznačena cesta agenta (emigranta Papouška) ze Západu do Prahy, kterou ilustruje pasová kontrola v Šandově, fiktivní pohraniční železniční stanici, následná cesta vlakem do Plzně, jako města, kde se zastavil postup spojeneckých vojsk. Tam se agent setká se svou pomocnicí Tesařovou,<sup>148</sup> která ho doprovodí do Prahy, do „srdce vlasti“. Jedním z center příběhu se tak stává Praha. Druhým je Severní přístav, (rovněž fiktivní) městečko na Labi. Zdejší přístav je centrem mezinárodní lodní dopravy a spadá pod podnik zařizující tranzity se západní Evropou. Ve filmu tedy nenalezneme prostorový typ pustiny, protože stejně jako v dalších špionážních dílech je v ohrožení celá země, která může být napadnuta zevnitř, právě přes Severní přístav. Není bez zajímavosti, že právě tento film deklaruje velký důraz na „bdělost a ostražitost“, kterou postavy v různém kontextu připomínají mnohokrát.

Prostor hranice, který považují u špionážní literatury za důležitý a typický, se objevuje i zde. Postava emigranta Papouška přešla hranici socialistického státu s úmyslem škodit, konkrétně spáchat sabotáž právě v Severním přístavu. Po přechodu hranice v opačném směru (z Východu na Západ) naopak touží postavy, v rolích protivníka (či pomocníka protivníka) – zbabělý zástupce prvorepublikových boháčů Berka a servírka Tesařová. Hranice stejně jako v budovatelských dílech funguje jako předěl mezi dobrem a zlem, komunismem a kapitalismem. Když agentka (Tesařová) prohlásí, že má strach a chce Československo opustit, Papoušek jí odvětlí: „*Musíš nejdřív dělat. Tam [za hranicí] zadarmo nic nedostaneš.*“<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Severní přístav. In: *Filmový přehled*. 1954. č. 21.

<sup>148</sup> Úlohu Tesařové ve filmu zpochybňuje recenzent Ivan Dvořák, který tvrdí, že její postava je naprosto zbytečná. (DVOŘÁK, Ivan: K dramaturgii filmu Severní přístav. In: *Film a doba*. 1954, č. 3. s. 463-465.)

<sup>149</sup> Z filmu Severní přístav.

Tradiční je i zasazení do „budovatelské současnosti“, tedy na počátek padesátých let. Státní podnik Severní přístav má téměř mesiášské poslání, když pomáhá západním státům bojovat proti závislosti na ekonomice USA. „Západní firmy, ať už francouzské, holandské nebo jihoamerické potřebují s námi obchodovat. Jen tak si totiž udržují jakousi nezávislost na americkém kapitálu a ten proto se snaží zamezit všemi prostředky jakýkoli obchod.“<sup>150</sup>

Na rozdíl od literárních není děl v tomto filmu příliš důležitý vztah jednotlivých postav k vlastní, a především válečné minulosti, zásadnější je zde jejich vztah k přítomnosti a k socialistickému zřízení. Pouze starý ředitel tranzitního oddělení Dušek klade (podle názoru dcery Heleny) příliš velký důraz na vlastní prestiž a často odkazuje na své zásluhy na záchraně a budování Severního přístavu v roce 1945. Naproti tomu jeho generační a názorový protiklad Bartoš se do minulosti neohlíží. Když se představuje jako nový šéf tranzitního oddělení, upozorní své kolegy, že: „minulost není zajímavá ani důležitá, podstatná je budoucnost.“<sup>151</sup> Jeho vyjádření souzní s budovatelským nadšením a podtrhují, že minulosti v celém filmu je přikládán minimální význam, což je v budovatelském žánru poněkud neobvyklé. Dokonce ani postavy v roli protivníků nejsou determinovány válečnou minulostí, pouze o emigrantovi Papouškovi se dozvíme, že byl v minulosti postihován za defraudaci a padělání směnek.

## 7.2. Postavy

Dalším prvkem filmu, kterému se budu v této analýze věnovat je kategorie postav a jejich rolí. Postav je zde i vzhledem k většímu počtu narativních linií relativně velké množství, takže na většinu rolí (aktant) v jednotlivých narativních liniích připadá i několik aktérů. Výrazným rozdílem oproti próze, zastoupené románem *Nepřítel se vrací* (a taky námi vyjmenovaným znakům špionážního žánru), který lze jej považovat za obecný filmovému vyprávění špionážních příběhů, je to, že role subjektu je plně realizována v postavě Bartoše. Ten je prototypem mladého komunisty, politicky bezúhonného, rozhodného muže z lidu (býval dělníkem v docích). Minulost pro něj není důležitá, soustředí se výhradně na svůj úkol, kterým je zabezpečit tranzitní doklady před průmyslovou špionáží. Pomocníkem se mu stává Helena Dušková, dcera ředitele

---

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> Z filmu Severní přístav.

oddělení. Ta mu pomáhá především prosadit nové smýšlení i u svého tvrdohlavého otce Duška.

Dušek ve filmu zprvu vystupuje jako Bartošův ideologický protivník – proti jeho neústupnosti a disciplíně argumentuje příjemným pracovním ovzduším a lidským přístupem k zaměstnancům. Po útoku nepřátelského agenta na Bartoše však uzná svou chybu a stane se jeho pomocníkem v boji proti špiónovi. V konfliktu Bartoše s Duškem se objevuje stereotyp běžný v budovatelské literatuře a filmu: střet starého a nového světa.

O roli emigranta Papouška jsem již psala výše, ten je jednou ze dvou realizací role protivníka: do země se vrací s úkolem spáchat sabotáž v přístavu a narušit tak obchod mezi komunistickým Československem a „dolarovou oblastí“. Papoušek však nezasahuje přímo do detektivního narativu, zde je tato role již obsazena, a to druhým z protivníků, Šubrtem / Lexou. Šubrt působí jako karikatura komunisty frázisty, který nedostatek zápalu vynahrazuje citováním pouček a Bartoš o něm prohlásí: „Mluvíš jako špatně napsaná brožura.“<sup>152</sup> Avšak za touto výbornou maskou (vždyť ještě ve scéně odhalení o něm Dušek prohlásí: „Šubrt... ale vždyť politicky je bezvadný...“) se skrývá bezskrupulózní špeh a vrah – neschopného kurýra Berku vyhodí z tramvaje pod kola automobilu, v závěru se ve rvačce pokusí zavraždit také Bartoše. Odhalen je pouze díky nesprávnému užití frází. „Základním předpokladem bdělosti je nedůvěra k lidem... to by přece neřekl žádný poctivý straník.“<sup>153</sup>

Tato postava falešného „frázisty“ byla v dobovém tisku kladně hodnocena<sup>154</sup> jako poučný příklad divákovi, jehož aktivní roli při interpretaci filmu byla zdůrazněna, jak jsme mohli vidět v citaci v úvodu analýzy. Film „poukazuje kriticky na tolik škodlivé užívání frází. Nejčastěji se za ní skrývá prospěchář, který se pomocí dobře znějících slov chce vetřít na významné místo, člověk, který chce pro sebe získat určité výhody. A často je fráze také pouze důsledkem lenosti myslet, neschopnosti uvažovat samostatně.“<sup>155</sup> Je třeba poznamenat, že na rozdíl od prozaických děl, kde je agentova motivace většinou definována již v úvodu (viz Papoušek v Severním přístavu), u Šubrtu není motivace jeho činu známa.

---

<sup>152</sup> Z filmu *Severní přístav*.

<sup>153</sup> Tamtéž.

<sup>154</sup> „...až po rafinovaného špióna Šubrtu, jedné z nejlepších postav scénáře, která nemá v našem filmu obdoby...“ (DVOŘÁK, Ivan: K dramaturgii filmu *Severní přístav*. In: *Film a doba*. 1954, č. 3. s. 463-465.)

<sup>155</sup> *Severní přístav*. In: *Filmový přehled*. 1954. č. 19.

Mimo postavy, které v narativu mají jasně danou roli – subjektu, pomocníka, protivníku, zde nalezneme figurky, které význam pro rozvoj příběhu nemají žádný – jsou to třeba účetní Havelka a úředník Beránek a ostatně i agentka Tesařová. Tito aktéři pouze doplňují seznam podezřelých ze špionáže a představují další společenské typy, které by aktivní divák mohl poznat ve svém okolí či pracovním kolektivu. Havelka je dobrácký úředník, „člověk první republiky“, který však nyní slouží lidu, Beránek zase představuje familiárního, věčně nespokojeného rýpala, který se nebojí prosazovat svůj názor bez ohledu na důsledky – z toho důvodu podezření ze špionáže chvíli leží i na těchto dvou.

### 7.3. Narativní schéma

Ve *Filmovém přehledu* je *Severní přístav* žánrově zařazen jako detektivka. S tímto však nelze souhlasit beze zbytku, neboť pátrání po identitě agenta v tranzitním oddělení je jen jednou z několika paralelních narativních linií. První sleduje navrátilivšího se emigranta Papouška a jeho plán sabotáže Severního přístavu za pomoci bývalého boháče Berky. Druhá linie se soustředí na Papouškovy pronásledovatele – Bezpečnost, která Papouška vpustila do země, ovšem pouze za účelem odhalení špionážní sítě jeho kontaktů. Tyto dvě linie jsou lokalizovány převážně do Prahy.

Teprve ve třetí představené narativní linii je rozehráno ono zmíněné schéma detektivní, které se věnuje problému úniku informací z tranzitního oddělení, kde jeden ze zaměstnanců vynáší informace a spolupracuje s nepřátelskou rozvědkou. Mimo to se ve filmu objevuje ještě čtvrtá linie budovatelského konfliktu starého a nového světa, kterou lze ukázat na sporu mezi ředitelem Duškem a jeho „oponentem“, politickým konzultantem Bartošem – Dušek svému odvolání z funkce rozumí jako osobní pohaně, nikoli jako zásahu Strany v zájmu kolektivu. Bartoš se mu situaci snaží vyjasnit, ale naráží na uraženou ješitnost starého muže.

Zmíněné čtyři linie se protnou až v závěru, do té doby fungují úplně odděleně, což divákovi ztěžuje orientaci ve filmu.<sup>156</sup> Tuto nepřehlednost a překombinovanost nalezneme i v dalším špionážním díle, ve filmu *Expres z Norimberka*.<sup>157</sup> Podobně tomu podle recenzenta Zdeňka Vavříka bylo i u románu *Nepřítel se vrací* Pavla Hejčmana.

### 7.4. Vypravěč

---

<sup>156</sup> Je zajímavé, že tuto nepřehlednost dobové recenze úplně opomíjejí. Negativně se vyjadřují pouze o závěru filmu, který je nelogický a uspěchaný.

<sup>157</sup> Zde je nepřehlednost narativu komentována podstatně příkřeji.

V tomto bodě je třeba krátce uvést problematiku filmového vypravěče, který se od literárního zásadně odlišuje. Podle Seymoura Chatmana, předního filmového naratologa,<sup>158</sup> filmový vypravěč není roven tzv. hlasu vypravěče, ale je souhrnem všech audiovizuálních složek filmu (zvuk, ruch, hudba, kamera, mizanscéna, herci atd), jeho případný hlas tvoří jen jednu ze složek celku.<sup>159</sup> Chatman, ve snaze oddělit svět diskursu (narace) a svět příběhu (diegeze) zavádí dvojici nových termínů, *názor* (slant) a *filtr*. *Názor* postihuje postoje vypravěče a další diskurzivní funkce (mj. styl),<sup>160</sup> "*filtr*" zprostředkovává vědomí postavy (percepce, poznávání, emoce, snění).<sup>161</sup> „*Názor*“ v tomto filmu je jasný, dominující ideologie je komunistická. Můžeme si jej všimnout hned v úvodní sekvenci scén, kdy do Papouškova putování ze západních hranic do Prahy vstupuje „dokumentaristický“ voiceover (hlas vypravěče), kterým je divákovi postavu agenta představí – prolutím dvou záběrů se z něj stane hlas příslušníka bezpečnosti, který je s přítomností agenta seznámen. Není bez zajímavosti, že toto představení divákovi probíhá podobným strohým způsobem jako charakteristiky agentů v prozaických dílech: „Eduard Papoušek. 39 let. Dvakrát byl trestán.“

Jinak jsou zachována pravidla detektivního žánru. Identita špiona je zastřena, aby byla odhalena až v pravý čas, proto je jeho tvář se například ve scéně vyloupení trezoru skrývaná v polostínu a nikdy není odhalena v detailu. Z celku filmu se výrazně vymykají sekvence záběrů, které bychom mohli označit za hledisko *filtru*. V této sekvenci jede kurýr Berka předat agentovi v Severním přístavu výbušniny. Zde je využito audiovizuálních prvků tak, aby divákovi byla přiblížena Berkova hrůza a nervozita.<sup>162</sup> Toto využití *filtru* je v tomto filmu naprosto ojedinělé a působí spíše rušivě.<sup>163</sup>

Předmětem této analýzy byl původní film *Severní přístav*, jehož tématem je špionáž. Jako celek však film k jednomu žánru přiřadit nelze – projevuje se zde konkurence hned několika. Pokud si všimneme narativních schémat, tak mimo toho

---

<sup>158</sup> David Bordwell ze své koncepce filmové naratologie vypravěče vyloučil.

<sup>159</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: Filmový vypravěč. In: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 123-126.

<sup>160</sup> Postoje jsou zakořeněny v ideologii a vypravěč je stejně lokalizován v ideologii jako kdokoli jiný, uvnitř nebo vně fikce. Ideologie se může nebo nemusí rovnat nějaké postavě. A může nebo nemusí se rovnat autorovi. (Tamtéž. s.141)

<sup>161</sup> Tamtéž.

<sup>162</sup> Zatímco jde Berka po ulici, zazní výkřik: „Chyťte ho!“ Až za několik vteřin se kolem Berky prožene skupina dětí. Ve scéně ve vlaku následuje sekvence stále kratších záběrů, velkých celků pohledů spolecestujících, kterým je Berka vystaven.

<sup>163</sup> Přesto je Jaroslav Boček ve své recenzi vyzdvihuje jako mistrnou práci vyjádření psychologie postavy.

typického pro špionážní žánr, tedy aktivního soupeření sil rozděleného světa, se zde objevuje detektivní odhalování „vraha“, tj. špiona, i budovatelské drama s konfliktem starého a nového světa.

Při porovnání časoprostoru špionážních děl literárních a filmových tedy můžeme nalézt shody. Prostorové zasazení je u obou médií podobné, příběhy se odehrávají v soudobém Československu. Rozdíl naopak nalezneme v časovém určení, neboť v literárních dílech je na minulost postav (především postav agentů) kladen velký význam, který pomáhá budovat jejich „identitu“ a poskytuje čtenáři návod, jak rozlišovat podezřelé existence. Ve filmu však pro minulost není prostor, „ukazování“, které je konvenčnímu filmu vlastní, omezuje retrospekce, jako další omezení působí i daná stopáž 76 minut.

Oproti předpokládaným znakům špionážního žánru nalezneme v tomto filmu jasného aktéra v roli subjektu (Bartoše), který například v próze velmi často schází. Role protivníka – špiona je v tomto filmu realizována hned dvěma aktéry – aktivním agentem emigrantem Papouškem a agentem v utajení Šubrtem. U Papouška jsou minulost a motivace poodhaleny, u Šubrtu nikoli, což patřilo k výtkám recenzentů. Divák je ve filmu několikrát nabádán k bdělosti a ostražitosti na pracovišti – nepřítelem může být kdokoli, dokonce i zdánlivě zapálený komunista. Výchovný apel na diváka je zde vůbec výrazný, divák je doslova bombardován didaktickými hesly o hospodářství, mezinárodním obchodu či lásce k vlasti. Navíc jsou ve filmu zobrazeny nejrůznější společenské typy a jejich chyby – nedůslednost, mírnost, nedůvěra ve stranu či přílišná důvěra k lidem.



## 8. Specifika a rozdíly

V předchozích kapitolách jsem provedla analýzu vybraných aspektů románu *Nepřítel se vrací* a filmu *Severní přístav*. Z důvodu omezení daného rozsahem této práce není možné zabývat se dalšími analýzami, navíc při komparaci děl s tématem špionáže, a to ať už literárních či filmových, nalezneme vysokou míru podobnosti formální (narativní schéma, časoprostorové zasazení) i obsahové (typologie postav, srovnání Východu a Západu), proto si nemyslím, že by další potvrzení platnosti aplikace stejných schémat a postupů bylo příliš přínosné. V této části práce se tedy zaměřím spíše na to, jak se od sebe daná díla liší, zda v nich dochází k inovaci postupů, schémat či narušování pravidel „žánru“. Nejprve nastíním některá specifika špionážních děl či jejich skupin, pro přehlednost je uvedu i v tabulce, následně několika nejvýraznějším věnuji více prostoru a představím je.

U Eduarda Fikera a Emila Vachka není možné nevěšmout si, že jejich přístup ke špionážnímu románu je výrazně ovlivněn jejich dřívější detektivní tvorbou, kdy proti požadavkům na socialistickou detektivku představují oba výrazného individualizovaného detektiva (viz níže).

Dále, stejně jako v románech *Noc nemá konce*, *Půjdeš, nevrátíš se...* či *Případ Anthrax*, zde chybí celospolečenský dosah špionáže, jehož dějištěm je rozdělený svět. Postavy špiona či agenta zde mají pouze pasivní roli objektu, často jsou pouze oběťmi zločinů. Až vyšetřování jejich smrti či zmizení odhalí, že vyvíjely protistátní činnost. Tyto romány tedy špionážní téma přinášejí pouze v tom z narativů, který je v románu nepřítomný. Logicky zde tedy nenalezneme paralelní naraci ani aktivní činnost špionáže. Zmíněné romány tedy naplňují spíše žánr detektivky, a to ve variantě detektivky socialistické.<sup>164</sup> Špionážní téma zde funguje pouze jako atrakce a prostředek ideologické výchovy čtenáře. Oproti již zmíněným detektivkám autorů starší generace však chybí postava individualizovaného detektiva.

Hejčmanův román *Zanechte všech nadějí* se od zbylých děl liší tím, že se odehrává mimo pro žánr typické soudobé Československo, což ovlivňuje i jeho narativní stavbu a typologii postav (viz níže).<sup>165</sup> Výraznější roli má Západoněmecký

---

<sup>164</sup> Důraz na potrestání viníků socialistickým právem, odindividualizovaný vyšetřovatel či celek bezpečnosti místo postavy detektiva, protisocialistická činnost obětí i vrahů.

<sup>165</sup> Fakt, že se román odehrává mimo Československo, znamená, že odpadá předpoklad špionážního žánru, na který upozorňuje Hrabák i Cigánek, a to potřeba obrany před špionáží.

prostor ještě v románu *Uzel na oprátce* a ve filmu *Smyk*, na rozdíl od *Zanechte všech nadějí* jsou do něj však zmíněná díla zasazena jen částečně, často s účelem didaktického srovnání dvou geopolitických rivalů.<sup>166</sup>

U filmu *Páté oddělení* za zmínku stojí fakt, že úplně dostal požadavkům kladeným na žánr špionážního filmu Janem Cigánkem, a zároveň se v něm (vzhledem k době jeho vzniku) projevilo oprostění se od všudypřítomných budovatelských konotací, se kterými byl spjat analyzovaný film *Severní přístav* a další filmové produkce z poloviny padesátých let (viz dále).

Upozornit je třeba i na specifika „hraničářských“ románů a filmů (*Král Šumavy* Rudolfa Kalčíka, *Černý vlk* Karla Fabiána, jejich filmové adaptace, a také filmy *Ztracená stopa* a *Dnes večer všechno skončí* Karla Kachyni). Ty mají společné zasazení do specifického prostoru pohraničí. Prostorové zasazení zde rovněž ovlivňuje narativní stavbu, důraz je zde kladen na narativní linii obrany a vyšetřování, narativní linie spojená se špionážními aktivitami je zdánlivě ukryta v pozadí. Oba tyto romány se soustředí na činnost pohraniční stráže, vystižení povah vyšetřovatelů, dokonce by bylo možné (minimálně na příkladu *Krále Šumavy*) vést paralelu s Řezáčovým románem *Nástup* – i zde mladý voják Zeman přichází do prostoru pustiny – s úkolem zamezit špionáži a diverzi. Prostředí divoké přírody, především nebezpečného močálu, a blízkost státní hranice totiž skutečně můžeme považovat za pustinu.<sup>167</sup>

### 8.1. Návrat postavy detektiva

Emil Vachek a Eduard Fiker, patřili ke starší generaci autorů, kteří v padesátých či šedesátých letech vytvořili alespoň jeden špionážní román, konkrétně se jedná o román *Černá hvězda* (Vachek), *Zlatá čtyřka* a především *Kilometr devatenáct* (Fiker). V případě obou dříve *vyloučených autorů* se vydání špionážních románů pojí se zřetelnou snahou o návrat po tvůrčí pauze vynucené bojem proti literárnímu braku (viz kapitola 1.2.3. a 5.1.2.), a to snahou skloubit svou předválečnou tvorbu se zásadami socialistického realismu. Možná i proto, že měli společné východisko, můžeme u obou jmenovaných děl nalézt shodné rysy.

---

<sup>166</sup> Například špion v románu *Uzel na oprátce* je konfrontován se západní tajnou službou a později i československou kontrarozvědkou. U svého předpokládaného spojence se setká s násilnými výslechovými praktikami a nezájmem o lidský život, „nepřátelská“ rozvědka komunistická užívá mnohem humánnější metody při zacházení se zajatci.

<sup>167</sup> Jak již bylo zmíněno, stejnojmenný film Karla Kachyni tento dojem ještě zesiluje – černobílými záběry zchátralé pohraniční vesnice, dešť, mlha a stále přítomné nebezpečí utonutí v močálu.

Obě díla jsou spíše detektivkami než špionážními romány. Téma špionáže se sice v románech objevuje – v případě Vachka v podobě pátrání protistátní skupiny po nacistickém archivu, u Fikera se obětí vraždy stává mladý vyděrač, spolupracující s nepřátelskou rozvědkou. Jak jsem psala výše, nenalezneme v nich však některé z rysů špionážního žánru. Na rozdíl od ostatních próz je zde ale velký důraz kladen na postavu „detektiva“, jeho osobnost a charakteristiku. Emil Vachek se tak znovu vrací k detektivu Klubíčkoví,<sup>168</sup> kterého vykresluje jako stárnoucího noblesního samotáře, milovníka dobré kávy, který předvídá postup vyšetřování záhadného vloupání do vily známé herečky a tím přivádí své kolegy k šílenství. Eduard Fiker v románech *Zlatá čtyřka*, *Kilometr devatenáct* a *Série C-L* představil detektivní dvojici – realistického kontrarozvědčíka Kalaše a jeho podřízeného, nezdolného fantasu Karlíčka, kterou vystihuje rozdíl mezi policistou a detektivem. Apologii postavy „velkého detektiva“ přináší úvod románu *Kilometr devatenáct*.<sup>169</sup> Lze souhlasit s Pavlem Janáčkem, který podotýká, že dvojka Kalaš – Karlíček je vlastně naruby obráceným duem Holmes-Watson, čemuž nahrává i ich-formové vyprávění případu Kalašem.<sup>170</sup>

Ústřední individualizované postavy detektivů v románu *Kilometr devatenáct* oceňoval i dobový recenzent M. Schulz, ač z jiného důvodu: chválil především jejich vyhranění, sociální a charakterové zařazení. Podotýká, že: „[o]bě hlavní postavy příslušníků VB odvíjejí své osudy podle zákonů životní i literární logiky vkusně a zajímavě (...) Čestnost, odvaha a klid kapitána VB a vtip jeho pomocníka Karlíčka vycházejí z dneška a současně také vyznívají.“<sup>171</sup>

Je tedy vidět, že Vachek a Fiker sice přizpůsobili svá díla nové době (sociální determinace postav, negativní hodnocení Západu, angažované špionážní téma), nerezignovali ale ani na postupy klasické detektivky, v klasifikaci Tzvetana Todorova bychom jejich díla mohli označit za *román s napětím*, který propojuje román

---

<sup>168</sup> Klubíčka Vachek poprvé představil v detektivním románu *Tajemství obrazárny* (1928). Následovaly romány *Muž a stín* (1932) a *Zlá hodina* (1933).

<sup>169</sup> „V Karlíčkoví jsem se vyznal až příliš dobře. Ne-li v jeho originálním myšlení, tedy alespoň obstojně v tom, jak s ním zacházel. Po Karlíčkoví se mi občas stýskalo, třebaže mě jeho detektivní fantazie tu a tam rozčilovaly... Jeden čas jsem ho podezřívával, že pochází z rodiny Sherlocka Holmese, detektiva všech detektivů. Bohužel někdo si dodnes myslí, že za socialismu může jít spolu se starými podnikateli a kořistníky k čertu i ty takzvaného detektiva, jímž Karlíček nesporně byl.“ FIKER, Eduard. *Kilometr devatenáct*. Praha: Mladá fronta, 1960. Smaragd; sv. 10. s. 12.

<sup>170</sup> JANÁČEK, Pavel: Lebrunovo bratrstvo. In: FIKER, Eduard: *Zlatá čtyřka*. Praha: Martin Trojan - 3-JAN, 2009. s. 285 – 298.

<sup>171</sup> SCHULZ, Michal: Co je detektivka? In: *Literární noviny* 9. 1960. č. 34. s. 5.

s tajemstvím a černý román.<sup>172</sup> Na závěr je třeba podotknout, že díla „profesionálních“ autorů starší generace (a týká se to i románů Karla Fabiána) se od přímočarých agitek typu románu *Noc nemá konce* či *Xaver má strach* liší rafinovanějším a jistějším vyprávěním (indicie k vypátrání vraha jsou rozmístěny v celém románu, využita je možnost vyprávění v ich-formě), ozvláštňením (v románu *Černý vlk* Fabián ozvláštňuje vyprávění využitím neobvyklého hlediska, a to pohraničních psů), či využitím humoru (například konfrontace Kalaše s Karličkem) k odlehčení vážného tématu.

## 8.2. Filmová špionáž bez budovatelského nadšení

Když se v důsledku konference o československém filmu v Bánské Bystrici na krátkou dobu angažovaná špionážní tematika vrátila do kinematografie, vznikl mimo jiné také diváky<sup>173</sup> i kritikou<sup>174</sup> oblíbený film Jindřicha Poláka *Páté oddělení* (1960). Ten téměř dokonale naplňuje všechny požadavky kladené na tento žánr, zároveň však neobsahuje deklamování budovatelských hesel – ostatně budovatelská tematika tolik příznačná pro agentské filmy z poloviny padesátých let zde absentuje úplně. V centru pozornosti se nachází výhradně špionážní síť západoněmeckého agenta Karlíka a její odhalování pracovníky Pátého oddělení.

Je třeba zmínit, že postavy v narativu sice plní přidělenou funkci jasně definovaných společenských typů, patrná je zde však snaha o jejich „polidštění“, podobně jako u postav románů Eduarda Fikera. Není sice možné některou z postav považovat za komplikovanou, *postavu hypotézu*, snaha oprostít ji od výhradně politické existence je však zřejmá. Poručík Jonáš (aktér v roli subjektu) pověřený vyšetřováním případu nelegální vysílačky je charakterizován vnitřními rozpory, které se projevují nenaplněností svého pracovního života a upřednostňování zábavy na jeho úkor.<sup>175</sup> Dilema inženýra Šimka, který je donucen bývalým spolužákem Karlíkem k obsluze vysílačky, zda se udat, není motivováno politicky, ale lidsky – narodí se mu totiž syn. Toto polidštění se však logicky netýká aktérů v roli protivníka, jejichž existence ve filmu je zcela schematická, Karlík je bezcitný agent vycvičený pro špionáž, jeho

---

<sup>172</sup> TODOROV, Tzvetan: Typologie detektivního románu. In: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. s. 99-111.

<sup>173</sup> Podle Zvoníčka nejnavštěvovanější film roku 1961 (2 300 847 diváků), zvítězil v anketě filmového diváka (IV. FČSF Košice) o nejúspěšnější film za rok 1961.

<sup>174</sup> Přiznivě recenze přinesl např. Peter Horňák či Jaroslav Boček, film získal státní cenu za rok 1960,

<sup>175</sup> Několikrát v průběhu filmu zmíní, že ho úřednická práce zmáhá a chtěl by se vrátit k pilotování letadel, pod nákresem sledovaného místa má schované fotky letadel, v části filmu je nachlazený z hokejového zápasu. V závěru však pochopí důležitost svého úkolu, protišpionážní činnosti a své práci se oddá.

pomocníky jsou lidé bez řádného zaměstnání a kladného vztahu k socialismu. I v tomto filmu se setkáme s dokumentaristickými vstupy,<sup>176</sup> jimiž je osvětlována minulost a politické smýšlení jednotlivých členů protistátní skupiny.

### **8.3. Zanechte všech nadějí: vývojový román z NSR**

Zásadním rozdílem románu Pavla Hejcmána *Zanechte všech nadějí* oproti drtivé většině děl se špionážními tématy či motivy jeho zasazení do prostoru Západu.<sup>177</sup> Jeho hlavní postava Sylva se ocitá v Hamburku v nezáviděníhodné situaci, z pošetilé lásky totiž emigrovala z Československa, její milenec jí však opustil a zmizel v Kanadě. Dívka se tak musí vyrovnávat s nástrahami života v západní společnosti, která k emigrantům zaujímá chladný postoj. Postupně je cynickými agenty tajné služby manipulována a vydírána, aby se stala agentkou americké špionáže a následně vymámila státní tajemství z českého inženýra, který právě v Berlíně představuje výsledky svého výzkumu. Sylva však v závěru prozře, vzepře se svým zaměstnavatelům a umírá.

Právě vývoj hlavní postavy, její morální úpadek (pobyť v internačním táboře, interrupce, podřadné práce společnice a tanečnice, uvěznění, špionážní výcvik) a závěrečné prozření, je hlavním tématem románu, proto jeho narativ je blízký románu vývojovému. Špionáž zde funguje pouze jako ornament, který zdůrazňuje mizerné postavení československých emigrantů na Západě a varuje tak čtenáře. Pavel Hejcmán tak v tomto románu rozšiřuje témata, která se objevila i v jeho románu *Nepřítel se vrací*.<sup>178</sup> Již v době vzniku díla mu však byla vytýkána schematičnost a senzačnost a neschopnost naplnit pravidla *špionážního žánru*.<sup>179</sup> Tento román se z celku špionážních děl v Československu padesátých a šedesátých let vymyká nejvíce. Nejen, že postrádá paralelní vedení dvou narativních linií, úplně zde totiž chybí linie obrany, tedy vyšetřování špionáže bezpečnostními orgány, ale i subjekt díla je jasně realizován postavou Sylvou. Jasně je zde však zobrazena dichotomie mezi Východem (především

---

<sup>176</sup> Například čtení z vyšetřovacích spisů, podobně jako ve filmu *Severní přístav*.

<sup>177</sup> Pro tento typ prostoru si můžeme vypůjčit termín pustiny (emocionální i ideologické), užívaný Danielou Hodrovou především pro dějiště budovatelského románu.

<sup>178</sup> Tam však jen v podobě epizody kapitána Sudického v Hamburku.

<sup>179</sup> HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 6.

v retrospekci subjektu) a Západem (neradostná žitá realita) a schematické postavy západních agentů ve srovnání s rozvinutou psychologií hlavní hrdinky.<sup>180</sup>

#### 8.4. Zhodnocení

V této kapitole jsem představila nejvýraznější specifika, která jsem našla v dílech, které je možné zahrnout pod pojem špionážní žánr, oproti jeho typickým znakům a požadavkům. Za zásadní považuji zjištění, že na rozdíl od budovatelského žánru, jehož podoba byla v podstatě jednotná po celá padesátá léta, zde nalezneme množství různých podob, odchylek a kontaminací jinými žánry – ať už detektivním, budovatelským či vývojovým. Tyto rozdíly můžeme spojit nejen s generační příslušností autorů (případ Fikera a Vachka), ale i proměnou společenského diskurzu (*Páté oddělení* oproti *Severnímu přístavu*, *Zanechte všech nadějí*).

Tabulka přítomnosti typických znaků špionážního žánru v jednotlivých dílech

	Špionážní téma	Soupeření dvou táborů	Obrana proti špionáži	ČasoProstor: soudobé Československo	Paralelní vyprávění	Kolektivní subjekt díla	Negativní vykreslení Západu	Detektivka ?	BŽ
Záhada pěti domků	x		x	x			x	x	
Jupiter s pávem	x	x	x	x	x	x	x		
Noc nemá konce	x			x		x	x	x	
Zlatá čtyřka	x		x	x			x	x	
Xaver má strach	x	x	x	x	x	x	x		
Uzavřený kruh	x	x	x	x	x	x	x		
Černá hvězda	x	x		x				x	
Kilometr devatenáct	x	x	x	x				x	
Král Šumavy	x	x	x	x		x	x		
Nepřítel se vrací	x	x	x	x	x	x	x		
Zanechte všech nadějí	x						x		
Případ Antrax	x	x	x	x		x	x	x	
Vrah vychází za soumraku	x			x	x	x	x		
Půjdeš, nevrátíš se	x			x		x	x	x	
Smrtelný byl druhý zásah	x	x		x			x		
Uzel na oprátce	x	x	x	x	x		x		
Expres z Norimberka	x	x	x	x			x		
Severní přístav	x	x	x	x	x		x		x
Větrná hora	x	x	x	x			x		x
Páté oddělení	x	x	x	x	x		x		x
Smyk	x	x		x			x		

Jak je patrné z příložené tabulky, všechna špionážní díla, ať literární nebo filmová, sdílejí téma a část formálních a obsahových znaků. Vzhledem k tomu, že jsem špionážní žánr v kapitole 2 vymezila tematicky, je jasné, že se vždy opakuje téma špionáže. Dále jsou téměř všechna díla zasazena do prostoru mladého socialistického státu, soudobého Československa, avšak tato skutečnost nevyplývá tolik z požadavků

<sup>180</sup> Tuto psychologizaci postavy špiona v roli subjektu má román společnou s již zmíněným *Uzlem na oprátce*. Tam hrdina se sice hrdina k ideologickému prozření nedopracuje, ale shodně s hrdinkou Sylvou v závěru románu umírá.

žánru, jako spíše obecného socialisticko-realistického diskurzu.<sup>181</sup> Stejně tak se za výhradně žánrový rys nedá považovat ani konfrontace stereotypního zobrazení Východu a Západu. Oproti těmto dvěma, další dva rysy, aktivní soupeření dvou protivníků (špionáže a kontrašpionáže) a obrana proti špionáži vyplývají z tématu a žánru jsou vlastní, stejně jako paralelní vyprávění.

Kromě několika výjimek, které inklinují spíše k detektivnímu vyprávění (Todorov jej popisuje jako román s tajemstvím) a které jsem zmínila v úvodu této kapitoly, jej nalezneme v literárních i filmových dílech. Oproti tomu kolektivní subjekt – vyšetřovatel – je typický pouze pro špionážní prózu, ve filmu je role subjektu vždy obsazena jedním konkrétním aktérem, což lze považovat za typické pro konvenční film obecně, kde je „hrdina“ klíčový pro filmový narativ. Pro špionážní filmy z poloviny padesátých let je rovněž typické, že se zde mísí špionážní a budovatelské téma.<sup>182</sup>

Zařazení jednotlivých děl do špionážního žánru je však vždy poněkud sporné. A to především proto, že samotná kritéria užívaná pro jeho vymezení se prokázala být nedostatečnými, narativní schémata totiž sdílí s dalšími a další požadavky na žánr vyplývají z obecných požadavků socialisticko-realistického přístupu k tvorbě. Pojmy *špionážní román / špionážní film / špionážní žánr* sice často nalezneme nejen v dobových recenzích jako prostředek klasifikace děl, jeho pravidla, na které se někteří recenzenti odvolávají,<sup>183</sup> však nejsou jasně definovaná, což dokazuje i fakt, že některá díla jsou následně interpretována jako detektivky, popřípadě další pomocnou kategorií špionážní detektivky.

---

<sup>181</sup> Viz Ždanovův požadavek, aby se díla neohlížela do minulosti, ale aby byla zasazena do revoluční současnosti. Jak navíc vidíme na příkladu sovětských špionážních děl, právě mladá socialistická země je špionáží ohrožena nejvíce.

<sup>182</sup> Bartošovým úkolem ve filmu *Severní přístav* je zabezpečit pokračování mezinárodního obchodu, poněkud neústrojné postavy strojníků ve filmu *Expres z Norimberka* mají závažný úkol zajistit plynulou vlakovou dopravu bez zpoždění atd.

<sup>183</sup> HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 6.

## ZÁVĚR

Hrozba špionáže, potřeba bdělosti a ostražitosti byla především v padesátých letech často připomínaným a diskutovaným tématem, živeným zprávami o špionáži, diverzi a další protistátní činnosti, které přinášel denní tisk, filmové týdeníky i angažované dokumenty.<sup>184</sup> V první polovině padesátých let se toto téma objevilo v několika hraných filmech a budovatelských románech, o několik let později, po obnovení edic oddechové četby, se dostalo i do oddechové literatury. Podoba jednotlivých špionážních děl byla výrazně ovlivněna kulturněpolitickým diskurzem své doby, a nesla dobově podmíněné společenské typy a reflexi vztahu Východu a Západu za počínající studené války. Tato diplomová práce se věnovala právě doposud opomíjenému tématu špionážního žánru v Československu padesátých a šedesátých let.

Na podobu a existenci špionážního žánru ve sledovaném období měl značný vliv postoj kulturních a politických elit k populární literatuře (často zaměňovaná s pojmem *brak*). Zjistila jsem, že argumenty pro regulaci knižního trhu s oddechovou literaturou, které na konci čtyřicátých let vyústily v její vyloučení z komunikačního okruhu, se od druhé poloviny devatenáctého století, kdy proti němu brojila například Eliška Krásnohorská, příliš nezměnily. Tento fakt možná podporuje často hodnotící hierarchizace literatury, která populární staví na úroveň nízkého, a tudíž špatného. Otázka hierarchizace literatury a definice populární kultury nejsou dořešeny ani dnes.

Špionážní žánr se především ve své „fantasticko-dobrodružné variantě“ dodnes těší čtenářské popularitě, podobně jako příbuzné žánry detektivní a dobrodružný. Navzdory tomu, že termín „špionážní žánr“ je běžným nástrojem klasifikace literárních a filmových syžetů, při snaze jej definovat jsem narazila na nejasná a nedostatečná kritéria, a to jak v dílech zahraničních, tak českých autorů. Přes zřetelnou snahu nalézt specifika pro tento žánr v diskurzu Československa padesátých a šedesátých let se totiž omezují jen na několik dílčích aspektů, které jsem na základě práce s prameny rozšířila také o několik dalších rysů, jimiž se vyznačovala i další dobová špionážní díla, a to jak prozaická, tak i filmová. Dospěla jsem k závěru, že hranice mezi špionážním žánrem a detektivkou v české literatuře padesátých let je velmi tenká, a to nejen kvůli formální podobnosti kompoziční výstavby děl, i tematika je totiž obdobná.

---

<sup>184</sup> Namátkově můžeme jmenovat *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (1950, r. Přemysl Freiman) – krátkometrážní dokument o tzv. Číhošťském zázraku. Narážka na tento proces se objevila i ve filmu *Expres z Norimberka*.



Průzkum vydávání špionážních děl přinesl očekávaný výsledek, naprostá většina románů, českých i zahraničních, vycházela ve speciálních edicích věnovaných oddechové četbě (Napětí, Magnet, Smaragd), pouze dva romány vyšly v pobočkách krajských nakladatelství. Z překladové prózy dominovala logicky díla spřátelených zemí – tedy sovětská a východoněmecká, později v šedesátých letech byla vydána i některá díla západní, byť v okleštěné podobě (*Zlatý fantóm*).<sup>185</sup> Angažované špionážní romány dominovaly oddechové literatuře pouze krátce, na konci padesátých let, protože naplňovaly požadavky na socialistickou oddechovou četbu a souzněly s požadavky doby. V následující dekádě je však nahrazovala díla detektivní. Žánr detektivky se v šedesátých letech dokonce posunul z literárního okraje do centra a některá jeho díla byla považována za umělecká.

Špionážní romány tvořili jak autoři starší generace, kteří se angažovanou tvorbou snažili rehabilitovat poté, co část jejich díla z meziválečného období považována za literární brak byla vyloučena z literární komunikace, tak tvůrci mladé generace, kteří literární kariéru započali až v padesátých letech a z jasně prosocialistických pozic. V oblasti filmu naprostá většina tvůrců špionážních filmů náležela ke generaci nové, jen Elmar Klos byl aktivním režisérem již v meziválečném období.

Z analýzy typických zástupců špionážního románu *Nepřítel se vrací* a filmu *Severní přístav* bylo patrné, že česká podoba žánru nečerpá pouze ze zmiňované detektivky, ale také z budovatelského románu, který se po roce 1956 ocitl na ústupu. Podobné je totiž časoprostorové zasazení (včetně determinace postav válečnou minulostí a význam prostoru hranice), rozdělení postav podle rolí, konstrukce fikčního světa a srovnávání stereotypů Východu a Západu. Detektivní žánr se projevuje především v oblasti narativní výstavby děl, ačkoli v oslabené podobě, neboť zločinec ve špionážním žánru není zcela ztajemněn, ale vykonává činnost paralelně s vyšetřovateli. Naprosto stěžejní byl v českém špionážním žánru (jak se ukázalo i v obou analyzovaných dílech) výchovný akcent na potřebu bránit mladý socialistický stát před vnějšími narušiteli, i proto se opakuje časoprostorové zasazení do soudobého

---

<sup>185</sup> Vydání románu *Zlatý Fantom* Iana Fleminga v roce 1971 byl pomyslnou tečkou za obdobím šedesátých let, a zároveň i jediným oficiální vydání bondovského románu v Československu do roku 1990.

Československa. Špionáží je podle jednotlivých děl ohrožena celá země, nikoli pouze prostory hranice. Zpoza hranice sice přichází „zlo“, jeho působnost však není omezena.

Zásadním rozdílem mezi špionážní literaturou a filmem byl přístup k obsazení role subjektu v narativu – zatímco Hejčmanův román jej obsazuje kolektivním hrdinou (bezpečností), Makovcův film představuje individualizovaného, jasně definovaného hrdinu (Bartoš). Do filmu, který vznikl na počátku padesátých let, se rovněž výrazně promítla reflexe tehdy všudypřítomné budovatelské tematiky – na rozdíl od špionážních filmů z počátku šedesátých let, zastoupených především Polákovým *Pátým oddělením*, je zde navíc realizován konflikt starého a nového světa. Tento vztah u literatury nelze vzít v potaz, protože v první polovině padesátých let suploval žánrovou literaturu téměř výhradně budovatelský román a špionážní romány se objevily až v době, kdy byl budovatelský žánr na ústupu.

Srovnáním znaků české podoby špionážního žánru v literatuře a filmu sledovaného období jsem zjistila, že všechna díla mají společné téma špionáže. Ta je ale někdy jen katalyzátorem pro rozvoj zápletky detektivního vyšetřování, postavy špionů mají výhradně role protivníků (zločinců), kteří musí být odhaleni. Ze srovnání rovněž vyplývá, že nejčastěji se díla shodují nikoli znaky typickými pro žánr, ale pro socialistický realismus obecně (současnost, angažovanost, konfrontace Východu a Západu). Podle mého názoru špionážní díla v literatuře a filmu padesátých a šedesátých let fungovala jako jakýsi přechod mezi upadajícím románem budovatelským a znovu se vracejícími žánry dobrodružným a detektivním. Kvůli nedostatku vlastních formálních znaků je však než za samostatný žánr lze považovat za variantu angažované (socialistické) detektivky.

## Přílohy:

### Příloha č. 1: Seznam literárních děl s tématem špionáže vydaných v Československu v období 1955 – 1971

#### - Naše vojsko: NAPĚTÍ:

Adam S., Šifer K.	Noc nemá konce	1958 ČSR
Fiker Eduard	Zlatá čtyřka	1958 ČSR
Matiášek, Jura	Xaver má strach	1958 ČSR
Michna Vladimír	Uzavřený kruh	1959 ČSR
Hejcman Pavel	Zanechte všech nadějí	1962 ČSR
	Vrah vychází za	
Fabián Karel	soumraku	1964 ČSR
Fabián Karel	Černý vlk	1966 ČSR
Nienacki Zbygniew	Pytel Jidášů	1963 Polsko
Atarov Nikolaj	Smrt pod pseudonymem	1959 SSSR
Brjancev, G. M.	Modrý balíček	1960 SSSR
Lukin A. A.	Signály nad řekou	1960 SSSR
Ovalov Lev	Agave Mexicana	1964 SSSR

#### - Naše vojsko: ESO

Hončík Eduard	Uzel na oprátce	1968 ČSR
Boulle Pierre	Řemeslo urozených	1968 Francie
Berkesi András	Prsten s nymfou	1969 Maďarsko
Ardamatskij, V. A.	Grant volá Moskvu	1968 SSSR

#### - MAGNET

Amort Čestmír	Tajemství vyzvědače A-54	1965 ČSR
	Smrtelný byl druhý	
Cílek, Křivan	zásah	1967 ČSR
Ambler Eric	70 hodin pro špiona	1968 GB
Fleming Ian	Zlatý fantom	1970 GB

#### - Mladá fronta: VPŘED

Fabián Karel	Záhada pěti domků	1957 ČSR
Hanuš Pavel	Jupiter s pávem	1957 ČSR

#### - Mladá fronta: SMARAGD

Vachek Emil	Černá hvězda	1959 ČSR
Fiker Eduard	Kilometr devatenáct	1960 ČSR
Hejcman Pavel	Případ Antrax	1963 ČSR
Schreyer Wolfgang	Velkogaráže jihozápad	1959 NDR
Ovalov Lev	Měděný knoflík	1959 SSSR
Ardamatskij, V. A.	Saturn zvolna pohasíná	1965 SSSR

- mimo edice:

Hejcman Pavel	Nepřítel se vrací	1961 ČSR
Šavřda Josef	Půjdeš, nevrátíš se	1964 ČSR
Fabián Karel	Uprchlík	1950 ČSR
Turové L. a P., Šejnin L.	Konfontace	1946 SSSR
Šejnin Lev	Vojenské tajemství	1951 SSSR
Jurij Dold-Michajlyk	Velká hra	1960 SSSR

## Zdroje:

### Primární

ADAM, Stanislav a ŠIFER, Karel: *Noc nemá konce*. Praha: Naše vojsko, 1958. ed. Napětí; sv. 5.

CÍLEK, Roman a KŘIVAN, Jaromír: *Smrtný byl druhý zásah ...* Praha: Vydavatelství časopisů MNO, 1967. Magnet; 1/67.

FABIÁN, K. M.: *Záhada pěti domků: úsměvný špionážní román o klukovských letech*. Praha: Mladá Fronta, 1957. Vpřed; sv.93.

FABIÁN, Karel: *Černý vlk*. Praha: Naše vojsko, 1965. Napětí; sv. 59.

FABIAN, Karel: *Uprchlík*. Praha: Práce, 1950. Románové novinky; sv. 24.

FABIÁN, Karel: *Vrah vychází za soumraku*. Praha: Naše vojsko, 1964. Napětí; sv. 53.

FIKER, Eduard: *Kilometr devatenáct*. Praha: Mladá fronta, 1960. Smaragd; sv. 10.

FIKER, Eduard: *Zlatá čtyřka*. Praha: Naše vojsko, 1958. Napětí; sv. 2.

HANUŠ, Pavel: *Jupiter s pávem*. Praha: Mladá fronta, 1957. Vpřed; sv. 104.

HEJCMAN, Pavel: *Nepřítel se vrací*. Brno: Krajské nakladatelství, 1961.

HEJCMAN, Pavel: *Případ Anthrax*. Praha: Mladá fronta, 1963. Smaragd; sv. 23.

HEJCMAN, Pavel: *Zanechte všech nadějí*. Praha: Naše vojsko, 1962. Napětí; sv. 40.

HONČÍK, Eduard: *Uzel na oprátce*. Praha: Naše vojsko, 1968. ESO; 2.

KALČÍK, Rudolf: *Král Šumavy*. Praha: Naše vojsko, 1964. Napětí; sv. 56.

MATIÁŠEK, Jan a JURA, Miloš: *Xaver má strach*. Praha: Naše vojsko, 1958. Napětí; sv. 3.

MICHNA, Vladimír: *Uzavřený kruh*. Praha: Naše vojsko, 1959. Napětí; sv. 9.

ŠAVRDA, Jaromír: *Půjdeš, nevrátíš se*. Ostrava: Krajské nakladatelství, 1964.

VACHEK, Emil: *Černá hvězda*. Praha: Mladá fronta, 1959. Smaragd; sv. 3.

---

ARDAMATSKIJ, Vasilij Ivanovič: *Grant volá Moskvu*. Praha: Naše vojsko, 1968. ESO; Sv. 3.

ATAROV, Nikolaj Sergejevič: *Smrt pod pseudonymem*. Praha: Naše vojsko, 1959. Napětí; Sv. 8.

DOL'D-MYCHAJLYK, Jurij Petrovyč: *Velká hra: špionážní román*. Praha: Naše vojsko, 1960. Knihovna vojáka; sv. 134.

FLEMING, Ian: *Zlatý fantóm*. Praha: Magnet, 1970. Magnet; 3/70.

LUKIN, Aleksandr Aleksandrovič a POLJANOVSKIJ, Dmitrij Ioganovič: *Signály nad řekou*. Praha: Naše vojsko, 1960. Napětí; sv. 25.

NIENACKI, Zbigniew: *Pytel Jidášů*. Praha: Naše vojsko, 1963. Napětí; sv. 46.

ŠEJNIN, Lev Romanovič: *Dvoji prohlídka: [Špionážní román]*. Praha: Rudé právo, vydav. čas., 1951. Knihovna Květů; Roč. 1951. Sv. 21

---

*Dnes večer všechno skončí* (1953, r. Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný)

*Expres z Norimberka* (1953, r. Vladimír Čech)

*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1966, r. Václav Vorlíček)

*Král Šumavy* (1959, r. Karel Kachyňa)

*Páté oddělení* (1961, r. Jindřich Polák)

*Severní přístav* (1954, r. Miloš Makovec)  
*Smyk* (1960, r. Zbyněk Brynych)  
*Únos* (1952, r. Ján Kadár a Elmar Klos)  
*Větrná hora* (1955, r. Jiří Sequens)  
*Ztracená stopa* (1955, r. Karel Kachyňa)

### **Sekundární**

- BAUER, Michal: *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H, 2003.
- BENEŠ, Bohuslav et al.: *Literatura a komerce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994.
- BÍLEK, Petr A.: *James Bond a major Zeman: ideologizující vzorce vyprávění*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2007.
- CIGÁNEK, Jan: *Co a jak číst*. Praha: Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí, 1965.
- CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- COOK, Chris: *A Dictionary of Historical Terms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1983.
- ČAPEK, Karel: *Holmesiana čili o detektivkách*. In *Marsyas, čili, Na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Fr. Borový, 1941. s. 142–157.
- Český hraný film: Czech feature film*. 3. svazek. Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.
- FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- GENETTE, Gerard: *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)*, přel. Natálie Darnaydová, *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327, č. 4, s. 470–495.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Actants, Actors and Figures*. In *On meaning: selected writings in semiotic theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, s. 106–121.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Praha: Vyšehrad, 1988.
- HALADA, Jan: *Encyklopedie českých nakladatelství 1949-2006*. Praha: Libri, 2007.
- HODROVÁ Daniela: *Žánrový půdorys budovatelského románu*. In: *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1979. s.121–144.
- HODROVÁ, Daniela: *Poetika postavy*. In: *...Na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. s. 519–719.
- HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou: ze studií o paraliteratuře*. Praha: Československý spisovatel, 1986.

- HRABÁK, Josef: *Od laciného optimismu k hororu: k historii a patologii dvou odvětví literárního braku*. Praha: Melantrich, 1989.
- HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Kultura a lid*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947.
- CHATMAN, Seymour Benjamin: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- JANÁČEK, Pavel a JAREŠ, Michal: *Svět rodokapsu: komentovaný soupis sešitových románových edic 30. a 40. let 20. století*. Praha: Karolinum, 2003.
- JANÁČEK, Pavel: Lebrunovo bratrstvo. In: FIKER, Eduard. *Zlatá čtyřka*. Praha: Martin Trojan - 3-JAN, 2009. s. 285–298.
- JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004.
- JANOŠEK, Pavel a BROŽOVÁ, Věra, (eds.): *Dějiny české literatury 1945-1989. II., 1948-1958*. Praha: Academia, 2007.
- JANOŠEK, Pavel a ČORNEJ, Petr, (eds.): *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008.
- JAROŠ Jan: Jasný a Kachyňa: Prozírání na pozadí iluzí. In KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 3, Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012. s. 421–448.
- KNAPÍK, Jiří: *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri, 2004.
- Knihy do rukou lidu!: zákon o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací: projevy a dokumenty*: Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1949.
- LIBA, Peter: *Kontexty populárnej literatúry*. Bratislava: Tatran, 1981.
- LUKEŠ, Jan: *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013.
- MOCNÁ, Dagmar et al.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří, a HOLÝ, Jiří (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006.
- PETRUSEK, Miloslav: *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- POMO MEDIA GROUP S.R.O.: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. 2001-2015. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)
- RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativní prostor*. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2010, č. 3, s. 38–46.
- SEED David: Crime and the Spy Genre. In: RZEPKA Charles, ed., HORSLEY Lee, ed.: *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. s. 233–244.
- SIROVÁTKA, Oldřich: *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- SOLDAN, Fedor: *O literárním braku*. Praha: Život a práce, 1941.
- ŠÁMAL, Petr: *Soustružníci lidských duší: lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století: (s edicí seznamů zakázaných knih)*. Praha: Academia, 2009.
- ŠIDÁK, Pavel: *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013.

ŠKVORECKÝ, Josef: Ohrožuje realismus detektivku?: In: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. s. 7–13.

THON, Jan, ed.: *Mezi knihami a lidmi: povídky, vzpomínky, podčárničky*. Praha: Československý spisovatel, 1956.

THON, Jan: *Osvětou k svobodě: kniha o českých čtenářích*. Praha: Aventinum, 1948.

TODOROV, Tzvetan: Typologie detektivního románu. In: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. s. 99–111.

ÚČL AV ČR: Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 2006-2011. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>

ZVONÍČEK, Stanislav: *Čtvrtstoletí československé socialistické kinematografie a její další perspektivy*. Praha: Český filmový ústav, 1970.

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič: O nejpokrokovější literatuře světa. In: *O umění*. Praha: Orbis, 1949. s. 9–18.

### **Tisk:**

BOČEK, Jaroslav: Druhá dobrá detektivka. In: *Kultura*. 1961. č. 5. s. 4.

BOČEK, Jaroslav: Nový československý film Severní přístav. In: *Mladá fronta* 10. 1954. č. 131. s. 3.

DVOŘÁK, Ivan: K dramaturgii filmu Severní přístav. In: *Film a doba*. 1954, č. 3. s. 463- 465.

Expres z Norimberka. In: *Filmový přehled*. 1954. č. 14. s. 8.

HAVLÍČEK, Dušan: Případ od případu. In: *Kulturní tvorba* 2. 1964. č. 34. s. 6.

HEŘMAN, Zdeněk: Co s kriminální prózou? In: *Literární noviny* 8. 1959. č. 7. s. 5.

HEŘMAN, Zdeněk: Pátrání po detektivce. In: *Literární noviny* 8. 1959. č. 31. s. 5.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: O Českém čtení. In: *Ruch: Časopis pro zábavu a poučení*. 1882, roč. 4. č. 1–8..

Severní přístav. In: *Filmový přehled*. 1954. č. 19.

SCHULZ, Michal: Co je detektivka? In: *Literární noviny* 9. 1960. č. 34. s. 5.

ŠTĚPÁN, Václav: Dektivka jako teoretický problém. In: *Česká literatura* 11. 1963. č. 1. s. 83-85.

VARTA, Jan: Splátka na dluh filmovému diváku. In: *Práce* 10. 1954. č. 134. s. 5.

VAVŘÍK, Zdeněk: „Je v tom zapleteno stále více lidí...“ In: *Literární noviny* 10. 1961. č. 14. s. 5.

VAVŘÍK, Zdeněk: Tajemství je málo. In: *Literární noviny* 8. 1959. č. 6. s. 5.

ŽELEZNÝ, Oldřich: Severní přístav. In: *Kino* 9. 1954. č. 14. s. 223.

### **Diplomové práce**

GIRARDOVÁ DE VILLARS, Hana: *K některým aspektům populární literatury*. [rukopis]. 2008. Magisterská diplomová práce – Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008.

ILLÍKOVÁ, Pavlína: *Narativní schémata v budovatelské literatuře a filmu 50. let (analýza vybraných děl)* [rukopis]. 2012. Bakalářská práce -- Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012.



KALISTOVÁ, Daniela: *Česká detektivka v 50. a 60. letech 20. století*. [rukopis]. 2014. Bakalářská práce – Západočeská univerzita v Plzni, Pedagogická fakulta. 2014.

VESELÁ, Jaroslava: *Žánr detektivky v šedesátých letech v české literatuře*. [rukopis]. 2011. Magisterská diplomová práce – Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011.

## **Resumé**

### ***The Spy Genre in Czechoslovakia in 1950s and 1960s.***

This thesis concerns about one of popular genres – the spy genre, its existence and schemes in Czechoslovakia in 1950s and 1960s. At first, it discusses the problem of defining popular culture and its importance for excluding and substituting popular from ambit of the czech literature in 1950s. Concentrating exclusively on the „spy genre“ theses brings some of its typical characteristics found in a group of contemporary spy novels and films of the era (emphasis is given to the character of a spy, parallel narration, the setting of contemporary Czechoslovakia etc.) and their reflexion (Cigánek, Hrabák). Then outlines of contemporary publishing history of the genre and its authors were given. It also brought the topic of the contemporary czech spy film.

The center of the theses was analysing two typical works of spy genre – novel *Nepřítel se vrací* and film *Severní přístav*. It contains pieces of knowledge about their time and space setting, characters typology and their narrative roles (difference in approach to subject and oponent), narrative schemes (which are taken from other genres) or display of the ideology (eg. confrontation of the East and the West, social determination of charracters in oponent roles ). It also concerns about what genre attributes do they use.

Logically, the topic of the espionage is common, but besides that, the setting of contemporary Czechoslovakia appears, as well as ideological schemes. However, narrative structure of the works was adapted from other genres, detective, adventure and also building novel and it appears that the spy stories were displaced by detective stories in 1960s.