

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Žánrové proměny v českém kriminálním filmu mezi  
léty 1970 až 1980**

Bc. Tereza Čápková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Proměny českého kriminálního žánru mezi léty 1970-1980* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 13. 4. 2015

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Petru Bilíkovi, Ph. D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Rovněž bych chtěla poděkovat společnosti Barrandov Studio, a.s. a jmenovitě pracovníkům archivu Janě Zajíčkové a Matěji Kadlecovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

Datum 13. 4. 2015

.....

Podpis

**Obsah**

<b>TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>6</b>
<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
1. Metodologická východiska, vyhodnocení literatury, terminologie .....	11
1.1. Teorie filmového žánru .....	11
1.2. Žánr jako historická kategorie .....	12
1.3. Žánrové roviny .....	15
1.3.1. Postava .....	17
1.3.2. Prostředí a čas .....	20
1.3.3. Narativní kompozice a ikonografie .....	21
1.4. Poznámka k teorii filmových žánrů v socialistické kinematografii .....	23
1.5. Vyhodnocení literatury .....	25
1.6. Kriminální žánr ve filmu podle Zdenka Zaorala .....	30
2. Historický vývoj kriminálního žánru v českém filmu .....	33
2.1. Počátky kriminálního žánru v němém filmu .....	33
2.1.1. Hraniční kriminální žánry .....	35
2.2. Kriminální žánr v letech 1930-1945 .....	37
2.3. Kriminální film v letech 1945-1959 .....	38
2.4. Kriminální žánr v letech 1960-1969 .....	41
3. Nejisté sezóny československého filmu v sedmdesátých letech .....	44
3.1. Normalizační film .....	47
<b>ANALYTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>50</b>
4. Proměna kriminálního žánru v letech 1970-1973 .....	52
4.1. Postavy .....	60
4.1.1. Vyšetřovatel .....	60
4.1.2. Pachatel .....	64
4.2. Prostředí a čas .....	65
4.3. Narativní kompozice a ikonografie .....	66
5. Proměna kriminálního žánru v letech 1974-1977 .....	70

5.1. <i>Postavy</i> .....	73
5.1.1. <i>Vyšetřovatel</i> .....	73
5.1.2. <i>Pachatel</i> .....	75
5. 2. <i>Prostředí a čas</i> .....	76
5.3. <i>Narativní kompozice a ikonografie</i> .....	78
6. <i>Proměna kriminálního žánru v letech 1978-1980</i> .....	81
6.1. <i>Postavy</i> .....	84
6.1.1. <i>Vyšetřovatel</i> .....	84
6.1.2. <i>Pachatel</i> .....	86
6.2. <i>Prostředí a čas</i> .....	88
6.3. <i>Narativní kompozice a ikonografie</i> .....	89
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>92</b>
<b>Seznam použitých zdrojů</b> .....	<b>95</b>

## *TEORETICKÁ ČÁST*

*Sedmdesátá léta byla taková normální. Měli jsme práci, jídlo, trochu peněz, takže si nebylo na co stěžovat, a hlavně nebylo komu.*

## ÚVOD

### **Téma a cíl diplomové práce**

Šedesátá léta v československé kinematografii znamenala, kromě světového ohlasu režisérů nové vlny, také rozvoj filmových žánrů. Film ve smyslu kulturní formy dosáhl své kanonizace a režiséři se snažili napříč všemi žánry vyjádřit aktuální společenská témata, která v sobě explicitně nesla kritiku a reflexi své doby. Jedním z těchto žánrů byl také kriminální film a filmová detektivka.

Tato „zlatá šedesátá“ v ČSSR však skončila v srpnu roku 1968, kdy po Pražském jaru došlo k intervenci vojsk ze spřátelených států východního bloku, včele se sovětskou armádou, která měla zasáhnout proti kontrarevolučním silám destabilizující hlavní úlohu Strany. Již následující rok se odehrál ve znamení společensko-politické přestavby národa ve všech jeho vrstvách, tedy i v kinematografii. Sedmdesátá léta pak nesou souhrnné označení jako období normalizace. Období, ve kterém dochází k obnovení pořádku a vše se vrací do tzv. normálního stavu. K nástrojům formování starého pořádku ve společnosti patřil také film, od kterého se očekávala loajalita vůči politickým požadavkům komunistické strany.

Hlavním cílem této práce je popis a zkoumání problematiky zabývající se žánrovými proměnami v českém kriminálním filmu a filmové detektivce v přesně vymezeném časovém období, tedy od roku 1970-1980, neboť během sedmdesátých let tvořil žánr kriminálních a detektivních filmů stabilní součást výrobních plánů Filmového studia Barrandov (dále jen FSB), a některé filmy vznikaly dokonce s doporučením tehdejších zástupců politické moci.

Žánrové proměny budou podrobně sledovány z pohledu analýzy sémantických prvků v narativní struktuře stěžejních filmů tohoto období, které se účastnily procesu formování proměn kriminálního žánru v české kinematografii.

Nutno a s podivem říci, že tyto filmy jsou dodnes s oblibou a pravidelností vysílány tuzemskými televizními stanicemi, které tak dodnes divákům zpřítomňují dobu normalizační filmové kultury.<sup>1</sup>

Desetileté období sedmdesátých let bude rozděleno na tři části (1970-1973, 1974-1977, 1978-1980), ve kterých budou filmy analyzovány. Dílčí cíle diplomové práce se budou okrajově zabývat problematikou tehdejší dramaturgie u analyzovaných filmů, která rozhodovala více či méně o výsledné podobě filmů, dále žánrovému ukotvení a terminologii kriminálního žánru v českém filmovém prostředí.

Práce je dělena na několik základních kapitol. První část práce se věnuje teoretickým a metodologickým východiskům, které pro svůj výzkum využívám. Jako metodologii jsem zvolila sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru podle Ricka Altmana, dále následuje kritické vyhodnocení literatury, pramenů a zdrojů. Pro upřesnění odborné terminologie kriminálního žánru v české kinematografii a jeho stylových prostředků budu využívat studie Zdenka Zaorala, které postupně vycházely v odborném časopise *Film a doba*. Taktéž bude v teoretické části diplomové práce pouze stručně nastíněn exkurz historického vývoje kriminálního a detektivního filmu v české kinematografii do období nástupu normalizace, protože se tomuto tématu věnoval Ivo Michalík ve své magisterské diplomové práci.<sup>2</sup> Michalík však neposkytuje relevantní analýzu jednotlivých filmů, ale zaměřuje se na pojmenování jevů, které se v kriminálním žánru pro konkrétní období staly symptomatickými.

Pro zmapování nástupu normalizace v české kinematografii a dobových historických souvislostí využiji podrobnou publikaci Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění*,<sup>3</sup> dalšími texty jsou *Normalizační film* od Jaromíra Blažejovského,<sup>4</sup> *Pád, vzestup, nejistota* od Jana Lukeše vydaný v roce 1997

---

<sup>1</sup> Dodnes k jedné z nejkontroverznějších repríz kriminálního žánru po roce 1989 patří kriminální seriál *Třicet případů majora Zemana* (rež. Jiří Sequens, 1974), který uvedla veřejnoprávní Česká televize v rámci projektu *Třicet návratů* 16. září 1999. Reflexí k znovuuvedení seriálu se věnuje Kamil Činátl v ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Univerzita Karlova v Praze, 2014. 363 s. ISBN978-80-7422-291-7.

<sup>2</sup> MICHALÍK, Ivo. *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

<sup>3</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. s. 475. ISBN 978-80-200-2041-3.

<sup>4</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Normalizační film*. *Cinepur*, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002. 11., č. 21, s. 6-11, ISSN 1213-516X.



v časopisu *Illuminace*<sup>5</sup> a *Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby* od Petra Kopala publikované v roce 2013 v časopise *Paměť a dějiny*.<sup>6</sup>

Dílejší publikace budou zmíněny v následujících podkapitolách práce. Druhá analytická část práce se zabývá již zmíněnou podrobnou analýzou proměn sémantických prvků filmů, které se aktivně podílely na propracování žánrové syntaxe v sedmdesátých letech. Nutno dodat, že v této době také vzniklo mnoho filmů, které pouze přebírají a variují tradiční narativní postupy spojované s žánrem kriminálních a detektivních filmů bez větších ambicí o rozvoj žánru jako takového, proto se těmito filmy ve své práci zabývat nebudu. Pro selekci filmu volím jako kritérium rok uvedení premiéry filmu, tyto informace budou čerpány z publikací *Český hraný film IV, 1961-1970* a *Český hraný film V, 1971-1980*,<sup>7</sup> které také poskytují cenný bibliografický soupis informací o filmech. Informace pro popis problematiky dramaturgie konkrétních filmů budou čerpány ze soukromého archivu Barrandov Studio a.s., který ve svém fondu zpravuje veškerou dostupnou dokumentaci k filmům od roku 1945.

Ke zvolení tohoto tématu mne vedlo několik důvodů. I přesto, že literární původ kriminálního žánru pochází z anglosaské oblasti, dochází od konce 19. století k jeho postupnému etablování nejprve do české literatury a posléze i do filmu, televize nebo rozhlasu. Pokud přihlédneme k následnému filmovému vývoji žánru, lze konstatovat, že až na několik výjimek ve dvacátých a čtyřicátých letech setrval kriminální žánr pevně zakotven v podmínkách tradice československého a následně i českého filmu. Nezanedbatelný počet kriminálních filmů v sedmdesátých letech, každý rok se průměrně konaly 2-3 premiéry, nabízí dostatečný kvalitativní i kvantitativní výzkumný vzorek pro zkoumání již zmíněných proměn sémantických prvků v narativní struktuře.

Tuto práci jsem se rozhodla napsat, z důvodů dlouhodobého osobního zájmu o tento žánru a z nedostatečné odborné reflexe, kterou se však kvalitně snaží vynahradiť vysokoškolské kvalifikační závěrečné práce.

---

<sup>5</sup> LUKEŠ, Jan. Pád, vzestup, nejistota. *Český film 1970-1996. Illuminace* 9, 1997, 1 (25).

<sup>6</sup> KOPAL, Petr. Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby. *Paměť a dějiny*, 2013. č. 3. s. 127-134.

Dostupné zde: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1303/127-134.pdf>

<sup>7</sup> OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film IV, 1961-1970*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-115-3.

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film V, 1971-1980*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-131-4.



# 1. Metodologická východiska, vyhodnocení literatury, terminologie

Cílem této kapitoly je poskytnout dostatečné teoretické informace o konceptu teorie filmového žánru, z kterého práce vychází. Základem pro metodologický postup tvoří definování filmového žánru obecně, popis sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana k tématu práce, tato východiska budou následně aplikovány v analytické části diplomové práce. V této části práce bude stručně shrnutá literatura zabývající se kriminálním žánrem u nás i v zahraničí a vysvětlení základní žánrové terminologie v oblasti kriminálního a detektivního filmu.

## 1.1. Teorie filmového žánru

O vzkříšení dramatických žánrů klasického Řecka a Říma, tragédie, komedie, satiry, ódy a eposu, projevila zájem až pozdní renesance. Následný historický vývoj, ve kterém byla teorie žánrů přísně prosazována v období klasicismu, nebo důrazně odmítána u romantiků, přinesl rozdělení literatury na další dramatické kategorie-druhy, což do určité míry předznamenalo i rozdělení filmových žánrů kinematografie.

Pojetí filmového žánru dodnes patří k jednomu z mnoha problematických konceptů filmové historie a filmové teorie vůbec. Tento termín, pocházející z francouzštiny,<sup>8</sup> obecně nese význam skupiny příbuzných textů, zároveň však patří k nejčastěji automaticky používaným termínům bez přesnějšího srozumění o jeho významu. O nestabilitě tohoto pojmu také svědčí i mnohočetnost používaných synonym např. cyklus, série, formule, mód, forma, typ. Každý žánr se snaží být vymezen ve svém co možná nejširším tematickém okruhu. Žánr lze přitom historicky a kriticky definovat rozdílnými způsoby. Na žánru jako systému ustálených, společných,

---

<sup>8</sup> Zdenek Zaoral ve své studii *Filmové žánry, pokus o klasifikaci I. Film a doba*, 1979, č. 1. s. 41-47. poukazuje pouze na dva základní významy slova žánru v českém překladu.  
žánr = zobrazování scén s námětem z denního života, tzv. žánrový obrázek  
žánr = dílčí umělecká druhová forma

námětových, kompozičních a formálních konvencí se shodla převážná většina teoretiků žánru. Nicméně je dále teorie žánru tvořena odlišnými modely, výchozími predikáty s důrazem na rozdílné oblasti žánru jako systém, konkrétních žánrů a konkrétních filmů. Podobně jako Altman vyděluje pět základních rovin i **Jean-Marie Schaeffer**, který se věnuje teorii umění a estetiky, díky kterým lze s pomocí definičních kritérií vymezit žánr:

1. **rovina vypovídání** – odpovídá na otázku „kdo vypovídá,“ umožňuje odlišit kategorii dokumentárního a fikčního filmu
2. **rovina určení** – zaměřuje se na diváckou kategorii a na základě této roviny vymezuje např. rodinný či dětský film
3. **rovina funkce** – snaží se v divákovi vyvolat reakce
4. **rovina sémantická** – dochází ke kategorizaci filmů na základě jednotlivých prvků specifického žánrového slovníku
5. **rovina syntaktická** - určuje soubor významotvorných a formálních struktur spojených s daným žánrem

Komplexnější definici pro určení filmového žánru nabízí Rick Altman.<sup>9</sup>

## 1.2. Žánr jako historická kategorie

Tento koncept se zdá být pro potřeby zkoumání proměn sémantických prvků narativních struktur nejvhodnější, neboť v rámci žánru zohledňuje přístup, který se především zaměřuje na vnitřní dějiny, vývoj formy, témat, charakteristické struktury a ikonografie konkrétního žánr. Důležitým předpokladem je, že žánry nejsou vnímány jako kategorie s pevně danými hranicemi, ale jsou variabilní a vyvíjejí se interaktivně v závislosti na historickém, společenském, kulturním a politickém kontextu.<sup>10</sup>

Z historického pohledu k žánru je tedy zkoumán vznik, vývoj, následně

---

<sup>9</sup> KUČERA, Jakub. *Filmový žánr* [online]. Cinepur. [cit. 25.1.2015].

Dostupné z WWW. <http://cinepur.cz/article.php?article=942>>

<sup>10</sup> LONGHURST, Derek. *Genre, Genre and Narrative Pleasure*. 1. Publ. London: Unwin Hyman, 1989, s. 5. ISBN 0-04-44500-5.

i převládající dobové charakteristiky změn či oscilace vývojového schématu žánru. Jeho snaha spočívá v deskripci v určitých dobových charakteristických žánrových textů nebo ve vytyčení vývojových schémat. Andrew Tudor ve své knize *Theories of film* zdůrazňuje skutečnost, aby bylo možné zařadit konkrétní film k určitému žánru je zapotřebí vědět, jaké jsou typické znaky tohoto žánru, což ale nelze učinit bez již existujícího souboru filmů ustavujících žánr. Tudor ve své práci definuje čtyři metody a zároveň jejich rizika, podle kterých lze filmy přiřazovat k žánrům:

1. **Metoda idealistická:** zvolí se základní film, který předurčí základní text žánru, a následně proti němu a konvencím se vymezí další filmy, zde se vyskytuje riziko způsobu určení „základního“ filmu.
2. **Metoda empirická:** spočívá v nalézání adekvátních charakteristických prvků, umožňující jeho přiřazení ke kategorii, tato metoda nenabízí možnost objektivitu ale naopak zacyklení.
3. **Metoda a priori:** a priori předurčit charakteristické rysy žánrové skupiny.
4. **Metoda sociální konvence:** přiřadit text na základě kulturních očekávání, v tomto případě se vyskytuje riziko v nalézání důkazů, co lze považovat za konvence a co nikoliv.<sup>11</sup>

Pro uchopení žánrové teorie čerpám z publikace *Film/Genre*<sup>12</sup> Ricka Altmana, který pro zkoumání žánru obdobně jako Tudor vymezuje čtyři rozdílné přístupy:

- A) žánr jako model, jenž se stává produkční formulí
- B) žánr jako struktura, která existuje jako textuální systém ve filmu
- C) žánr jako etiketa, používaná distributory a filmaři
- D) žánr jako smlouva, dohoda s diváky, jak číst film

Altman definuje žánru především z pozice kritiky a k dosavadnímu vývoji žánrové teorie přistupuje skrze kritiku rituálního a ideologického konceptu. Altmanovo pojetí teorie žánru vychází ze strukturalistického přístupu, jehož základním termínem je ikonografie, tento termín si strukturalisté vypůjčili z historie umění. Ikonografie je chápána jako zavedený soubor vizuálních konvencí, které fungují

---

<sup>11</sup> Kompilativní texty Katedry filmových studií FF UK: Film a žánr. Historické nastínění vývoje konceptu. [cit. 17.1. 2015]. Dostupný z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

<sup>12</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. s. 246. ISBN 0-85170-718-1.

jako determinující zkratky k určení žánru. Altman tento ikonografický přístup později rozpracoval do své sémanticko-syntaktické soustavy.<sup>13</sup> Dále také zdůrazňuje tvrzení, že je nutné žánry považovat za stálé, poukazovat na sdílené struktury, které umožňují dávat textu smysl jako žánru. V žánrové terminologii Altman vychází z používání podstatných a přídavných jmen, tzv. substantivizační proces. První užití termínu, které bývá vždy adjektivní, popisuje či specifikuje širší, zavedou kategorii. Během žánrového vývoje dochází k vypuštění původního podstatného jména a povýšení přídavného jména na podstatné, neboli dojde ke vzniku nové kategorie-žánru s vlastním nezávislým statutem. Aby mohlo dojít k definitivnímu zžánrovění, bylo nutné tři změny:

1. Opustit přístup založený na principu přidávání. Filmová studia musela přesunout pozornost od dříve substantivních žánrů k transžánrovému adjektivní materiálu. Základním nástrojem této změny je standartizace a automatizace daného vzorce čtení.

2. Bylo zapotřebí, aby filmy vykazovaly společné atributy, které nejenže překračují pouhý eponymní materiál žánru, ale současně jsou s tímto materiálem dostatečně spjaty.

3. Diváci museli mít dostatečné povědomí o strukturách, které svazují rozdílné filmy do jediné kategorie. Proces divácké recepce bylo nutné filtrovat skrze tuto novou žánrovou představu, aby došlo k identifikaci žánru.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 14-20.

<sup>14</sup> ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Iluminace*, 2002, č. 4, 5-37.

### 1.3. Žánrové roviny

#### Sémanticko - syntaktický přístup k filmovému žánru podle Ricka Altmana

Cílem práce je popis proměn významotvorných sémantických prvků narativních struktur kriminálního žánru ve filmu v rámci konkrétních snímků a to v jeho národní tedy české podobě. Na základě výchozích principů historického přístupu, které se jeví jako optimální, využívám sémanticko-syntaktický přístup Ricka Altmana, jenž svou upravenou teorii postupně prezentoval v článku *A semantic/syntactic approach to film genre* a následně publikoval v knize *Film/Genre*. U nás tato studie vyšla poprvé v roce 1989 v *Illuminaci* č. 1.<sup>15</sup> Na začátku své studie se Altman věnuje žánrové problematice, ve které si všímá nedostatků v používání základních pojmů kritiky. Celkem vyděluje tyto tři kontradikce:

1. Zjednodušené pojetí tautologické definice žánrů se neustále orientuje na úzce výběrový okruh filmů, které přesně odpovídají žánrovým definicím.

2. Sémiotická analýza žánru, beze smyslu pro historickou dimezi. Sémiotici 60. a počátkem 70. let svým výkladem žánrů jako neutrálních konstruktů zastírali diskurzivní sílu žánrových formací. Chápali totiž žánry jako interpretačně obdobné struktury a nebyli schopni vnímat úlohu žánrů jako transformačních činitelů v rámci interpretačního společenství.

3. V této kontradikci zdůrazňuje Altman rituální vztah publika k žánrovému filmu. Filmové publikum na základě svých preferencí nutí vytvářet filmové společnosti filmy, které odráží přání auditoria. U rituálního pojetí se konečné autorství filmu připisuje publiku. Časopis *Cathiers du Cinema* se postavil proti tomuto přístupu a ve svém ideologickém pojetí označil Hollywood za manipulátora, který na základě obchodu a politických zájmů manipuluje s diváky.

Tyto tři problémy vnímá Altman jako implicitně obsažené ve všech hlavních

---

<sup>15</sup> ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, 1989, č. 1, 17-29.

oblastech soudobé žánrové analýzy. V každém sporu o hranice žánrové podstaty se objevuje protiklad mezi obsažným, všezahrnujícím seznamem a výběrovým kánonem. Altman pro zkoumání žánrů navrhuje sémanticko-syntaktický přístup.

Oba přístupy mají při samostatné existenci jen omezené využití. Zatímco sémantický přístup má nedostatečnou explanační sílu, je aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak přístup syntaktický je nucen přehlížet tzv. žánrové křížence, vzdává se také širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam určující struktury. Altman syntézou obou přístupů, ve kterém sémantika zdůrazňuje žánrové stavební bloky a syntaxe upřednostňuje hledisko struktury, do nichž se tyto bloky zasazují, umožňuje komplexně postihnout jednotlivé fáze vývoje žánru, žánrovou příslušnost i možné případy již zmíněného žánrového křížení.

Tyto přístupy Altman demonstruje na příkladu žánru western společně s muzikálem a hororem, neboť tyto žánry obsahují značné množství jednoduše rozpoznatelných sémantických stavebních bloků-prvků a syntaktických hledisek. Za sémantické prvky tvořící žánr považuje obecnou atmosféru prostředí (pohraniční městečko, dialektika mezi Západem jako zahradou a Západem jako pouští), hlavní postavy (opuštěný šerif, drsný, jemný kovboj, silná, leč něžná žena, věrný a věrolomný indián), technické prvky (rychlé záběry kamer, záběry z jeřábů), nebo podle klíčových scén (přestřelky kovboje, šerifa s bandou zločinců).<sup>16</sup>

Syntaktický přístup zajišťuje organizaci těchto všech stavebních prvků do vzájemných struktur-konstrukcí kompozice, která nabízí možnost porozumění vazeb mezi sémantickými prvky.<sup>17</sup> Dále je nutné upozornit, že Altman od roku 1994 svůj sémanticko-syntaktický přístup vyvíjel a rozšířil jej o pragmatický přístup. Tento přístup zmiňoval i Paul Hernadi, který rozeznával čtyři obecné třídy žánrové teorie: expresivní, pragmatickou, strukturální a mimetickou. Doplněním Altmanova konceptu o pragmatický přístup zohledňuje úhel pohledu filmových kritiků, tvůrců filmu i diváků.<sup>18</sup>

K syntaxi se vyjadřuje i James Monaco se své knize *Jak číst film*. Syntaxi popisuje jako kódy, s jejichž pomocí je definována struktura filmu, neboť film nemá vlastní gramatiku. Kódy neboli systémy logických vztahů jsou kritické konstrukce, které

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 17-29.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 17-29.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 17-29.



nemají předem daná existující pravidla. Vyskytují se však jako kulturně odvozené kódy, které může film sdílet s jiným filmem nebo uměním. Pro filmovou syntaxi je nutné, aby obsahovala vývoj časový i prostorový.<sup>19</sup>

V rámci opakujících se sémantických prvků, které tvoří stavební strukturu syntaxe, lze určit několik základních opakujících se definičních prvků kriminálního žánru. Ve své práci budu v žánrové analýze filmů analyzovat tyto následující sémantické prvky: charakterové typy postavy (vyšetřovatel, pachatel), prostředí, narativní kompozice a ikonografie.

### 1.3.1. Postava

Pro teoretické uchopení definičního prvku postav, konkrétně hrdiny, lze vycházet především z literárních předloh. Kanadský literární teoretik **Northrop Frye** ve své knize *Anatomie kritiky*<sup>20</sup> rozděluje druhy fikce nikoli podle morálního hlediska, ale podle velikosti hrdinových větších či menších činů.

1. Hrdina – jako mýtus, zde je hrdina již ze své podstaty nadřazen ostatním lidem a je považován za božskou bytost (příběhy o bohu).
2. Hrdina – jako romance, hrdina je nadřazený ostatním lidem svým společenským postavením a je identifikován jako lidské bytost (legendy, lidové vyprávění, pohádky).
3. Hrdina – ironický modus, ve srovnání s námi je moc či inteligence na nižší úrovni a při sledování děje tento hrdina vyvolává pocit zklamání, absurdity.
4. Hrdina – jako vysoký mimetický modus, je-li hrdina nadřazen ostatním lidem svým postavením, ale zároveň se nevymyká svému přirozenému prostředí, hovoříme o vůdci (epika, tragédie).

---

<sup>19</sup> MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6. s. 168-169.

<sup>20</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky, čtyři eseje*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. s. 440. ISBN 80-7294-078-3.

5. Hrdina – jako nízký mimetický modus, hrdina není nadřazen lidem, ani okolí, ale je jedním z nás, tento hrdina dokáže zaujmout svým obyčejným lidstvím (komedie, realistické prózy).

Díky zařazení hlavního hrdiny do stejného prostředí, které se nevyvíká přirozenému prostředí vůči ostatním lidem, lze v modech vysokého a nízkého mimetického modu najít shodné podmínky pro postavy i diváky. Tedy, že divákovi jsou předkládány stejné situace jako postavám.<sup>21</sup>

### **Vyšetřovatel, detektiv**

Hlavní postavou v detektivce musí být postava detektiva, která je do určité míry archetypální. Podobně jako mytický hrdina zastává detektiv dobro bojující se zlem, spravedlnost, která trestá zločin. Zároveň potvrzuje svoji osobitou výjimečnost subjektivními atributy především intuicí a intelektuálními schopnosti, které využívá při vyšetřování a které ho předurčují k jeho práci.<sup>22</sup> Svůj charakter si přináší s sebou do hry bez prakticky žádné dramatické proměny během filmového vyprávění.

Petr A. Bílek ve své knize *James Bond a Major Zeman, ideologizující vzorce vyprávění* komparuje výše uvedený výčet vlastností detektiva s postavou majora Zemana a shledává, že dalším prototypem může být tzv. lidový detektiv nelišící se od běžného průměrného občana pro snadnější identifikaci s divákem.<sup>23</sup>

V normalizačním filmu, který se dá označit jako generační, byl obecně žádán i nový typ hrdiny, který ve jménu myšlenek socialismu prokazuje svoji statečnost, radost i smutek, odhodlání, je solidární a často poskytuje nezištnou pomoc druhým.

I takový hrdina se však musí formovat skrze své omyly, které přijímá, ale nepodléhá jim.<sup>24</sup> Obecně vzato by měl být vyšetřovatel nositelem morálních hodnot či kulturních významů, se kterým by měl divák přinejmenším sympatizovat. Zároveň by měl mít divák v detektivním filmu stejnou možnost a stejné podmínky pro odhalování zločinu společně s vyšetřovatelem. U detektivních a kriminálních filmů

---

<sup>21</sup> FRYE, cit. 49-52.

<sup>22</sup> Zaoral ve své studii *Hrdinou je bezpečnost* odkazuje na tradici anglosaské lehce rozpoznatelné detektivky, ve které postava detektiv působí do jisté míry odosobněně a je charakterizována pouze vnějšími atributy (kouření dýmky, ha na housle pod.), tento ty detektivního příběhu umožňuje velice snadno formu seriálu.

<sup>23</sup> BÍLEK, Petr A. *James Bond a major Zeman, Ideologizující vzorce vyprávění*. 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007. ISBN 978-80-87053-06-5. s. 136.

<sup>24</sup> Zaoral jako příklad socialistického hrdiny uvádí schematickou postavu dělnického ředitele Kabáta z filmu *Běž ať ti neuteče* (rež. Stanislav Strnad, 1976), kterému můžeme přiznat status zachovalého, stále atraktivního padesátníka.

sedmdesátých let lze předpokládat, že postava vyšetřovatele je, kromě morálního statusu, vnímána také jako zástupný symbol pocitu moci, bezpečí a spravedlnosti ve společnosti.

K postavě vyšetřovatele lze přiřadit i další postavy vedlejší, které svými dílčími skutky dopomáhají vyšetřovateli k odhalení pachatele, těmito postavami jsou: svědci, členové vyšetřujícího sboru, podezřelí a informátoři.

### **Pachatel**

Pachatele v detektivním příběhu představuje osoba (nebo osoby), která je divákovi představena již v počátcích příběhu, ale není dosud odtajněna. Pachatele zpravidla určuje skutková povaha zločinu, který spáchal.<sup>25</sup>

Během vyšetřování zločinu tak dochází ke zpětnému vytváření profilu pachatele a následného odtajnění. V otevřeném kriminálním příběhu je identita pachatele známa od počátku vyprávění, divák se tedy může soustředit na důvtip pachatele během příprav zločinu a poměřování sil kriminalistických postupů vyšetřovatele a kriminální činnosti pachatele.

---

<sup>25</sup> V sedmdesátých a osmdesátých letech probíhal v Československu výzkum, který měl za úkol vytvořit osobnostní typologii pachatele trestného činu vraždy. Následkem toho byla ve Výzkumném ústavu kriminologickém popsána osobnost prvočinného pachatele a recidivního pachatele podle čtyř faktorů:

1. Emocionální ladění – zkoumání pachatelova postoje od hostility po afilaci.
2. Úroveň schopnosti regulace chování – od nedostatečně k dobře zformulovanému svědomí.
3. Sociální reaktivita – projevující se temperament v sociálním prostředí, od dynamičnosti k inhibovanosti.
4. Asertivnost a schopnost prosazování se – od silné vůle k sebeprosazení až po bezvůle konformitě Na základě dalšího statistického zkoumání bylo vytvořeno osm typů odsouzených:
  - Socializovaný odsouzený – kooperativní, asertivní, anxiózní, dynamický
  - Agresivní psychopat – agresivně se prosazující, hostilní agresor, agresivní schizoid
  - Konformní moron – u těchto pachatelů je trestná činnost lehce odhalitelná
  - Nezdrženlivý, nevladatelně puzený pachatel, u kterého se projevuje silná touha po vzrušení, uspokojení
    - Neurotický
    - Hostilní
    - Podrobivý
    - Anxiózní manipulátor

ZÁHORSKÁ, Jindřiška. *Psychologická intervence při vyšetřování trestných činů*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-236-2. s. 43-44.

### 1.3.2. Prostředí a čas

Časoprostor tvoří jednu ze základních stylistických složek filmové syntaxe. Prostředí lze vnímat jako časoprostorovou rovinu, ve které se děj filmu odehrává. Časový aspekt příběhu zde vytváří atmosféru znázorňovaného světa. Prostor lze chápat jako kategorii, jenž se může ve vztahu k umění štěpit na další tři možné prostory. Prostor první neboli skutečný a žitý je reálným prostorem, který obklopuje každého člověka a umožňuje podmínky pro realizaci lidského bytí. Druhý prostor tzv. prostor mimetických umění vede diváka k tomu, aby uvěřil v minimální transformaci a zažíval podobné pocity jako při pobytu v reálném prostoru. Třetí prostor se obrací k receptivním kategoriím, ve kterých sleduje pozorovatele a zdůrazňuje vnímání díla. Ve vnímání díla se posunuje daleko více k obsahu a k dopadu na divákův život. Prostor mimetických umění nelze chápat jako jeden celek, ale jako realistický a částečně expresionistický rámeček, který vnímá zejména materiální oblast prostoru jako díla a souvisí s jeho tvárnými prvky v obraze. Cílem tohoto prostoru je vytvořit věrohodný fiktivní svět, jenž se svými charakteristikami podobá skutečnému světu a divák je tedy schopen tento svět identifikovat a interpretovat.<sup>26</sup>

David Bordwell v knize *Narration in the Fiction film* vnímá filmový obraz jako určitý komplex realizovaný ve dvou sférách.

1) První sféra se soustřeďuje pouze na výtvarnou složku obrazu. Tuto sféru definuje jako graficky ztvárněnou složku, která se projevuje především ve filmech, kde je kladen důraz na formu.

2) Druhou sféru označuje jako scénografickou, ve které zahrnuje výstavbu prostoru, rozměr perspektivy. Scénografický prostor, kterým míní syžetovou výstavbu i sémantická pole, podporuje imaginaci diváka a snaží se přijetí fikčního světa. Pro způsoby prostorové reprezentace reality a její interakce s fikcí lze podle Bordwella dělit prostor na další tři podmnožiny.<sup>27</sup>

---

26 Kompilativní texty Katedry filmových studií FF UK: Film a žánr. Historické nastínění vývoje konceptu. [cit.17. 1.2015]. Dostupný z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

<sup>27</sup> BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. ISBN 0-299-10170-3. s. 118-119.

1. Prostory věnované postavám
2. Prostory patřící objektům
3. Prostory celých polí

Fikčním diegetickým prostorem, který je využit v kriminálním žánru, se tak vyznačují nejen exteriéry či interiéry, ve kterých se odvíjí syžet za účelem konstrukce fabule, a kde je možné poukázat na kontrast městského či venkovského prostředí, ale také se jím rozumí společenská atmosféra, ve kterém vyšetřování probíhá. Do kontrastu se dostávají celkem tři fiktivní světy-prostředí, které jsou v přímé závislosti na jednajícím postavě:

1. Osobní a pracovní svět vyšetřovatele, které ho ovlivňuje.
2. Osobní svět pachatele, který ho donutil k trestnému činu.
3. Reálný svět, ve kterém se potkávají oba protagonisté a ostatní postavy.

### **1.3.3. Narativní kompozice a ikonografie**

Pro popis narativní kompozice a tématu vycházím opět z Davida Bordwella z jeho knihy *Film Art – An Introduction, Principles of Narrative Construction*. Bordwell zde v rámci naratologického zkoumání v aplikaci na film popisuje struktury vyprávění a sledování diváka, který si na základě porozumění textu tvoří fabuli příběhu. Jako nástroje popisu využívá naratologickou analýzu a kognitivní teorii, poukazuje na specifické nástroje filmu pro vyprávění příběhu a k výstavbě fikce.

Dále vysvětluje narativní logiku jako řetězec událostí, které mají svoji příčinu a následek, jsou konsekvencí jiné události, a dochází k nim v různém časovém rozpětí a prostoru. Bordwell se přímo zaměřuje na detektivní film, ve kterém se divák dozví, že došlo ke spáchání zločinu, ale již nezná souvislosti a příčiny. Tajemství příběhu tak silně závisí na divákově zvědavosti zjistit, jaké události se staly před spácháním zločinu. Skrze postavu detektiva divák pojmenovává vraha, vysvětluje motiv i metodu odhalení. To vše se odehrává v daném schématu kriminální fabule.

U detektivních příběhů Bordwell označuje za nejběžnější toto schéma, ve kterém se odehrávají paralelně dva různé příběhy zločince a detektiva:

1. Koncipování trestného činu (ideové pojetí)
2. Plánování trestného činu

3. Spáchání trestného činu
4. Objevení trestného činu vyšetřovatelem
5. Vyšetřování – kriminální práce
6. Odhalení pravdy, dopadení zločince<sup>28</sup>

Kriminální a detektivní filmy jsou jedním ze subžánru dobrodružného žánru. U těchto filmů lze najít spojitost s narativní strukturou mýtů, legend či pohádek, neboť v obou případech se jedná o boj dobra se zlem, avšak pouze s rozdílným cíleným divákem.

Jako důkaz této shody lze uvést poněkud starší studii Vladimíra Jakovleviče Proppa *Morfologie pohádek a jiné studie*. Propp se zde zabývá variacemi syžetu, do něhož pronikají jisté motivy, které syžety navzájem kombinují. K těmto motivům se přidávají i funkce postav. Propp celkem poukazuje na 31 možných funkcí, na které navazuje syžetová stavba, pro důkaz shodnosti, mezi syžetovou stavbou pohádky a kriminálního žánru uvádím tyto příklady.

- 1: Jeden ze členů rodiny opouští domov, dostává se do jiného prostředí.
2. Hrdinovi je něco zakázáno, tento zákaz je porušen.
3. Škúdce se snaží vyzvídat a dostávat informace od své oběti.
4. Škúdce se snaží oklamat svou oběť, aby se zmocnil jejího majetku.
5. Neštěstí nebo nedostatek jsou sděleny. K hrdinovi se někdo obrací s prosbou nebo rozkazem.
6. Hrdina je přenesen, dovezen nebo přiveden k místu, kde se nalézá předmět hledání.
7. Hrdina a škúdce vstupují do bezprostředního boje.
8. Škúdce je poražen, počáteční neštěstí nebo nedostatek jsou zlikvidovány.

Tímto výčtem funkcí postav, které rozvádí Propp ve své studii lze dokázat shodnost se schématem, na které poukazuje David Bordwell.<sup>29</sup>

Pojem ikonografie svým primárním významem patří do oblasti dějiny umění. Jeho obsah se během dějinného vývoje transformoval. Dnes tímto pojmem můžeme

---

<sup>28</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8th edition. New York: McGraw Hill, 2001. ISBN 978-0-07-353506-7, s. 74-86.

<sup>29</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádek a jiné studie*. H&H, 1999. ISBN: 978-80-7319-085-9. s. 31-60.

označit deskriptivní uměleckohistorickou metodu zabývající se náměty ve výtvarném umění a také nauku o námětech vůbec. Ikonografie popisuje a rozebírá náměty zobrazení, věnuje se typologií, atributy, poznávacími znaky a jejich vzájemným komparováním.<sup>30</sup> V zájmu ikonografie budeme hledat ve zkoumaných filmech textuální odkazy, které se budou vztahovat ke kriminálnímu žánru ve sledovaném období.

Pokud je cílem práce sledovat proměny vymezených sémantických prvků, které tvoří kriminální žánr, budeme také skrze témata nalézat mechanismy procesu vývoje, zkoumání motivačních proměn u postav vyšetřovatelů a pachatelů, které se pro dané období staly ikonickými. U otázky tématu uvést, že každá doba si vyžaduje svá umělecká témata a způsob jejich zpracování. Některá témata jsou nadčasová, jiná zase existují pouze v určitém časovém období.<sup>31</sup> Specifikum kriminálního žánru je již obsaženo v pojmu kriminalita, neboli trestní činnost, která je společenským jevem a je tedy vždy závislá na dobových tendencích společnosti.

#### **1.4. Poznámka k teorii filmových žánrů v socialistické kinematografii**

S problematikou pojetí žánrové teorie se snažila vypořádat i československá kinematografie. Zaoral upozorňuje na velmi vágní a neurčité vysvětlení žánru v dobové filmové literatuře, které se přesněji řečeno omezovalo pouze na slovníkové vysvětlení žánru jako zdůrazňování výrazových prostředků, které se stávají charakteristickými znaky a vlastním smyslem díla. Zaoral s vymezením žánru nespojuje otázku míry stylizace využitých výrazových prostředků, i přestože žánrový filmový jazyk se často vyjadřuje skrze syžetová, charakterová i situační schémata. Nejvhodnější vymezení základních žánrů nachází skrze emoce (konkrétně skrze jednu hlavní emoci), které mají být v divákovi vyvolány.<sup>32</sup>

Dále komentuje stav absence klasifikačního systému, který by obsáhl stávající

---

<sup>30</sup> BLAŽÍČEK, Oldřich J, KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1991. s. 246. ISBN 8020702466.

<sup>31</sup> ZAORAL, Zdenek. Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba*, 1978, č. 6, s. 326-334.

<sup>32</sup> ZAORAL, Zdenek. Filmové žánry, pokus o klasifikaci I. *Film a doba*, 1978, č. 1, s. 41-47.

žánry a zároveň poskytl možnost zařazení pro budoucí, dosud neexistující, formy žánru. Socialistická kinematografie se totiž orientovala pouze na žánry filmové povídky, tragédie, drama, komedie, satiry, filmové pohádky, dobrodružného filmu, historicko-revolučního filmu, historického filmu či životopisného filmu. Nově vzniklý klasifikační řád, který by odpovídal dobové úrovni kinematografie a zároveň odpovídal marxistické estetice, by měl splňovat tato kritéria:

1. odlišnost druhových a žánrových filmů
2. zahrnovat v sobě buržoazní i socialistickou kinematografii
3. akceptovat všechna hlediska, podle kterých lze žánry zkoumat (hledisko morfologické, tematické, typologické, genetické, synchronické)
4. dva způsoby dělení na základní a tematické žánry
5. možnost žánrové modifikace
6. dodržování již vzniklé terminologie a nově zaváděné pojmy přebírat z cizích jazyků

Podle klasifikačního řazení na základě výše uvedeného systému je **detektivní film** (příběh s tajemstvím) a **kriminální film** (otevřený příběh) dle očekávání, spolu se špionážním filmem, westernem a horrorem, řazen k žánru dobrodružného filmu.<sup>33</sup> Je nutné také vnímat komparativní rozdíly v chápání stejného žánru z prozápadního pohledu a z pohledu socialistické kinematografie. Filmy patřící ke shodnému žánru se často vyznačovaly zcela rozdílnými ideologickými přístupy a odlišným ideovým vyzněním.

Od roku 1970 je používán tzv. číselník žánrově tematických skupin filmů, který v sobě zahrnuje i možnosti žánrového křížení.

1. Veselohry a komedie
2. Hudební filmy, muzikály, operety, revue
3. Revoluční a válečné filmy
4. Psychologické a problémové filmy
5. Životopisné a historické filmy
6. Dobrodružné filmy a romantickým hrdinou, westerny
7. Špionážní, detektivní a kriminální filmy
8. Fantastické a sci-fi, horrory

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 41-47.



9. Pohádky, dětské filmy

10. Animované filmy pro dospělé, dokumenty a ostatní

Pro podmínky našeho filmu Zaoral dodává další možná označení: romantický příběh, poetický příběh, lyrické drama, milostný příběh, politický film, moderní pohádka a utopie.<sup>34</sup>

## 1.5. Vyhodnocení literatury

Reprezentační zahraniční publikací, která se snaží o mapování vývoje kriminálního žánru, je sborník studií Martina Priestmana *The Cambridge Companion to Crime Fiction*.<sup>35</sup> Priestman s kolektivem autorů nepostihují vývoj žánru komplexně, ale zabývají se dílčími tématy. Poukazují na počátky zrodu tohoto žánru v literatuře od 18. století a na základní aspekty, které měly vliv na formování tohoto žánru. Důležitou kapitolou publikace je *Crime in film and on TV* od Nickianne Moody, ve které jsou popsány první film s kriminální tematikou inspirující se literárními příběhy Sherlocka Holmese. S nástupem cenzury dochází k jistému systematickému omezení kriminality ve filmech, pomocí kategorií je tak určeno, co lze a nelze zobrazit ve filmu.<sup>36</sup>

John Scaggs v knize *Crime Fiction*<sup>37</sup> zkoumá současný stav detektivního žánru, nepokouší se o přesnou definici tohoto žánru, ale naopak se zajímá o vlivy a procesy, které ho formovaly do dnešní podoby. Scaggs nejprve vysvětluje výčtem možné subžánry detektivního žánru, které mají tendenci oscilovat a vymezovat se z pevných žánrových hranic (Mystery and Detective Fiction, The Hard-Boiled Mode, The Police Procedural, Historical Crime Fiction). Následně se skrze strukturalismus odkazuje na využití strukturalistické analýzy v diachronním přístupu Tzvetana Todorova ve zkoumání a sledování historického vývoje a změny

---

<sup>34</sup> ZAORAL, Zdenek. Filmové žánry, metodologie rozboru II. *Film a doba*, 1979, č. 2, 102-109.

<sup>35</sup> PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-00871-6.

<sup>36</sup> MOODY, Nickianne. *Crime in film and on TV*. In PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 227-243. ISBN 978-0-521-00871-6.

<sup>37</sup> SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1st. publ. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. ISBN 978-0-415-31824-2.

prvků v žánru.

Todorov se věnuje typologii detektivního románu ve své knize *Poetika prózy*,<sup>38</sup> zde se také snaží odpovědět na otázky ohledně žánrové identity.

„Významné dílo do jisté míry vytváří nový žánr a současně překračuje žánrové pravidla, jež platila doposud.“<sup>39</sup>

Pro vymezení detektivního žánru vychází z klasického detektivního románu, jenž dosáhl největšího rozkvětu mezi dvěma světovými válkami. Todorov na základě románu Michele Butora *Rozvrh hodin*, tzv. román s tajemstvím <roman a enigme>, popisuje principy detektivního románu, ve kterém je determinující specifický vztah fabule a syžetu. Tedy příběh spočívá ve dvou vraždách, z nichž první se dopustí vrah a druhé se dopustí čistý netrestatelný vrah-detektiv. Román tohoto druhu vlastně obsahuje nikoliv jeden, ale dva příběhy, příběh zločinu a vyšetřování. Dále rozvádí dvě časové roviny: dobu vyšetřování, začínající zločinem, a dobu dramatu, ve kterém zločin vrcholí. Za další detektivní žánr považuje Todorov tzv. černý román <roman noir>. U těchto detektivek jsou oba příběhy propojeny, už se nedovídáme o zločinu, který předchází momentu vyprávění.<sup>40</sup>

Thomas Leitch, profesor angličtiny a filmové vědy na Universitě Delaware, jehož kniha *Crime Film*,<sup>41</sup> se na základě popisů několika konkrétních kriminálních filmů snaží o výčet dílčích subžánrů (gangster film, the private eye film, film noir, the victim film, the erotic thriller, crime comedy).

K oběma knihám se již vyjadřuje Michalík ve své diplomové práci jako k cenným informačním zdrojům, které jsou však pevně zakotveny v universu hollywoodských filmů a stěží aplikovatelné na podmínky v českém prostředí, ve kterém se vyvíjel kriminální žánr.<sup>42</sup>

U nás zatím absentuje ucelená odborná publikace, která by zkoumala historii kriminálního žánru ve filmu. Odborné texty jsou redukovány na studie či příspěvky ve filmových časopisech. V tomto případě opět upozorňuji na magisterskou práci Iva Michalíka, který se zabývá žánrovými aspekty českého detektivního filmu

---

<sup>38</sup> TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. s. 99-111. ISBN 8086138275.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 99-100.

<sup>41</sup> LEITCH, Thomas. *Crime Films*. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-64671-5.

<sup>42</sup> MICHALÍK, cit. s. 3.

v časovém rozmezí od roku 1930 do roku 2010. Pro možnosti vývoje myšlení detektivního žánru je možné akceptovat starší publikace, články a studie, které se zabývají teorií kriminálního žánru ve filmu. Avšak některé informace je nutné vnímat v dobovém kontextu pro možnosti aplikace zkoumání.

Jaroslav Boček ve své studii ze šedesátých let *Detektivka aneb chvála rozumu*<sup>43</sup> vysvětluje zájem o okrajový detektivní žánr přirozeným vyžitím ostatních druhů literatury.

*„Antická próza řekla o člověku vše, co mohla, a zalkla se nedostatkem děje. Budovatelský román se vyžil ve svém čase a zahubil se na čítankovitost. Próza tzv. absurdní má příliš krátký dech, aby mohla zaujmout širší čtenářskou obec. A čas nového románu ještě nedozrál. Proto jsou na pořadu okrajové žánry.“*<sup>44</sup>

Boček pracuje s detektivkou obdobně jako Todorov, neboť opět poukazuje na zdvojený prvek, konkrétně děj. První děj je děj zločinu, který je zahalen tajemstvím. Druhým dějem je samotné pátrání, při kterém se zpětně odvíjí děj zločinu a tajemství se postupně odhaluje (Todorov se takto vyjadřuje o první časové rovině detektivky). Boček zde hovoří o paradoxu detektivky, základní stavební princip je zároveň i její největší úskalí, protože hlavní dramatická postava je až do jejího konce neznámá.

Ve své studii se Boček odkazuje na dvě publikace také ze šedesátých let, které se projevovaly zvýšeným zájmem o tento žánr.

Jan Cigánek se ve své knize *Umění detektivky*, která vyšla v roce 1962, snaží o komplexní výklad detektivky jako literárního žánru, nikoliv filmu. Zrod detektivky připisuje zákonitosti vzrůstu zločinnosti v moderním městě a ze zvýšené ochrany soukromého vlastnictví organizováním speciálních policejních sborů. Na základě historického výkladu detektivky vysvětluje její vznik, společenskou funkci a podstatu, definuje, klasifikuje detektivní žánr a zkoumá také kompoziční a výrazové prostředky detektivky. Zabývá se také literární tradicí české detektivky, na jejímž počátku stáli Jakub Arbes, Karel Matěj Čapek-Chod a Emil Vachek, který

---

<sup>43</sup> BOČEK, Jaroslav. *Detektivka aneb chvála rozumu. Film a doba* 1966, č. 1, s. 33-36.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 33.

v roce 1928 vydává první detektivku s názvem *Tajemství obrazárny*, ve které se poprvé objevuje postava inspektora Klubíčka.<sup>45</sup> Dále také uvádí přínos Karla Čapka, který se teoreticky zabýval detektivní literaturou, a jeho humornému přístupu k detektivce v podobě *Povídek z jedné a z druhé kapsy* a *Božích muk*.<sup>46</sup> Za nejvýraznější osobnost české detektivky považuje Eduarda Fikera, jehož tvorba se kromě psaní románů a povídek, soustřeďovala na psaní filmových scénářů např. *Krok do tmy* (1938), *Třináctý revír* (1944), *Strach* (1963), *Na kolejích čeká vrah* (1971). Cigánek také zmiňuje pět klíčových bodů, kterými vysvětluje logiku dějinného vývoje detektivního žánru:

1. Existují nejméně dva předpoklady ke vzniku detektivky: zločin s motivem tajemství a předpoklad detektiva jako typizovaného profesionálního řešitele zločinu. Epickým východiskem, premisou, je tedy ztajemnělý zločin.
2. Z genetického hlediska je detektivka produktem měšťácké společnosti, má však objektivní předpoklady pro příznivý vývoj i v socialismu.
3. Detektivní román (povídka) organicky vzniká z mnoha zdrojů, především z nízké literatury a z podnětů realistické prózy.
4. Vývoj žánrové podoby detektivky kolísá mezi proměnou v komerční brak, typem čistě zápletkovým a v určitých historických momentech se blíží k realismu klasické prózy.
5. Detektivka je zvláštním žánrem literatur a má určité specifické rysy, jež předurčují její literární povahu i společenskou funkci.<sup>47</sup>

Cigánkova metodologie syntetického přístupu ke zkoumanému tématu však plně podléhá ideologickému výkladu marxistického materialismu a orientuje se pouze na detektivku jako literární nikoli filmový žánr.

---

<sup>45</sup> Zaoral ve své studii *Vzory a osobnost* zmiňuje fakt, že postava inspektora Klubíčka vzniká o dva roky dříve než postava komisaře Maigreta od Georgese Simeona. Bylo by tak zcela mylné domnívat se, že Klubíčko je jeho pouhou českou variantou. Skutečným vzorem pro Klubíčka byl Zdeněk Bubník, inspektor z „pražské čtyřky“. ZAORAL, Zdeněk. *Vzory a osobnosti. Český kriminální film. Film a doba*, 1978, č. 4, 218-225.

<sup>46</sup> Čapek ve své eseji *Holmesiana čili o detektivkách* uvádí čtyři základní zdroje detektivky:

- motiv kriminální – nutková potřeba páchat zločin (psychologické téma)
- motiv justiční – potřeba vyjádření spravedlnosti (společenské téma)
- motiv záhady – potřeba odhalovat hádanky (fantastické téma)
- motiv výkonu – potřeba napětí, dobrodružství (dobrodružné téma)

<sup>47</sup> CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. s. 195-196.

*Nápady čtenářů detektivek a jiné eseje*<sup>48</sup> Jana Škvoreckého jsou již podle svého názvu laděny do populárnější čtenářské formy. Sám Škvorecký si v úvodu knihy přeje, aby kniha čtenáře především pobavila. Celkem v devíti kapitolách-nápadech líčí Škvorecký vznik detektivního žánru, u poezie vychází z příkladu Allana Edgara Poea, u klasického románu z Wilkieho Collinse a u reality z Dashiella Hammetta. Dále poukazuje na snahu zpřesnit základní pravidla detektivky, analyzuje především anglo-americkou literaturu, ve které shledává těžiště dosavadního vývoje. Škvorecký vnímá detektivku jako hru, hru intelektu nebo také jako pohádku pro dospělé, která obdobně pracuje na principech zápasu dobra se zlem.

V neposlední řadě se určením kriminálního žánru v literatuře věnuje Petr A. Bílek. Ten se v tradici české detektivky odkazuje především dva výrazné žánrové typy. První z nich lze nazvat **detektivku psychologickou**.<sup>49</sup> Postava detektiva v tomto případě neriskuje vlastní život k dopadení zločince. Jeho hlavní vyšetřovací schopnosti spočívají v důkladné psychologické analýze a vnitřní intuici. V psychologické detektivce není kladen důraz na násilné scény (střelba, způsob vraždy, krev), ba právě na opak je důraz kladen na psychologii diváka, u kterého se snaží vyvolat pocit sdílení strachu s pachatelem, který je detektivem nucen k doznání. Za druhý typ české filmové detektivky lze označit **detektivní humoresku**, která vychází z humoresek s žánrovým obrázkem. Její základní charakteristika spočívá v grotesknosti přecházející až v panoptikálnost. Z hlediska vyprávění nelze u detektivní humoresky označit za hlavní postavu zločince, ale především vedlejší podezřelé postavy.<sup>50</sup>

Pojetím kriminálního žánru ve filmu věnuje několik poznámek G. Franci.<sup>51</sup> Podle něj zaznamenala detektivka nejrychlejšího úspěchu v literárním žánru. Četba knih s motivem zločinu zahaleného tajemstvím se šířila rychleji, že ani sami autoři nestačili psát nové příběhy. To zapříčinilo i hluboké rozdíly kvalitativního rázu, kdy se na jedné straně objevuje přísná logika, přesná konstrukce a umělecké zpracování, na druhé straně vyhroceně kaširované hrůza, která parazituje na příběhu. Franci

---

<sup>48</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. 3.vyd. Praha: INTERPRESS MAGAZIN, 1990. ISBN 59-028-90.

<sup>49</sup> Zde se Bílek odkazuje především na tvorbu Karla Čapka.

<sup>50</sup> Postavy v detektivní humoresce jsou převážně vnímány ve spojení s určitým místem, který do určité míry mytizují. Petr A. Bílek například uvádí televizní seriál *Hříšní lidé města pražského*, ve kterém lze určitým skupinám postav přiřadit prostředí typu: jedová chýše, direkce.

BÍLEK, Petr A. cit. 55

<sup>51</sup> FRANCL, Gustav. Nejen se zatajeným dechem. *Kino*, 1974, roč 29, č. 25.

konstatuje že, zatímco literatura je v oblasti detektivek konzervativní a pracuje jen s několika typy syžetů, které v nejrůznějších formách obměňuje, film se vzbouřil a díky svému reálnému zobrazování musí hledat jiné cesty. Což způsobuje úbytek čistých detektivek a nárůst smíšených kriminálních žánrů.

Teorií detektivního žánru se zabývá i Michal Sýkora v knize *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Sýkora zařazuje detektivní žánr podle anglo-americké literární teorie do skupiny žánru crime fiction. Sýkora uvádí, že ke konkrétnímu rozčlenění do subžánrů dochází skrze intuitivní snahy postihnout tematickou různorodost. Jako hlavní centrum zájmu detektivky určuje analýzu, která má vést k dopadení vraha, nikoliv dobrodružství, které zprostředkovává pátrání. I přesto, že je tento soubor studií zaměřený na literární a televizní detektivní série, lze z publikace čerpat zajímavé informace o vývoji žánru v podmínkách britské provenience.<sup>52</sup>

## **1.6. Kriminální žánr ve filmu podle Zdenka Zaoral**

Další možné východisko pro mapování českého teoretického uvažování o kriminálním žánru ve filmu nabízejí články a studie, které vycházely v šedesátých a sedmdesátých letech v odborných periodikách. Historií českého kriminálního filmu a jeho souvislostmi se společenskou problematikou se zabýval Zdenek Zaoral, jehož studie postupně vycházely ve *Filmu a době*. Přestože jsou čerpající informace z těchto studií stále platné, je nutné vnímat je v širších a dobových souvislostech.

Zaoral sám poukazuje na prakticky neexistující teoretické práce zabývající se kriminálním filmem u nás. Problém určení kriminálního žánru komplikuje fakt, že zločin je ve filmovém příběhu častým a oblíbeným motivačním faktorem. Kromě samotného žánru je využíván i v dalších žánrech: psychologické drama, western, horor, muzikál, science-fiction i komedie. Základními žánry, skrze které se kriminální film nejčastěji projevuje je thriller, drama, melodrama a kriminální komedie. Zaoral se jako jeden z prvních filmových teoretiků u nás věnuje terminologickému vymezení kriminálního filmu a jeho možnými subžánry.

---

<sup>52</sup> SÝKORA, Michal, a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5.

Vysvětluje často zaměňované termíny kriminální film a detektivní film. Filmovou detektivku považuje pak za subžánr kriminálního filmu.

V šedesátých letech byla stanovena klasifikace dvou variant **kriminálního filmu**: detektivka a otevřený kriminální příběh:

**Detektivkou** se rozumí příběh, který vrcholí odhalením neznámého pachatele divákovi známého zločinu. Detektivka tedy vždy obsahuje syžet s tajemstvím neboli záhadou kolem zločinu. Vypravěčem v detektivním příběhu se stává sám detektiv.

V **otevřeném kriminálním příběhu** (modernější žánrová modifikace, toto označení v anglosaské terminologii odpovídá pojmu thriller) divák zločince zná od okamžiku jeho spáchání zločinu, v této variantě příběh napětí vrcholí pátráním a dopadením zločince.<sup>53</sup> Snaha kriminálního příběhu je vždy pracovat s napětím jako základní emocí.

Definice tematického žánru spočívá především ve specifikaci základních témat společně s určením přípustné a možné variety těchto témat. Kriminální film lze určit na podkladě smíšené témat typicky realistických s tématy typicky naturalistickými. Jako monotematický žánr se věnuje především vyšetřování zločinu<sup>54</sup> a odhalování zločinců (kriminalistické hledisko) nebo příčinami zločinnosti a jejich prevencí (kriminologické hledisko). Zaoral upozorňuje také na žánrovou omezenost, neboť v socialistických společenských podmínkách nelze produkovat filmy, které obsahují gangsterský příběh (zločin je páchaný organizovanými skupinami) nebo postavu soukromého detektiva.

V tomto druhém případě lze postatu soukromého detektiva nahradit postavou detektiva-amatéra, jako příklad lze uvést film Juraje Herze *Holka na zabítí* (1975).<sup>55</sup> Dále se u kriminálního filmu nepředpokládá, že by jeho tématem byl společensko-právní postih (tzv. soudní filmy). Další formování kriminálního filmu záviselo na jeho jednotlivých variantách, které v sobě do jisté míry kombinovaly podoby prostoru a reality a které se snažily zachytit jednotlivé typy příběhu.

---

<sup>53</sup> Jedním z nejznámějších televizních kriminálních seriálů s otevřeným kriminálním příběhem je *Columbo*, který se natáčel během let 1968-2003.

<sup>54</sup> Zločinem se zde rozumí skutečnost, která souvisí se společenským postihem, dalším kritériem zločinu musí být povědomí o jeho existenci. Zločin, o kterém nikdo neví, není tématem kriminálního filmu.

<sup>55</sup> ZAORAL, Zdenek. Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba*, 1978, č. 3, s. 149-155.

Kriminální příběh lze podle modifikace dělit na:

**1. Gangsterský příběh** – specifická forma sociálního příběhu, jehož základem syžetu je vnější obecná realita mezi členy určité sociální skupiny.

**2. Policejní příběh** – psychologická forma příběhu, u kterého syžet využívá vnitřní obecnou realitu, tj. psychologické zázemí policisty nebo detektiva. K rozvoji těchto filmů došlo až po druhé světové válce.

**3. Špionážní film** – z dobrodružného příběhu se špionážní film vydělil během první světové války, na jeho formování se podílely seriály s Fontomasem a Judexem. Špionážní film se zabývá vnější zvláštní realitou, která buduje nebo naopak likviduje špionážní síť.

**4. Detektivní příběh** – syžet detektivního příběhu zpracovává vnitřní zvláštní realitu. Snaží se vykreslení detektivových úvah soustředěně směrem k odhalení záhady-zločinu.

Zaoral určuje tři faktory, které se objevují v literární tradici českého kriminálního příběhu:

1. Faktor prostředí periférie, ve kterém se svět chudých lidí mísí se světem velkoměstské bohémy a podsvětí.
2. Faktor tématu, který charakteristicky zachycuje prvky sociálních rozporů jako je dřina, bída, společenské bezpráví, alkoholismus a nemoci (nejčastěji tuberkulóza).
3. Faktor přístupu k realitě, v tomto případě naturalismem, který klade důraz na sexuální motivace lidského jednání, zvýšeného zájmu o psychopatologii a věnuje pozornost úpadku měšťácké společnosti.
4. Faktor morálního rámce, ve kterém dochází k závěrečnému ponaučení.

K otázce tématu se Zaoral vyjadřuje ve studii *Hrdinou je bezpečnost*. Umělecká témata jsou odrazem každé doby, jejich životnost přitom není konstantní. Životnost závisí na fixaci nebo nadčasovosti tématu vůči požadavkům své doby. Volba tématu je v úzké souvislosti s žánrovým vymezením v tom smyslu, že upřesňuje, zda li se jedná o kriminální film napínavý, zábavný, kritický nebo oddychový.



## 2. Historický vývoj kriminálního žánru v českém filmu

Tato kapitola si klade za cíl poskytnout relevantní informace o vývoji a historii českého kriminálního žánru ve filmu od němé éry české kinematografie až po šedesátá léta včetně. Vzhledem k tomu, že podrobná historie kriminálního filmu není předmětem této práce, omezí se výběr pouze na stěžejní filmy a režiséry. Pro následující text využívám studii Zdenka Zaorala *Vzory a osobnost*, který se věnuje reflexi kriminálního žánru od počátku jeho zvýšeného zájmu jak v literatuře, tak ve filmu, další zdroje informací představují publikace z *Českého hraného filmu I. -VI.*, kniha Luboše Bartoška *Náš film*, Kapitoly z dějin (1898-1945) a kniha *Panoráma českého filmu* Luboše Ptáčka {et. al}.

### 2.1. Počátky kriminálního žánru v němém filmu

První filmy s atraktivní detektivní tematikou se u nás točily podle zahraničních vzorů, kterým se snažily konkurovat. Nejprve šlo především o nekvalitní napodobování vyspělejších zahraničních forem a přejímání stereotypních obsahů, pro příklad můžeme uvést přejímání cizích jmen postav.<sup>56</sup> Prvky kriminalistických zápletek se také často objevovaly ve veselohrách, taktéž podle vzoru amerických grotesek. Zaoral počátky českého kriminálního filmu dělí na dvě stěžejní období. První období datuje mezi léty 1919-1923 a druhé až od roku 1927-1930.

Prvotní pokusy nacházíme ve filmové společnosti **KINOFA**, která se kromě aktualit a přírodních snímků pokoušela i o hranou tvorbu. Jejím jediným pokusem o vážný příběh byla krátkometrážní kriminální soudnička *Pro peníze* (rež. **Antonín Pech**, 1912). Tento snímek je cenný svým realistickým ztvárněním, hrají v něm neherci a jeho zpracování se považuje na svoji dobu za nadprůměrné, přesto film nedosáhl

---

<sup>56</sup> Národní kinematografií kriminálního filmu je americký film, kde tyto filmy vznikaly již od počátku 20. Století. Jako příklad přejímání jmen lze uvést film *Šílený lékař* v režii Drahoše Želenského, ve kterém vystupují postavy: šílený lékař dr. John Smith, detektiv Harry Gordon, bankovní úřednice Maud Simpsonová.

většího obchodního úspěchu.

Na středometrážní snímky se zaměřovala společnost **ASUM**. Její hlavní hereckou tvář byla herečka Národního divadla Andula Sedláčková, která se objevovala ve vážných společenských dramatech, dále společnost ASUM produkovala situační komedie. *Záhadný zločin*<sup>57</sup> (rež. Rudolf Kafka, 1912) byl pokusem o kriminální film, který se však nepodařilo dokončit, nikdy nebyl uveden a nejsou dochované ani jeho kopie. I přes tyto prvotní pokusy, se vznik českého kriminálního filmu jako žánru datuje zároveň se založením společnosti WETEB v roce 1918. Zakladatel společnosti Václav Binovec (pseudonym Willy T. Bronx) již roku 1918, ještě před vznikem republiky, natočil krátkometrážní snímek *A vášeň vítězí* (rež. Václav Binovec, 1918). Tento film Zaoral označuje za první film českého filmového naturalismu. Děj je zasazen do podsvětí velkého města. Kromě milostného vztahu, se zde Binovec snaží o vykreslení sociálních příčin zločinnosti a o kriminologický přístup k realitě, která je znázorněna kontrastem bohatých a chudých lidí. Poslední rok první světové války byl ve znamení růstu trhu se zahraničními filmy, především s americkými a německými.

Podle vzoru amerických a francouzských studií chce Binovec ve WETEBu natáčet také detektivní seriály s bratry Vladimírem a Joem Novotnými, podaří se však natočit jen první epizodu *Dobrodružství Joe Focka*. Ve stejném roce jako WETEB uvedla společnost **Pragafilm** film *Čaroděj* (rež. Antonín Fencel, 1918). V *Čaroději* vystupuje postava detektiva Torpa, který vyšetřuje krádeže ve vile bohatého továrníka Klase a záhadné zmizení syna Slávka. Inspiraci pro vytvoření základu kriminálního žánru hledali Jan S. Kolár a Karel Lamač v německé kinematografii a později především v expresionismu. Podle námětu Gustava Machatého a scénáře Jana S. Kolára vzniká středometrážní situační detektivka *Dáma s malou nožkou* (rež. Přemysl Pražský, 1919).<sup>58</sup> Tento film byl točen jako parodie na tehdejší oblíbené sešitové „cliftonky“, ve filmu se objevují žánrové prvky typu rvačky, honičky nebo přestřelky. *Otrávené světlo* (rež. J. S. Kolár, K. Lamač, 1921) je prvním filmem, který slaví úspěchy i v zahraničí. Kolár s Lamačem díky pečlivé, vkusné a nápadité režii vytvořili internacionální příběh o krádeži unikátního vynálezu studeného světla. Tendence v napodobování zahraničních vzorů se snažil

---

<sup>57</sup> Produkční varianta názvu filmu *Senzační zločin*.

<sup>58</sup> *Dáma s malou nožkou* byla první filmová role Anny Ondrákové, která se v jedné epizodě objevila jako „nevšední zjev.“

změnit Kolár úspěšným filmem *Přichází z temnot* (1921), také tento film se jako jeden z prvních dostal do zahraniční distribuce. V souvislosti s tímto filmem lze hovořit o vzniku české profesionální filmové režii, která využívá všech výrazových prostředků. Období němého filmu lze označit za jako období amatérismu a hledání. Je problematické určit, jaký český film lze označit za první filmovou detektivku nebo kriminální příběh. Téhož roku natočil Drahoš Želenský *Šíleného lékaře*, jedná se film s prvky hororu, ve kterém postava detektiva Harryho Gordona řeší vražedné pokusy šíleného lékaře na lidech. Kvalitou však film zůstal v rovině amatérské s přehnaně teatraálními hereckými výkony.

### 2.1.1. Hraniční kriminální žánry

Během dvacátých let se v důsledku první světové války objevily také filmy se špionážní tematikou. Prototypem realistického špionážního příběhu je filmová variace o Matě-Hari *Bogra* (rež. Václav Binovec, 1919). *Horské volání S.O.S.* (rež. Leo Marten, Vladimír Studecký, 1929) je pozoruhodný tím, že na jeho výrobě se kromě společnosti Elekta Journalu podílelo Ministerstvo národní obrany a Vojenská skupina VTÚ.<sup>59</sup> Na pomezí kriminálního a dobrodružného film stojí *Děvče ze Stříbrné hranice* (rež. Vladimír Slavinský, 1921). Zde vystupuje postava kapitána Degara, který má za úkol odhalit a zneškodnit skupinu pohraničních pašeráků. Podle amerických vzorů vznikaly i první české westerny-kovbojské filmy.

Film *Sokové* (rež. Antonín Pech, 1911) patří k nejranějším pokusům o kovbojský film, který nikdy nebyl uveden, dochoval se pouze jako nesestříhané torzo scén. *Když srdce promluví* (rež. Novotný, 1923) je ojedinělým příkladem o napodobení amerického westernu. Námět filmu zpracoval Jindřich Muška, který mezi kovboji skutečně prožil část svého života. Dále lze uvést film *Titimekův náhrdelník* (rež. Václav Binovec, 1920), který v sobě spojuje příběh českého vystěhovalce, jenž v Americe hledá ztracený poklad Aztéků v Titimekově hrobce.

---

<sup>59</sup> VTÚ, vojenský technický ústav založen roku 1922.

Luboš Bartošek ve své knize *Náš film, Kapitoly z dějin (1898-1945)* označuje za první filmovou detektivku *Čaroděje* (rež. Antonín Fencel, 1918).<sup>60</sup> Zdenek Zaoral oproti tomuto výroku, tvrdí, že první českou filmovou detektivkou je *Šílený lékař* (rež. Drahoš Želenský, 1920).<sup>61</sup> Vzhledem k tomu, že oba syžety obsahují kriminální zápletku, lze prvenství přiřadit Čarodějovi.

Na základě výše uvedených filmů Zaoral stanovuje také „první dogma“ českého kriminálního filmu, kterým je zamilovaná záplatka, kromě toho prvku lze též najít motivy: otázky viny a trestu, touhy po penězích. Ještě na počátku dvacátých let lze označit českou filmovou produkci za okrajovou záležitost společenského i diváckého zájmu. Převládají filmy s nízkou uměleckou hodnotou, které se spíše orientují na prostého českého člověka. Rozvoj žánrových konvencí je zde v závislosti na ekonomické schopnosti publika. Následně světová hospodářská krize nuceně zapříčiní v roce 1924 pokles návštěvnosti kin a celkového rozvoje filmové tvorby u nás. Svoji činnost ukončují i velké společnosti jako je WETEB či Pojafilm. Na základě této skutečnosti na několik let z českého filmového prostředí mizí i kriminální žánr z produkce českých společností.

Znovuobjevení kriminálního filmu přichází až s koncem dvacátých let, tedy ve druhém období v letech 1927-1930. Ještě více než v počátcích nesou kriminální filmy prvky kosmopolitismu. Příběhy jsou velmi univerzální, Zaoral tento stav nazývá „národní bezpohlavností“, kvalita kriminálního filmu se zcela orientuje na ekonomické zájmy, podbízí se publiku a nabízí lascivnost, falešnou romantiku, povrchnost, naivitu, na druhé straně však dochází k přejímání „příběhu ze života“ a postupnému civilismu. Kromě námětových kopií se stává běžným prvkem i obsazování zahraničních herců nebo režisérů. *Krásná vyzvědačka* (rež. Miroslav Krňanský, 1927) nabízí špionážní film, který zcela splňuje výše uvedená adjektiva. Trilogie filmů *Dva pekelné dny* (rež. Wiliam Karfiol, 1928), *Pancéřové auto* (rež. Rolf Randolf, 1929) a *Ztracená paměť* (rež. Rolf Randolf, 1930) jsou spojeny se jménem Carl Aldini, který se vždy v hlavní roli detektiva-amatéra snaží neohroženě dopadnout zločince. Tyto filmy byly natáčeny v české produkci s německými tvůrci. V závěru své studie zodpovídá Zaoral otázku: co je zcela osobitého a specificky českého v kriminálním příběhu z němeého období naší kinematografie? Odpověď

---

<sup>60</sup>BARTOŠEK, Luboš. *Náš film, Kapitoly z dějin (1898-1945)*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. s. 55.

<sup>61</sup>ZAORAL, Zdenek. *Vzory a osobnost. Český kriminální film. Film a doba 1978*, č. 4-5, s. 223.

nachází především ve formě intimně laděných příběhů malých formátů s civilním a komorním tónem, které odráží ve vykreslení sociální bídy a utrpení v námětech z periferie a městského podsvětí.

## 2.2. Kriminální žánr v letech 1930-1945

Tak jako celý svět i československou kinematografii zasáhl zvukový film, přesněji 18. 11. 1927 v kině Adria se promítal snímek *Lindberghovy oslavy po přeletu oceánu*. V roce 1932 je státem zaveden kontingent na dovážené filmy a vzrůstá podpora domácí produkce. Poprvé v historii jsou producenti nuceni předkládat scénáře a rozpočty připravovaných filmů ke schválení Ministerstvu obchodu. Výrazně se mění dovozní podmínky pro zahraniční export, tyto podmínky odmítají mnohé americké firmy akceptovat, tím odpadá českým filmovým společnostem nejsilnější konkurent na trhu. Pozornost se opět obrací k vlastní produkci, která musí rychle nahradit žádané zahraniční (americké) zboží, tedy i kriminální filmy. V roce 1934 je však kontingentní systém nahrazen systémem registračním, na jehož podmínky hollywoodské koncerny přistupují a znovu zaplavují český trh líbivými americkými filmy. Rozvoj kriminálního žánru se ve třicátých letech omezuje jen na několik tuzemských filmů. S nástupem zvuku ve filmu se objevil také další problém a tím byla nutnost dialogizace. Filmaři již nemohli jen přejímat zahraniční náměty, proto se zvýšil zájem o romány, divadelní hry a v neposlední řadě i o kriminální žánr v literatuře.

Prvním filmem nového období s kriminální tematikou je film *Aféra plukovníka Redla* (rež. Karel Anton, 1931), který však ve spojení divadelního patosu v hereckém projevu a mluveného slova působí nechtěně směšně. *Štvaní lidé* (rež. Friedrich Féher, Jan Sviták, 1932) zobrazuje napínavý příběh muže neprávem odsouzeného za vraždu ke galejím a jeho cestě za svobodu. *Záhady modrého pokoje* (rež. Miroslav Cikán, 1933) je výjimečný v tom smyslu, že se jedná doslovně o okopírovaný stejnojmenný německý originál. Dramaturgie v podání Karla Hašlera se orientovala pouze na překlad dialogů do češtiny. Jak se později prokáže, byl kvantitou svými filmy Miroslav Cikán považován za jednoho z nejvýraznějších tvůrců kriminálního filmu. Film *Vražda v Ostrovní ulici* (rež. Svatopluk Innemann, 1933) podle literární předlohy Emila Vachka *Muž a stín*

přepracovali scénáristé Josef Neuberg a František Tichý. Neuberg s Tichým původní mnohvrstevnatý a senzační příběh upravili do jednoduchého realistického případu. Psychologicky věrná realistická studie pátrání po vrahovi, je tak omezena pouze na několik základních postav. Tento film lze označit za první realistickou detektivku, navíc je tento snímek prvním filmem, který se natáčel v nových ateliérech AB Barrandov. V tomto případě film poprvé ovlivnil detektivku v literatuře, neboť herec Jindřich Plachta hrál postavu detektiva Klubíčka tak přesvědčivě, že v dalších dílech Vachek přepracoval svoji původní podobu Klubíčka k jeho filmové podobě. Neúspěchem oceněné špionážní drama *Sedmá velmoc* (rež. Přemysl Pražský, 1933) je ve výsledku příliš podobné příběhu *Krásné vyzvědačky*, tehdejší kritika film označila za ukvapený. Jedná se také o první a zároveň poslední pokus Pražského o zvukový film.

Dalších vážných filmů se již český kriminální žánr nedočká, do roku 1945 jsou natočeny pouze tyto kriminální komedie: *Těžký život dobrodruha* (rež. Martin Frič, 1941), *Čtrnáctý u stolu* (rež. Oldřich Nový, Antonín Zelenka, 1943), a *Paklič* (rež. Miroslav Cikán, 1944).

### **2.3. Kriminální film v letech 1945-1959**

Již v roce 1944 se připravovaly směrnice pro poválečné uspořádání a zestátnění kinematografie. V dubnu 1948 byly zřetelně formulovány požadavky na filmové umění, které mělo sloužit ideologii a zpracovávat předepsaná témata předepsaným způsobem.<sup>62</sup> V tomto období také začíná tzv. období Sboru národní bezpečnosti, od roku 1945-1991. V červenci roku 1945 byla na základě stanovení Ministerstva vnitra zřízena kriminální služba na území republiky.

---

<sup>62</sup> PTÁČEK, Luboš. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 8085839547.

Na základě vzniku kriminální služby vznikla také kriminální ústředna, která vedla ústřední evidenci, řídila identifikační a technickou službu, vyšetřovala trestné činy zvláštní povahy

(padělání platidel, uměleckých děl, obchod s ženami a dětmi), zabývala se prevencí a mezinárodními styky.<sup>63</sup>

Nejvýraznějším kriminálním filmem poválečné kinematografie, který lze označit za klasickou detektivku, je *13. Revír* (rež. Martin Frič, 1946), jedná se o adaptaci Fikerova románu *Zinková cesta*. Čistě českou detektivku původně natáčel J. Alfred Holman v hlavní roli s Lídou Baarovou. Po Holmanově odchodu na Slovensko do ilegality přebírá natáčení Martin Frič, který si vyžádá scénářistickou spolupráci Karla Zemana. Výsledná filmová podoba je zcela poznamenaná Fričovým režijním rukopisem, ve kterém znázorňuje romantickou atmosféru velkoměstské periferie, Frič také nechal přeobsadit Lídu Baarovou Danou Medřickou. O rok později Frič natáčí detektivní povídkový film *Čapkovy povídky*, který byl soudobou kritikou označován za první film dvouletky. Cikánův pokus o psychologickou detektivku v *Lavině* (rež. Miroslav Cikán, 1946) však zůstává pouze na průměrné úrovni. Špionážní detektivka *Případ Z-8*, opět režiséra Cikána, se jako první film snaží reagovat na únorové události z roku 1948. Následný poúnorový vývoj okamžitě vyřešil otázku, zdali se naše kinematografie bude ubírat socialistickým, nebo kapitalistickým směrem. Nastala doba změny charakteru československého filmu, potřeba nového společenského pohledu a v neposlední řadě také přehodnocování žánrů. Film *Dnes o půl jedenácté* (rež. Jiří Slavíček, 1949) je důkazem neúspěšných pokusů o převzetí anglosaského schématu detektivky a jeho naplnění novými motivy hospodářské kriminality. Jistý přínos filmu můžeme spatřovat v ústřední dvojici detektivů, kteří řeší stejný případ různými metodami. V roce 1950 se situací v našem filmu zabývá předsednictvo ÚV KSČ. Na film jsou kladeny požadavky ideovosti, stranickosti, film má být opravdovým pomocníkem při výstavbě socialismu. Celkově je vůči detektivním příběhům zaujímán spíše negativní názor. Detektivní příběh se považuje za vyčerpaný, sloužící upadající buržoazii a staví se proti proletářské kultuře. Z tohoto období můžeme uvést detektivní příběh *V trestném území* (rež. Miroslav Hudeček, 1950). Absenci kriminálních filmů

---

<sup>63</sup> STRAUS, Jiří. VAVERA, František et al. *Dějiny kriminalistiky*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2012. 441 s. ISBN 97880-7380-370-4. s. 57.

můžeme nalézt mezi léty 1951-1952, kdy u nás nebyl natočen jediný film s touto tématikou. Částečné rehabilitaci se žánru dostalo až v roce 1953 v novém diskurzu, ve kterém kriminální a špionážní filmy mají ukazovat boj naší společnosti s třídním nepřítelem a detektivky by měli divákovi promítat obraz minulosti jako dávno překonaný jev. V časopisu Kino uvedl v roce 1954 Jiří Hrbas jasné požadavky na nový typ detektivky.

*„Především musí být naprosto jasné, v jaké době se příběh odehrává, v jakém prostředí. Toto prostředí musí být výlučně pravdivé. V příběhu musí vystupovat výlučně živí a skuteční lidé. Příběh musí naprosto jasný, srozumitelný a současně napínavý, logický, pravdivý. I detektivní film může znamenitě plnit své umělecké, politické a ideové poslání. (...) Detektivka bude vycházet z dnešní skutečnosti a budou v ní žít dnešní lidé“.*

Ke společenské kritice se dostává film *Kavárna na hlavní třídě* (rež. Miroslav Hubáček, 1953), jehož děj je zasazen do období první republiky, a proto může například vypovídat o praktikách a metodách nejen buržoazní justice, prodejné policii, ale o celém vykořisťovatelském systému. Film *Větrná hora* (rež. Jiří Sequens, 1955) v sobě modifikuje dobrodružný příběh s detektivní zápletkou, který se odehrává v pohraničí. Tento film je ceněn především svoji expozicí, ve které se neprojevuje schematičností velkého počtu hlavních postav-brigádníků. Tento nový typ českého špionážního filmu, který se vyznačuje hlavně svým ideovým vyzněním a ukazuje správnou podobu strážců naší bezpečnosti a dominuje polovině 50. let. Největším úskalím těchto filmů bývá přílišná schematičnost postav *Expres z Norimberka* (rež. Vladimír Čech, 1954), nereálnost prostředí *Severní přístav* (rež. Miloš Makovec, 1954). Ve snaze zcela odlišit náš kriminální film od západní produkce, často docházelo k potlačování nejdramatičtějších scén filmu a k omezování napětí *Případ ještě nekončí* (rež. Ladislav Rychman, 1957). Vedle špionážního filmu i detektivky podléhaly dobovému schematismu jasného ideového vyznění. *Na konci města* (rež. Miroslav Cikán, 1954), *Padělek* (rež. Vladimír Borský, 1957). Detektivní komedie *Kasaři* (rež. Pavel Blumenfeld, 1958) se od předešlých filmů liší svým poctivějším přístupem k žánru především svými psychologickými motivy, bohužel k logickému rozuzlení zápletky schází nezbytná



kriminalistická logika.

Za mezník kriminálního žánru v české kinematografii je považován film *105% alibi* (rež. Vladimír Čech, 1959). Zaoral tento film označuje za opravdovou novou tvář filmové detektivky, od které by se nová historie českého kriminálního filmu měla datovat. Film *105% alibi* také na dlouhou dobu předurčil podobu dalších filmů tohoto typu. Zasazení děje filmu do jeho současnosti, zobrazování aktuálního společenského tématu v realitě a podrobné zachycení kriminalistické práce jsou stavebními schémata klasické detektivky, které se podařilo naplnit.<sup>64</sup>

## 2.4. Kriminální žánr v letech 1960-1969

Československá kinematografie 60. let je dodnes uznávaným fenoménem u nás i v zahraničí. Výjimečnost těchto děl tvoří střet s předchozí generací filmařů. Jak jsem se již zmínila v úvodu práce, jako synonymum filmové kultury šedesátých let by se dalo použít sousloví žánrová pestrost, která se projevila také v kriminálním a v detektivním filmu. Počátkem desetiletí se vytvořily dvě základní podoby kriminálního příběhu.

**Fikce:** fiktivní detektivní příběh zasazený do reálného prostředí s autentickými reáliemi kriminalistické praxe (převládá snaha přesvědčit diváka, že se příběh takto mohl odehrát), fikce později v šedesátých letech směřovala k psychologii.

**Příběh-pravda:** předlohou je skutečný případ, tajemství skutečné události je nahrazeno popisem moderního kriminalistického postupu ve vyšetřování (převládá snaha přesvědčit diváka, že se příběh skutečně takto stal), příběh-pravda inklinoval k sociální analýze.<sup>65</sup>

Do šedesátých let vstoupila filmová detektivka prostřednictvím kapitána Tůmy a nadporučíka Líbala ve filmech Vladimíra Čecha,<sup>66</sup> princip Čechovy dvojice vyšetřovatelů se stal inspirací i pro další filmy. Druhou výraznou dvojicí vyšetřovatelů se poprvé stávají major Kalaš a nadporučík Varga ve filmu *Strach*

---

<sup>64</sup> ZAORAL, Zdenek. Vzory a osobnost. Český kriminální film. *Film a doba* 1978, č. 4-5, s. 248-259.

<sup>65</sup> ZAORAL, Zdenek. Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba*, 1978, č. 6, 326-334.

<sup>66</sup> Již v roce 1959 byl uveden film *105% alibi*, následovaly filmy *Kde alibi nestačí* (1961), *Alibi na vodě* (1965).

(rež. Petr Schulhoff, 1963). Oproti dvojici Tůma-Líbal, nedochází u dvojice Kalaš-Varga k větší interakci, která by divákovi umožnila bližší ztotožnění s postavami. Kalaš s Vargou se ještě jako spolupracovníci objeví v Schulhoffově filmu *Vrah skrývá tvář* (1966), ale pro film *Po stopách krve*, zvolil režisér postavu Vargy vypustit a soustředit se pouze na majora Kalaše.

Kriminální film šedesátých let je především filmem subžánru. Mezi filmy již známého špionážního dramatu, kde se česká rozvědka snaží dopadnout zahraniční agenty, lze zařadit: *Páté oddělení* (rež. Jindřich Polák, 1960), *Kohout plaší smrt* (rež. Petr Schulhoff, 1962), *Případ Daniela* (rež. Pavel Háša, 1965), *Anděl blažené smrti* (rež. Štěpán Skalský), *Tranzit Carlsbad* (rež. Zbyněk Brynych, 1966) nebo také *Smrt za oponou* (rež. Antonín Kachlík, 1967). Na dobrodružné filmy s detektivní zápletkou pro dětského diváka se zaměřil režisér Milan Vošmik. *U telefonu Martin* (1966), *Volejte Martina* (1966), *Martin a devět bláznů* (1967), *Martin a červené sklíčko* (1967).

K dominujícím subžánrům patřily detektivní komedie: *Vražda po našem* (rež. Jiří Weiss, 1966), *Poklad byzantského kupce* (rež. Ivo Novák, 1967), zde se objevuje epizodní postava kapitána Exnera. *Dva tygři* (rež. Pavel Blumenfeld, 1968), *Přísně tajné premiéry* (rež. Martin Frič, 1968), „*Rakev ve snu viděti...*“ (rež. Jaroslav Mach, 1968), *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (rež. Ladislav Rychman, 1969), *Nahá pastýřka* (rež. Jaroslav Mach, 1966). Ve špionážní parodii *Konec agenta W4C prostřednictvím pana Fouska* (rež. Václav Vorlíček, 1967) se poprvé představil v komediální roli Jan Kačer. K detektivním komediím můžeme přiřadit i povídkový film *Zločin v dívčí škole* (rež. Ivo Novák, Ladislav Rychman, Jiří Menzel, 1966). Postava detektiva-amatéra se objevuje ve filmech: v již zmíněném *Dva tygři* a *Hra bez pravidel* (rež. Jindřich Polák, 1967). Jak již je naznačeno ve filmu *Poklad byzantského kupce*, kde vyšetřování nenápadně přebírá studentka Kamila, tak i v předchozím filmu *Tereza* (rež. Pavel Blumenfeld, 1961) se žánrové role obrací a hlavním vyšetřovatelem se stává nadporučice Tereza Machátová, která musí bojovat proti stereotypním předsudkům svých kolegů. Zajímavý námět vraždy v přímém přenosu nabízí film *5 miliónů svědků* (rež. Eva Sadková, 1965).

V subžánru psychologického kriminálního dramatu debutoval celovečerním filmem z nemocničního prostředí *Znamení raka* (1967) Juraj Herz, ve stejném žánru také natočil Miloš Makovec *Čtyři v kruhu* (1968).

Cílem této kapitoly bylo poukázat na vývoj a postupné snahy českých filmových režisérů plnohodnotně etablovat kriminální žánr do českého prostředí. Na tento historický vývoj bude navazovat analytická kapitola.

### 3. Nejisté sezóny československého filmu v sedmdesátých letech

Tato kapitola ve svém obsahu shrnuje filmovou politiku sedmdesátých let. Jako primární zdroje jsou použity publikace Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění*, text Jaromíra Blažejovského *Normalizační film* otištěn v časopise Cinepur, dále dobové články, které postupně vycházely od roku 1970 ve Filmu a době, a informace z dramaturgických plánů FSB z fondu Barrandov – historie.

Nutnost normalizovat poměry v jednotlivých složkách československé společnosti vedla nezvratně i ke konsolidaci čsl. kinematografie. První krok normalizace představovalo odvolání ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka a na jeho místo cílené dosazení Dr. Jiřího Purše v září 1969. Purš ve svém projevu při nástupu do funkce dal zřetelně najevo, jakým směrem se nová filmová politika bude ubírat. Pokud československý film měl nějakou naději na sebeuvědomění a nezávislost ve vývoji vůči politickým představám, tak skončila právě během Puršova projevu. Hlavními liniemi, kterými se měl film vydat, byly: zaměření se na ztvárňování důležitých problémů a závažných událostí našeho i mezinárodního dělnického a komunistického hnutí a dále plné obnovení spolupráce s kinematografiemi socialistických zemí, především se Sovětským svazem.

Po výměně vedení v Československém filmu přichází na řadu i barrandovské studio. Odvolaný ředitel Vlastimil Harnach je prozatímně nahrazen Janem Klementem, krátce na to dr. Bohumilem Steinerem a od 1. ledna 1970 usedá na místo ředitele FSB Jaroslav Šťastný, kterého ještě téhož roku střídá Miloslav Fábera. Ústřední dramaturg FSB František Bedřich Kunc je nucen přenechat své místo Ludvíku Tomanovi, který se stal jednou z nejdůležitějších osobností normalizace ve FSB, protože nehodnotil předkládané projekty (od literárních scénářů, synopse až po technické scénáře) z podle umělecké kvality, nýbrž z hlediska přínosu ideologii <sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> HULÍK, cit. s. 96-99.

*„Normalizační kinematografie vstřebala neskutečné množství divných pavouků, nevyjímaje bývalé důstojníky Státní bezpečnosti. Klíčovou kvalifikací pro kariéru filmového tvůrce byla politická spolehlivost. Dobří soudruzi, jimž nechyběly příslušné politické ambice, se uplatňovali jako autoři námětů nebo scénářů, ale i jako režiséři. Tato praxe se pak samozřejmě podepisovala na jednotlivých dílech, potažmo na celé kinematografii. Jinak řečeno, bizardní monstrum se stávalo ještě bizardnějším.“<sup>68</sup>*

V šedesátých letech byl výrobní plán filmů nastaven přibližně na třicet českých filmů a deset slovenských filmů ročně. Vzhledem ke skutečnosti vývoje událostí z let 1968- 1969 byla výroba filmů, které se nedostaly do stadia kombinované kopie, zastavena a natočený materiál uskladněn do trezoru, nebo zničen. Sedmdesátá léta, jak toto období označuje Lukeš, znamenala celkově pro český film hluboký úpadek.<sup>69</sup> V úvodu dramaturgického plánu pro rok 1970 je zdůrazněno, že před novým vedením studia stojí zásadní otázka a to změna dosavadního vývoje české tvorby hraných filmů, které měly odpovídat potřebám socialistické společnosti a nové kulturně politické linii strany. Proto bylo nutné změnit dosavadní dramaturgickou praxi, rozpustit stávající tvůrčí skupiny, které politicky neobstály (TS Novotný-Kubala, TS Šebor-Bor, TS Feix-Brož, TS Šmída-Daniel, TS Švábík-Procházka, TS Juráček-Kučera). Důslednou ideologickou kontrolu u nově vznikajících filmů tak měly zajistit tzv. dramaturgické (dále jen DS) a výrobní skupiny (dále jen VS), které vznikly v roce 1970 a nahradily tvůrčí skupiny (dále jen TS). Celkem vznikly čtyři výrobní skupiny a sedm dramaturgických skupin:

1. VS Jiřího Šebora
2. VS Ericha Švábíka
3. VS Bohumila Šmída
4. VS Ladislava Novotného

---

<sup>68</sup> KOPAL, Petr. Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby. *Paměť a dějiny*, 2013, č. 3, s. 127-134.

<sup>69</sup> LUKEŠ, Jan. Pád, vzestup, nejistota. Český film 1970-1996. *Iluminace* 9, 1997, 1 (25).

1. DS Miloše Brože
2. DS Vojtěcha Cacha
3. DS Zdeňka Dufka
4. DS Karla Copa
5. DS F. B. Kunce
6. DS Vojtěcha Trapla
7. DS Oty Hofmana

Současně bylo zapotřebí řešit otázku, jakým způsobem se lze vyrovnat s výrobním plánem pro rok 1970, neboť zde hrozilo nebezpečí, že pokud by plán nebyl splněn, vedlo by to k možnosti působení pravicových elementů, které tehdy ještě ve filmovém průmyslu měli své pozice a tvrdily, že nástup nového vedení vyvolá jistý krach ve filmové výrobě a chaos ve studiu. Z tohoto důvodu byla stanovena zásada, že rok 1970 má být rokem, ve kterém se pozornost bude převážně orientovat na tzv. divácké filmy, s jejichž pomocí se znovu získá důvěra diváků socialistických zemí. Konkrétně šlo o filmy neutrální, nepříliš angažované, neobracející se k problémům současnosti. Především bylo zapotřebí zastavit výrobu protisocialistických filmů.<sup>70</sup>

K otázce, co lze očekávat od československého filmu v nadcházejících letech, zdůraznil tehdejší ředitel Českého filmového ústavu Stanislav Zajíček, že je potřeba, aby nejméně dvě třetiny domácích filmů byly vytvořeny realistickou metodou, žánrově rozmanitých, s převahou současných látek a s různou myšlenkovou intenzitou, jednoznačně zacílenou k pozitivnímu řešení problémů společnosti i člověka.

Zdeněk Dufek, vedoucí dramaturgické skupiny FSB, uvedl, že v první řadě by měl náš film vycházet z leninského citátu, který je vytištěn v hlavičce dopisních papírů studii, že film je pro nás uměním nejdůležitější. Filmoví pracovníci by si měli soustavně uvědomovat, že by s filmem měli zacházet jako s ideologickou zbraní. Náš film by se v budoucnosti měl stát diváckým filmem. Dále v příspěvku ostře kritizuje filmovou politiku posledních let, která zapříčinila značný pokles diváků v kinech, říká, že byly divákovi předkládány filmy plné nesrozumitelnosti, despektu, hořkosti a deprese.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> BSA, BH, Dramaturgický plán pro rok 1970, Úvod. Leden 1970.

<sup>71</sup> Anketa veřejného mínění: *Co očekáváte od československého filmu*. *Film a doba*, 1971, č. 4, s. 232-233.

### 3.1. Normalizační film

K celkové situaci na počátku sedmdesátých v české kinematografii se vyjadřuje ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman ve svém prohlášení *Problematika dramaturgie českého hraného filmu* z roku 1972. V tomto prohlášení Toman ještě stále ostře reaguje na kulturní politiku 60. let, které podlehla revizionismu a iluzím třídního smíru a vyděluje hlavní aspekty, kam by se film měl ubírat:

1. Naše kinematografie by měla vytvářet filmy, které pomáhají divákovi se orientovat v problémech současnosti.
2. Zaměřit se na filmy, které pomáhají mladým lidem chápat základy politiky našeho státu a jejích konkrétních cílů.
3. Filmy mají zpracovávat nejprogresivnější díla naší národní kultury, životopisy vůdčích osobností naší historie, zároveň však neopomíjet možnosti natáčení některých děl světové kultury.
4. Filmy mají bojovat proti vlivům antikomunismu a antisovětiismu.
5. Natáčet filmy ukazující blízkou perspektivu či budoucnost, zde se nejedná o žánr sci-fi, ale o odhalování problémů souvisejících s rozvojem výroby a zabezpečováním potřeb společnosti.<sup>72</sup>

Jaromír Blažejovský poukazuje na nutnost rozlišovat pojmy normalizace jako období a normalizační film. Pro vymezení normalizačního filmu vymezuje pět etap.

#### 1. Etapa 1969-1971 Období konsolidace

Počátek této etapy zahájily již zmíněné personální filmy. V prosinci roku 1970 je přijato a potvrzeno na XIII. sjezdu KSČ poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti. Toto usnesení v konečném důsledku v květnu následujícího roku zakázalo distribučně premiéry u třinácti filmů.<sup>73</sup> Další filmy jsou z distribuce vyřazeny, a to nejen z české, ale i zahraniční, mezi těmito filmy byly také čtyři kriminální filmy s agentem Jerry Cottonem. Oproti tomu se do kin opět vracejí sovětské filmy. Pro znázornění správného postupu nového vedení uvedl Jiří Purš,

---

<sup>72</sup> TOMAN, Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba*, 1972, č. 9, s. 453.

<sup>73</sup> Skřivánci na niti, Ucho, Den sedmý, osmá noc, Zabitá neděle, Ezop, Smuteční slavnost, Vnitřčkovia, sirotky a blázni, Kateřina a její děti, Nahota, Eden a potom, Archa bláznů, Dovidenia v pekle, priatelia, Pasták

že nový kurs směřování čsl. filmu se rozhodlo podpořit mnoho režisérů.<sup>74</sup> Zatímco se v produkci dokončovaly filmy ještě z předchozí úspěšné dekády, nové vedení slavilo první úspěchy v podobě Kachyňova filmu *Už zase skáču přes kaluže*. K 50. výročí založení KSČ měl premiéru první normalizační film *Člověk není nikdy sám* Josefa Macha. Prvním filmem, který se snaží přímo reagovat na události z roku 1968, je burleska *Hroch* Karla Steklého.

## **2. Etapa 1972-1977 období ofenzivní normalizace**

Příznačným znakem pro tuto etapu je převahu ideologické funkce nad estetickou. Postupně vyhasínají impulzy z šedesátých let a začínají dominovat perspektivy stranického aktivu a společně s imperativem socialistického realismu se vrací i podoba stalinské estetiky. Pro režiséry, kteří teprve čekali na svůj debut, byla zavedena forma povídkových filmů. Mezi léty 1973-76 vznikají filmy, které se ostře vyhraňují proti reformní politice šedesátých let. Dále je tato doba příznivá pro válečné filmy nebo komedie. Pro některé režiséry z předchozí dekády nástup normalizace znamenalo odstavení od filmu i na několik let.

## **3. Etapa 1976-1982 Oživení**

Pro toto období je symptomatický návrat estetických funkcí filmu, obnovuje se umělecká, generační i názorová pluralita. K filmové práci se vrací mnoho režisérů i herců, například Rudolf Hrušínský *V dýmu bramborové natě* (rež. František Vláčil, 1976).

Dalšími etapami, které Blažejovský zmiňuje, jsou:

## **4. Etapa 1983-1987 Ústup normalizačního filmu**

## **5. Etapa 1986-1989 Perestrojka**

Vzhledem k tomu, že tyto etapy jsou již mimo mé období zájmu, nebudu se jimi podrobněji zabývat. Obecně lze uvést, že tato období na základě postupných politických proměn ve východním bloku umožnila změnu ve výrobě filmů. Vznikaly další relativně nekonformní filmy, režiséři se ve své tvorbě obracely

---

<sup>74</sup> Karel Zeman, Jiří Sequens, Otakar Vávra, Karel Steklý, Hermína Týrlová, Oldřich Lipský, Vladimír Sís, Vladimír Čech, Zbyněk Brynych, Josef Mach, Jaroslav Mach, Václav Vorlíček, Jaroslav Balík, Antonín Kachlík....)



k realistické kritičnosti a k avantgardním impulsům a do distribuce se začínají uvolňovat dříve zakázané filmy.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002. 11, č. 21, 6-11, ISSN 1213-516X.

*ANALYTICKÁ ČÁST*

*Kdo nikdy nikoho nezabil, zůstal panicem.  
(kapitán Hájek, Jeden z nich je vrah)*

## **Úvod k analytické části diplomové práce**

Teoretická část diplomové práce poskytla dostatečné množství informací, jakým způsobem přistupovat k analýze sémantických prvků narativních struktur v kriminálním žánru české kinematografie. Analytická část bude časově rozdělena, jak již bylo zmíněno v úvodu do tří kapitol, které určuje časové kritérium uvedení premiéry analyzovaných filmů. Tyto filmy budou mezi sebou následně komparovány podle výše zvolených definičních prvků. Díky zpřístupnění dramaturgických a výrobních plánů z fondu Barrandov Studio archiv a Barrandov historie bude popsána i problematika tehdejší dramaturgie prvního zkoumaného období tj. období 1970-1973, která procházela nejprogresivnějšími změnami po roce 1969, jejíž součástí byly přísné schvalovací procesy. Odpověď na výzkumnou otázku: Jakým žánrovými změnami procházel kriminální žánr a jaký dopad na jeho styl mělo normalizační období? Bude uvedena v závěru diplomové práce. V úvodu každé kapitoly bude zmíněn výčet premiérováných filmů a nejzásadnější změny, které se udály ve FSB.

## 4. Proměna kriminálního žánru v letech 1970-1973

Podle dobového pohledu se během let 1970-1971 situace v české kinematografii normalizovala a konsolidovala. Do výrobního procesu byly schváleny ještě scénáře z šedesátých let, protože tehdejší nové vedení FSB si plně uvědomovalo, že musí být dodržena jistá produkční kontinuita.

Na konci roku 1972 po XIV. sjezdu KSČ se i nadále hovořilo o důležitosti poslání kultury, zvláště té filmové. V této době stále neutichají kritické ohlasy na kulturu šedesátých let, především z let 1968-1969. Plné tři roky trvalo, než se podařilo znovu obnovit marxisticko-leninské jádro talentovaných, tvořivých umělců a ostatních uměleckých pracovníků. Proto se rok 1973 měl stát přelomovým rokem nejen

v kinematografii, ale i v celé dramaturgii.

Blažejovský rozděluje filmy normalizačního období celkem na čtyři skupiny

1. Filmy nezatížené společenské politickou situací, filmové pohádky, komedie, filmové adaptace (*Tři oříšky pro popelku*, *Morgiana*, *Postřiziny*, *Vrchní, prchni*).
2. Filmy nesoucí v sobě doznívající estetiku 60. let (*Psi a lidé*, *Třicet panen a Pythagoras*, *Takže ahoj*).
3. Podvrtné filmy (*Hra o jablko*, *Záchvěv strachu*, *Postav dom, zasad' strom*).
4. Normalizační filmy (*Můj brácha má prima bráchu*, *Dny zrady*, *Romance za korunu*).

4.1. Normalizující filmy, orientující se převážně na ztvárnění historie a vítězství dělnické třídy, anebo obrazy ze života proletariátu (*Tobě hrana zvonit nebude*, *Dvacátý devátý*, *Hroch*, *Ozbrojená pěst dělnické třídy*).<sup>76</sup>

V první variantě dramaturgického plánu FSB pro výrobní rok 1970 můžeme nalézt záznamy, které svědčí o nerealizovaných literárních pracích či synopsích, které byly na protokolární žádost ústředního dramaturga Ludvíka Tomana odepsány. Podle schvalovacích posudků lze říci, že nejčastějšími argumenty pro zamítnutí realizace

---

<sup>76</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002. 11, č. 21, 6-11, ISSN 1213-516X.

kriminálních filmů byly: finanční nákladnost výroby filmu, která souvisela například s kostýmními nebo dekoračními náklady, pro zpracování předlohy se nenašel vhodný režisér nebo se jednalo o nedostatečně zpracovanou látku.

Z bývalé TS Šmíd – Kunc nedošlo k realizaci těchto scénářů:

1. *Příliš krásné ráno pro vraždu* (autor: Vl. Kalina) - scénář zamítnut pro nenalezení vhodného režiséra.
2. *Juditina píseň* (autor: P. Hejman) - detektivní novela z diplomatického prostředí, zamítnuta pro možné politické úskalí, které předloha nabízela.
3. *Aféry mé ženy* (autor: J. Mareš) - scénář zamítnut pro nenalezení vhodného režiséra.
4. *Jak se v Čechách vraždívalo* (autor: R. Ráž) - pokus o kriminální komedii, navrženo k odpisu.
5. *Totální Agent* (autor M. Uhde) – zamítnuto pro nákladnou realizaci filmu, která by si vyžadoval natáčení v exotickém prostředí.

Z bývalé TS Novotný-Kubala byly ústředním dramaturgem zamítnuty tyto filmy, které se nacházely ve stádiu synopse

1. *Zabíjet je snadné* (autor: Ant. Máša)
2. *Vrah na volné noze* (autor: P. Schulhoff) - detektivka, které měla navázat na předchozí detektivní filmy s Rudolfem Hrušínským.
3. *Smrt v salónním kupé* (autoři L. Smoljak, Z. Svěrák) - zamítnuto pro nedodání synopse.

Z bývalé TS Juráček-Kučera byly schváleny a realizovány filmy:

1. *Housle a dýmka* (později převzato DS Vojtěcha Cacha jako *Touha Sherlocka Holmese*)
2. *Skrze koho pohoršení pochází* (pracovní název pro film *Vím, že jsi vrah...*)

V závěru dramaturgického plánu FSB pro výrobní rok 1970 dochází ke komparaci s předchozím rokem 1969, ve které se uvádí, že rok 1969 přinesl celou řadu debutů, a pro nadcházející plán se s řadou dalších počítá, aby mohla nastoupit „nová vlna“, která bude podstatně odlišná od té, která nastupovala po roce 1963. Povinností, na

kteřou závěr plánu také odkazuje, je potřeba získat pro spolupráci tvůrce, které Studio dočasně ztratilo. Jmenovitě: Weisse, Formana, Passera, Kadára a z části Brynychy a Jasného.<sup>77</sup> Taktéž na poradě dramaturgie FSB konané 5. 7. 1972, na které byli přítomni vedoucí DS Cop, Hofman, Dufek, Dr. Trapl (v zastoupení Kubáta) a Dr. Brož (v zastoupení Kalábové), bylo rozhodnuto, že FSB bude nadále spolupracovat pouze s uvědomělými angažovanými herci.<sup>78</sup>

Pro výrobní rok 1971 se filmy připravovaly podle rozdělení žánrů na filmová dramata, hudební a zábavné filmy, detektivní a špionážní filmy, filmy pro děti a mládež. Do výrobního plánu v oblasti detektivního a špionážního filmu byly zařazeny *Lekce*, *Past na myš* (pracovní název pro film *Svědectví mrtvých očí*), *Vražda v hotelu Excelsior*, *První případ* (jako další pracovní název pro film *Vím, že jsi vrah ...*). Již pro následující výrobní rok 1972 byl dramaturgický plán ve svém uspořádání žánrů nepatrně pozměněn na filmová dramata, hudební filmy, veselohry, dobrodružné a detektivní filmy, filmy pro děti a mládež. Do výrobního plánu v oblasti dobrodružného a detektivního filmu byly zařazeny *Na lovu v bambujce* (dobrodružný film natáčen v koprodukcii se SSSR), *V hlubinách planety*, *Černý vlk*, *Sedmého dne večer*, *Otec Goriot ze Záběhlic* (později přejmenován na *Smrt černého krále*). Mezi léty 1973-1974 se do výrobního procesu dostaly filmy *Klára*, *Lupič*, *Legenda*, *Pokus o vraždu*, *Zlá noc*, *Tři nevinní*, *Zatykač na královnu*, *Muž z Londýna* a *Osud jménem Kamila*.

V dramaturgickém plánu pro rok 1973 se nachází poznámka, že nejdůležitějšími filmy pro rok 1973-1975, na jejichž realizaci musí Studio poskytnout veškeré potřebné prostředky, jsou *Dny zrady* (rež. Otakar Vávra), *Sokolovo* (rež. Otakar Vávra), *Stříbrná pláň*, *Větrné moře* (rež. Eldar Kulijev), *Vlčí soud*, *Sovětský cirkus*, *Zbraně pro Prahu* (rež. Ivo Toman). Tento výrobní plán byl také považován za první plán nové dramaturgie.

---

<sup>77</sup> BSA, BH, Dramaturgický plán pro výrobní rok 1970, Leden 1970.

<sup>78</sup> BSA, BH, Zápis z porady konané dne 5. 7. 1972.

Jediným filmem z oblasti kriminálního žánru uvedený v roce 1970 byl detektivní příběh režiséra Josefa Macha *Na kolejích čeká vrah*, který měl premiéru 14. 8. 1970 a pro Macha znamenal i režijní debut v oblasti kriminálního žánru. Literární předlohou pro filmové zpracování se stala detektivní fantasie Eduarda Fikery Série C – L a stejným titulem byl také označen pracovní název filmu, který je uveden ve výrobních listech. Práce na tomto filmu začaly 1. 9. 1969 ve výrobní skupině Bohumila Šmída, vedoucím tvůrčí skupiny byl Karel Feix, kde byla přijata povídka Série C-L Josefa Macha a Jiří Marka pro filmové zpracování, dále film bez větších problémů procházel schvalovacím řízením ústředního dramaturga.<sup>79</sup>

O necelý rok později se se svým prvním detektivním filmem *Jeden z nich je vrah* (23. 4. 1971) představil Dušan Klein a stal se tak v sedmdesátých letech hlavním režijním protagonistou tohoto žánru. Ve stejném roce uvedl Jiří Sequens tři filmy *Pěnička a Paraplíčko* (9. 4. 1971), *Partie krásného dragouna* (červen 1971) a *Vražda v hotelu Excelsior* (8. 10. 1971). K těmto filmům budu v následujících analýzách definičních prvků přistupovat okrajově, vzhledem k tomu, že tyto filmy přímo navazovaly na populární třináctidílný televizní seriál *Hříšní lidé města pražského* z prostředí pražské galerky ze třicátých let, a pouze tak variovaly narativní schéma seriálu.

Pro svůj debutní film si kriminální žánr zvolil i Otakar Fuka a 10. 12. 1971 uvedl psychologický kriminální příběh *Svědectví mrtvých očí*. Jehož filmová povídka Drahoslava Makovičky *Dům u dvou smrtí* vznikla na motivy kriminálního románu Jiřího Brabence a Zdeňka Veselého *Pozlacená mříž*. Přípravné práce na filmu byly zahájeny 4. 1. 1971 společnou poradou vedoucích pracovníků a vedení výrobní skupiny Jiřího Šebora. Ústřední dramaturg Ludvík Toman sice bez obtíží schválil herecké obsazení, ale vzápětí na to píše vedoucímu dramaturgické skupiny FSB Dr. Miroslavu Brožovi, že nebyl schválen ani jeden z navrhovaných názvů pro film: *Vůz řídila mrtvá*, *Svědectví mrtvé*, *Past mrtvé ženy*.<sup>80</sup> Dále Toman upozorňuje, že

---

<sup>79</sup> Ve zprávách o průběhu výroby filmu Série C-L se můžeme dočíst, že největším úskalím pro natáčení bylo počasí, kvůli kterému se musel přepsat závěr filmu a přesunout ho do zastřešených exteriérů holešovických dílen v Praze.

BSA, BH, Film: *Na kolejích čeká vrah*. Výrobní zpráva.

<sup>80</sup> Toman Brože upozorňuje na fakt, že původní pracovní název filmu *Past na myš* je téměř totožný s názvem románu Agathy Christie *Past na myši* a doporučuje tak i nadále přemýšlet nad vhodným názvem.

BSA, BH, Film: *Svědectví mrtvých očí*. Připomínka ústředního dramaturga Ludvíka Tomana Dr. Miroslavu Brožovi, 4. 1. 1971.

v současnosti je v distribuci nasazena řada filmů, kde se v titulu objevuje slovo ‚smrt‘ nebo ‚mrtvý‘.

Z dramaturgického hlediska muselo v tomto filmu dojít k několika úpravám, které navrhoval Toman. Již ve schvalovacích posudcích literárního scénáře Toman upozorňuje Dr. Miroslava Fáberu, že se jedná o kriminální psychologické drama, které je zasazeno do současnosti, a tudíž musí dojít k následujícím změnám:

1) Veškeré interiéry musejí být řešeny tak, aby věrohodně odpovídaly našim poměrům.

2) Postava ředitele Berdycha bude zpracována tak, aby vzbuzovala větší dojem věrohodnosti a nevytvářela dojem, že ředitel zahraničního oddělení je schopen machinací a podvodů.

3) Postava švédského obchodníka má být řešena tak, aby to byl realistický obchodník, kterému jde především o obchodní vztahy a ne o útratu na účet naší republiky.

4) Následovaly poznámky ke scéně u soudu, avšak na realizaci těchto scén nakonec nedošlo.

Dále mělo dojít k zesílení motivace postavy Jiřího Horáčka pro vraždu své ženy. Závěr scénáře byl upraven ve smyslu, že střetnutí Daniely a Horáčka nesmělo vyznívat jako vyděračství.<sup>81</sup> Zajímavostí také, že tento film postrádá výrazně kladné postavy, se kterými by se divák mohl ztotožnit.

Špionážním filmem, který byl inspirován skutečným příběhem špiona amatéra a svým dějem vrací do období druhé světové války, je *Lekce* (14. 1. 1972) Dušana Kleina. A společně s filmem *Podezření* navazují na linii špionážních filmů z padesátých a šedesátých let. Svou filmovou tetralogii o kriminalistech rady Vacátka doplnil Sequens následující rok dalším filmem *Smrt černého krále* (31. 3. 1972). Prvním premiérováním roku 1973 byl *Lupič Legenda* (leden 1973) Karla Steklého, který se podobně jako Skalského film *Touha Sherlocka Holmese*

---

<sup>81</sup> BSA, BH, Film: *Svědectví mrtvých očí*. Posudek Ludvíka Tomana ke scénáři.



(3. 3. 1972) vrací do počátku 20. století. Zkušeným režisérem kriminálního žánru byl již v té době Petr Schulhoff, který uvedl kriminální příběh na motivy románu *Skrze koho pohoršení pochází* Alexeje Gsöllhofera *Vím, že jsi vrah...* (21. 1. 1972). Film je ve výrobních listech označen pod pracovním názvem *První případ*. V explikaci k literárnímu scénáři P. Schulhoffa „*První případ*“ dramaturg Toman uvádí, že se jedná o detektivku ze současnosti v Praze, která ukazuje některé záporné jevy určité části naší společnosti, jako konkrétní příklad lze uvést psychicky zanedbané dítě, postrádající péči rodičů. Z dramaturgického hlediska Toman připomínkuje některé scény z literárního scénáře, ve kterých se postavy příslušníků Bezpečnosti opíjejí vodkou nalezenou při vyšetřování v bytě, a dodává, že by tato scéna měla být vyškrtuta ze scénáře a že by detektivka měla ukazovat na všední a pravdivou práci kriminalistů Bezpečnosti. Další připomínky se například týkaly postavy Zacha staršího, který se nesměl bránit oslovení *soudruhu!*<sup>82</sup> V dokumentaci barrandovského archivu můžeme nalézt záznam o průzkumu filmového diváka, který byl proveden 19. listopadu 1971 za účasti 173 diváků z blížeji nespécifikovaného kina Olympic. Průzkum byl prováděn z hlediska rozdělení podle pohlaví, věku a vzdělání. Na základě výsledků, v závislosti na četnosti dotazovaných, film nejlépe ohodnotili muži se základním vzděláním a nejhůře ženy s vysokoškolským vzděláním (příloha č. 1).

Vladimír Čech se počátkem sedmdesátých let vrací ke kriminálnímu žánru skrze komediální povídkový film *Aféry mé ženy*<sup>83</sup> (18. 3. 1973). Detektivním příběhem s částečnou absencí bezpečnostního aparátu, ale zato s detektivem amatérem *Smrt si vybírá* (23. 3. 1973) natočil Václav Vorlíček. Kriminální příběh *Tajemství zlatého Buddhy* (1. 6. 1973) z druhé poloviny 19. století režíroval Dušan Klein.

*Pokus o vraždu* (12. 10. 1973) Jiřího Sequense. nabízí možnost náhledu na zločin skrze pohled zdánlivé oběti, která se sama snaží vypátrat vraha. Jiří Krejčík natočil špionážní detektivní příběh z diplomatického prostředí *Podezření* (28. 12. 1973). Na motivy románu Jaroslava Andrejse *Minuta smrti* vznikl detektivní příběh *Zlá noc* (14. 12. 1973) Václava Matějka, který také uzavírá první zkoumané období.

---

<sup>82</sup> BSA, BH, Film: *Vím, že jsi vrah....* Výrobní zpráva a korespondence k filmu (*První případ*), 14. 12. 1970.

<sup>83</sup> Původně byl scénář k filmu přidělen zrušené tvůrčí skupině Šmída-Kunc, která tento scénář podstoupila k odpisu.

BSA, BH, Dramaturgický plán FSB pro výrobní rok 1970.

Celkem bylo uvedeno mezi léty 1970-1973 sedmnáct celovečerních filmů kriminálního žánru. Již z uvedeného výčtu filmů je zřejmé, že v tomto období převládaly detektivní příběhy oproti filmům s kriminálním příběhem. Pro subžánrové upřesnění lze následující filmy rozdělit na tyto skupiny:

### **Detektivní a kriminální příběhy idealizující minulost**

Do této skupiny lze zařadit filmy, jejichž děj je časově zařazen do minulosti, kterou podstatně mytizují. Jedná se o filmy *Lupič Legenda* Karla Steklého, u filmů Jiřího Sequense *Pěnička a Paraplíčko*, *Partie krásného dragouna*, *Vražda v hotelu Excelsior* a *Smrt černého krále* se konkrétně jedná o třicátá léta 20. století.

Dalším retro detektivním filmem je *Touha Sherlocka Holmese* Štěpána Skalského. Tento film, stejně jako předchozí filmy, vytvářejí určitý ideální a zkreslený obraz ztvárňované doby. U *Touhy Sherlocka Holmese* toto ztvárnění přechází až do parodické a satirické podoby.<sup>84</sup>

Okrajově lze do této skupiny přiřadit také *Tajemství zlatého Buddhy* Dušana Kleina, který zobrazuje druhou polovinu 19. století. Tyto filmy měly převážně zábavný a oddychový charakter s nízkou mírou angažovanosti, vzhledem k tomu, že některé filmy se do dramaturgického plánu připravovaly ještě před rokem 1970.

### **Psychologický kriminální příběh**

Do této skupiny je možné zařadit pouze dva filmy, jejichž syžet odpovídá kriminálnímu příběhu. *Vím, že jsi vrah* a *Svědectví mrtvých očí*. V obou případech je divák seznámen s pachatelem, aby následně mohl sledovat kriminalistický postup vyšetřovatele. Film *Pokus o vraždu* sleduje psychologický vývoj nepravé oběti, která se omylem stala cílem zločince. Ve *Vím, že jsi vrah...* je zdánlivě pozornost soustředěna na psychologii labilně narušeného vraha, který se stává obětí vlastního svědomí. Psychologickým kriminálním filmem je v titulcích označen i film *Podezření*. Pokud budeme respektovat rozdělení kriminálního žánru podle Zaorala na detektivní a kriminální příběh, není potom možné *Podezření* vnímat jako

---

<sup>84</sup> V prohlášení o *Problematice dramaturgie českého hraného filmu* se o tomto filmu vyjadřuje Toman jako o neúspěchu, které tvoří malé procento celkové produkce, nejedná se o neúspěch ideový, jako spíše o umělecké zklamání.

TOMAN, Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba*, 1972, č. 9. s. 453.

kriminální, nýbrž detektivní film, neboť totožnost pachatele zůstává divákovi během příběhu neznámá. Pachatel je odhalen až na základě usvědčujících důkazů vyšetřovatele.

### **Detektivní příběhy s postavou detektiva-amatéra**

Do této skupiny lze přiřadit všechny filmy, ve kterých je podle scénáře potlačena práce Bezpečnosti (*Svědectví mrtvých očí*). Ve *Smrt si vybírá* a *Pokus o vraždu* vystupují vyšetřovatelé jako zástupci spravedlnosti, kteří po vyšetření případu detektivem amatérem, přebírají odpovědnost, za potrestání zločince. *Aféry mé ženy* je povídkový film s hlavní postavou ženy coby detektiv-amatér. Celkem ve třech povídkách divák přihlíží, jak postava MUDr. Adéla Neradová pomáhá při vyšetřování zločinů majorovi ing. Buškovi.

### **Špionážní drama**

Do této skupiny můžeme zařadit pouze film *Lekce* Dušana Kleina, jehož děj se odehrává během druhé světové války ve Švýcarsku. Hlavní postavou je profesor Lenz, který pracuje pro Spojence a předává jim zprávy o nacistických plánech.

### **Detektivní příběh**

Na tradici detektivních filmů z předchozí dekády navazují v narativní struktuře filmy *Na kolejích čeká vrah*, *Jeden z nich je vrah*. V těchto filmech se vyskytují analogické dvojice vyšetřovatelů podobné těm, které produkovaly detektivní příběhy šedesátých let. Detektiv-vyšetřovatel Bezpečnosti se zde stává skutečným hrdinou, který provází příběhem.

## 4.1. Postavy

### 4.1.1. Vyšetřovatel

Z předchozí dekády kriminálního žánru šedesátých let se znovu objevuje ve filmu *Na kolejích čeká vrah* postava majora Kalaše.<sup>85</sup> Major Kalaš tvoří se svým mladým a snaživým kolegou, kterého familiárně oslovuje zdrobnělinou, Karlíčkem,<sup>86</sup> dvojici kriminalistů, u kterých můžeme v humorném pojetí sledovat během příběhu vývoj profesionálního i osobního vztahu dvou mužů rozdílné generace. Režisér Josef Mach pojal postavu majora Kalaše jako typ poklidného a zkušeného kriminalisty, který ke své práci přistupuje zodpovědně, ale zároveň i s ironickým nadhledem,<sup>87</sup> neboť je pro něho na prvním místě hodnot vlastní zdraví než správný kriminalistický postup při vyšetřování, a jak sám skepticky přiznává kolegovi Karlíčkovi, jsou daleko lepší povolání než práce kriminalisty. Major Kalaš v podání Jiřího Sováka si nepotrpí na formality, působí mnohem energičtěji a otevřeněji vůči divákovi, než u ztvárnění Rudolfem Hrušínským. O generaci mladší kolega Karlíček, i přes svou nezkušenost nabídne již na počátku vyšetřování nahodilou hypotézu správného řešení případu, kterou však ještě musí dokázat. Kriminalistická práce je mezi oba muže důkladně rozdělena, zatímco Kalaš se soustřeďuje na rozdávání úkolů a výslechu svědků, Karlíček pracuje převážně v terénu, díky jeho lepším fyzickým možnostem. K dalšímu charakterovému posunu v postavě majora Kalaše dochází v doznání pachatele. Zde absentuje Kalašovo psychologické působení na zločince, které vystřídalo aktivní jednání, když zastřelil pachatele během noční přestřelky ve vozovně vlaků a zachránil tím Karlíčkovi život. K symbolickému vnitřnímu přerodu eléva Karlíčka do plnohodnotného kriminalisty dochází v závěru děje, ve kterém Karlíček prohlásí stejnou větu jako major Kalaš na začátku „pic kozu do vazu.“ Tento film je také nadlouho posledním detektivním filmem s postavou majora Kalaše, znovu se objevuje až na konci 70. let.

---

<sup>85</sup> Původní obsazení hercem Rudolfem Hrušínským nebylo možné, neboť měl od roku 1969 zakázáno natáčet filmy.

<sup>86</sup> Postava mladšího kolegy Karlíčka (nevíme, zda se jedná o příjmení nebo křestní jméno) nahrazuje postavu nadporučíka Vargy.

<sup>87</sup> V jedné z replik dokonce zmiňuje tzv. slabikář podle Maigreta.

Sám režisér Mach uvedl v rozhovoru pro časopis Kino toto:

*„Slibuji si od této dvojice hodně, myslím totiž, že dvojice tohoto typu zde ještě nebyla. Jiří Sovák představuje zkušeného kriminalistu, řekl bych přímo matadora svého oboru. Jaromír Hanzlík naopak detektiva-šudenta. Jeho postava má řadu velice neodborných nápadů, které ovšem vycházejí. Humorná dvojice tak více odpovídá Fikerově předloze.“<sup>88</sup>*

Postavou kriminalisty solitéra je vyšetřovatel kapitán Hájek v *Jeden z nich vrah*. Zde je spojen kriminální a detektivní příběh. Postava Hájka vystupuje jako neustále podezřívavý typ suverénního intelektuálního vyšetřovatele, který však dokáže projevit i starostlivost vůči ženě, jenž se pokusila spáchat sebevraždu. I přesto, že Hájek k sobě nemá opoziční postavu kolegy, který by s ním spolupracoval na případu, pomineme-li vyšetřovací tým podřízených, rozmlouvá nejčastěji nejen o vyšetřování případu, ale také o hodnotách svědomí a morálky se svým starším kolegou ze soudního lékařství:

*„... co je pro společnost menší riziko? Nevypátraný zločin, byť by to byla vražda, nebo zločin vypátraný, ale za cenu porušení zákona a určitých etických principů. A svědomí? Profesionální i lidský?“*

K doznání pachatele Hájek používá zesíleného psychologického nátlaku kladením neustálých otázek, konfrontací se svědeckými výpověďmi nebo přiznaným sledováním. V závěru příběhu dochází Hájek k odhalení vlastního omylu ve vyšetřování, když podezřelého Krásu obviňoval z nedokonané vraždy a tím způsobil jeho smrt nebo vraždu.

Za groteskní až panoptikální typy kriminalistů lze označit všechny postavy ze Sequensových detektivních retropříběhů, které vytvářejí jistý mytizovaný prostor prvorepublikové Prahy. Policejní rada Vacátko zastává typ váženého rady, kterého respektuje i samotná pražská galerka, ve které platí nepsaná pravidla. Ostatní kriminalisté (Bouše, Brůžek, Mrázek) zastávají typologii snaživých inspektorů,

---

<sup>88</sup> 5,000.000 aneb velká vlaková loupež. *Kino*, Praha, roč. 25, 1970.

jejichž hlavní předností je schopnost syntetického myšlení a kontakty s galerkou.

Postava vyšetřovatele z řad národní bezpečnosti je potlačena a velmi omezena v kriminálním filmu *Svědectví mrtvých očí*. Zde se fabule příběhu více orientuje na psychologii oběti, která je shodou okolností i vrahem. Postava vyšetřovatele je zastoupena kriminalistou ve výslužbě podezřívavým Václavem Gaudlem, který odhalením nevěry manžela své neteře Jiřího Horáčka urychlí rozchod manželů Horáčkových. Tento rozchod vede až k nešťastnému zabití mladé ženy a nakonec i k vraždě Horáčkové.

Ve *Vím, že jsi vrah...* se objevuje dvojice kriminalistů poručík Zeman a podporučík Suchánek. Jejich vztah je zpočátku čistě pracovní, postupně však během vyšetřování přerůstá v osobní přátelskou rovinu. Zeman dokonce v jedné replice osloví Suchánka „táto“ a Suchánek mu nabídne neformální tykání. Zeman se projevuje jako cholerický a suverénní nadřízený, je ve vyšetřování aktivní, dochází za svědky, řídí výslechy. Postava Zemana je dále rozvinutá o osobní motiv, když začne důvěrný vztah se sestrou oběti Olgou a nabídne jí jako dočasný azyl vlastní mládenecký byt. Postava poručíka Suchánka tvoří do jisté míry opak svého nadřízeného. Je klidný, rozvážný, vše bere s nadhledem, v některých případech je ve vyšetřování o dokonce o krok napřed před Zemanem, také ho varuje před citovými projevy vůči svědkyni Olze. Zeman si však uvědomí své pochybení, když je nucen usvědčit Olgu ze dvou nepřímo spáchaných vražd.

V povídkovém filmu *Aféry mé ženy* se vyskytují dva vyšetřovatelé. Prvním z nich je legitimní vyšetřovatel major Bušek, který ve vyšetřování postupuje klasickým kriminalistickým způsobem. Hlavním detektivem-amatérem se však stává vášnivá čtenářka detektivek postava MUDr. Adéla Neradová, která vždy svoji přesnou dedukcí odhalí zločin společně s majorem Buškem. Dalo by se říct, že Neradová a Bušek tvoří vyrovnanou detektivní dvojici. I tak se Neradová stává ojedinělou postavou ženy-detektiva v našem kriminálním žánru.<sup>89</sup> S dalším detektivem-amatérem se setkáváme ve *Smrt si vybírá*, zde je úloha vyšetřovatele kapitána VB upozaděna postavou Honzy Marka. Také on má k sobě, podobně jako kapitán Hájek, svého staršího mentora kolegu Vodičku, se kterým probírá postup ve svém

---

<sup>89</sup> Zde lze připomenout film *Tereza* (rež. Pavel Blumenfeld) z roku 1961, kde případ řeší postava nadporučík Tereza Machátová (hraje Jiřina Švorcová).

amatérském vyšetřování. Kapitán VB přebírá pouze formální funkci, kdy na začátku příběhu sdělí fakta o spáchaném zločinu a na konci pomůže s oficiálním dopadením pachatele.

Ve filmu z diplomatického prostředí *Podezření* se objevuje postava hlavního kriminalisty kapitána Chrástka, jeho nadřízeného plukovníka Havlíčka a podřízeného poručíka. V tomto filmu sleduje divák dvě různé linie vyšetřování. První vyšetřovací linii představuje Chrástka, který pátrá podle kriminalistických postupů po zmizelém diplomatovi Dr. Bornovi. Postava Chrástka není nijak blížeji specifikována, jeho funkce je spíše ilustrativní. Druhá linie vyšetřování se opírá o postavu Kláry Bornové, která se sama snaží zjistit konkrétní okolnosti záhadného zmizení svého manžela.

Českou verzi nejslavnějšího detektiva spisovatele Arthura Conana Doylea Sherlocka Holmese nacházíme ve filmu Štěpána Skalského *Touha Sherlocka Holmese*. Holmes se představuje jako detektiv unavený svoji dokonalostí, předvídaností a intuicí. Jeho detektivní vášně se přesunuje na hudbu a to konkrétně hru na housle. Jeho společník Watson přesně dodržuje danou charakteristiku své literární postavy, která vždy obdivuje a je ve stínu slavného detektiva.

Postava poručíka Bendy je upozaděna také v detektivním příběhu *Pokus o vraždu*. Zde totiž hlavní dějová linie není soustředěna na vyšetřování podle kriminalistických postupů, ale na postupném vytváření paranoi mylné oběti doktora Trojana. Ten začne všechny osoby ve svém okolí podezřívát z pokusů o jeho vraždu, které dokládá vymyšlením nesprávných hypotéz pro důvod k jeho odstranění.

Ojedinělý případ vyšetřovatele v utajení lze v tomto období najít ve filmu *Zlá noc*. Zde se vyskytují dva vyšetřovatelé podezřívavý kapitán VB (bez uvedení jména) a utajený poručík Eda Krátký, který je tajně nasazen mezi dělníky. Eda se snaží na členy pracovního kolektivu působit sebevědomě, upřímně a vlídně, aby si získal jejich důvěru. Později se tyto praktiky staly běžnou součástí společnosti. U postav vyšetřovatelů lze v tomto období najít shodný znak a to ten, že jejich charakterové vlastnosti jsou divákovi zpřístupněny pouze skrze proces vyšetřování. Jedinou výjimku tvoří poručík Zeman, jehož postava má i vedlejší milostný motiv vůči svědkyni Olze.

### 4.1.2. Pachatel

Jak bylo již v předešlé kapitole teoretické části zmíněno, podle Zaorala obsahuje detektivní příběh paradoxní záměnu hlavních postav. Divák vnímá jako hlavní postavu vyšetřovatele, ve skutečnosti je jím pachatel, který je odhalen až na konci příběhu. Typologie pachatelů kriminálního žánru na počátku sedmdesátých let je různorodá. *Na kolejích čeká vrah* není pachatelem jedna osoba, nýbrž organizovaná skupina. Jejimi členy jsou podlézavý a agilní referent státní banky, který se za každou cenu snaží Kalaše svést ze stopy svým domnělým vyšetřováním, a milenecký pár paní Trojanová a Roman Halík, kteří touží pouze po penězích.

Celkem tři možné podezřelé vyšetřuje kapitán Hájek v *Jeden z nich je vrah*. Postavy Jelínka a Krásy jsou řidiči dálkové dopravy, Novák je referentem na ministerstvu kultury. Všichni tři doufají, že pokud budou držet při sobě, nemůže jim Hájek nic dokázat. Hájek však začne vyvíjet psychologický nátlak na nejslabšího člena skupiny Krásu. V závěru příběhu se Hájkovi k vraždě přizná postava narkomana a alkoholika Jarýnka. U detektivních retropříběhů Jiřího Sequense zcela postačí, když za typy pachatelů označíme postavy kasařů, zlodějů, ale i vrahů. Taktéž u komediálního povídkového filmu *Aféry mé ženy* není pachatel vnímaný jako stěžejní postava příběhu. Pachatelem přímé vraždy z vyšší společnosti ve *Svědectví mrtvých očí* je profesor finančního práva v oblasti zahraničního obchodu Jiří Horáček<sup>90</sup>, který se projevuje jako elegantní, vzdělaný, ale také nevěrný muž. Postupem času se za těmito vlastnostmi začne objevovat skutečný charakter Horáčka. Poté, co Horáček nepřímo zaviní smrt mladé dívky, je svoji manželkou vyfocen s mrtvolou a následně vydírán, odhodlá se k chladnokrevné a naplánované vraždě, aby tak umlčel jediného svědka nehody.

Zajímavostí je zdvojenost pachatelů. Například ve filmu *Vím, že jsi vrah...* využije vedlejší postava sestry faktu, že zná totožnost vraha, a poštvě ho proti své sestře. Prvotním pachatelem je psychicky labilní Pavel Zach, který demonstruje demoralizovaného mladého člověka. Nejprve vraždí pro pomstu z afektu a poté již ze strachu z prozrazení. Druhým nepřímým pachatelem je studentka Olga Vanková, mladá žena, která chladnokrevně chtěla odstraněním své sestry získat jejího muže.

---

<sup>90</sup> Původně měla být postava Jiřího Horáčka profesorem trestního práva, od toho ale scénáristé ustoupili, protože by tím Horáček zásadně jednal proti své profesi.



Podobný typ pachatele, které ho představuje Pavel Zach, nacházíme i ve filmu *Smrt si vybírá*. Vrahem je psychicky nevyrovnaný mladý zvukař Míra, který je z pozice nejmladšího člena odstrkován ve společnosti hudebníků kapely Flamingo a který se žárlivě zamiluje do zpěvačky Kláry. Ve své lásce je Míra ochoten všechny muže v její blízkosti odstranit. Kromě vyšetřování vraždy jako hlavního zločinu se příběh zaměřuje i na nelegální činnost kšeftování se starožitnostmi, které vede produkční kapely Flamingo. Pachatelem vraždící poprvé a v sexuální afektu je ve *Zlé noci* elektrikář Václav Dobiš. V *Pokusu o vraždu* pachatele představuje psychicky labilní kuchař, který se chtěl pomstít penziovanému soudci za léta strávená ve vězení.

## 4.2. Prostředí a čas

V první polovině sedmdesátých let nemělo prostředí ani čas v kriminálním filmu signifikantní význam. Vzhledem k tomu, že se teprve tvořila nová dramaturgie, využívaly se přednostně méně angažované látky k zfilmování. Časově se do konkrétní minulosti vracejí Sequensovy detektivní retropříběhy a to do 30. let 20. století, *Tajemství zlatého Buddhy* se odehrává v polovině 19. století a film *Touha Sherlocka Holmese* je oproti původní literární předloze posunut až do počátku 20. století. Do nedávné minulosti druhé světové války se vrací film *Lekce*. Skrze vzpomínkové sekvence pracuje s časem i film *Podezření*, ve kterém se Kláře Bornové ve snech vrací myšlenky na holandský koncentrační tábor Einhoven. Ten je zpřítomněn několika fotografiemi obětí z koncentračních táborů, které si v knize prohlíží její manžel Born, zatímco manželka Klára prožívá noční běsy. U ostatních filmů se fabule zaměřuje na současnost.

Definiční prvek prostředí má zde diametrální význam, neboť je ho možné vnímat jako společenský status osobnosti nebo jako prostorovou lokaci. Ve *Svědectví mrtvých očí* je luxusní prostředí, ve kterém Horáčkovi žijí prezentováno honosnou vilou se starožitným nábytkem, která navíc byla získaná bezpracně dědictvím, nebo dvěma auty a chatou. V *Podezření* divák poznává prostředí banketů vyšší společnosti, která se svým pojetím snaží působit aristokratickým dojmem. Pro zdůraznění rozdílného prostředí bylo v *Pokusu o vraždu* využito hudebního motivu. Prof. Trojan jako zástupce starší konzervativní generace dává přednost raději vážné

varhanní hudbě, zatímco jeho syn s manželkou jsou protagonisté nového moderního člověka, kteří poslouchají současnou populární hudbu. Tyto hudební vsuvky je možné vnímat jako narativní intermezza. Taktéž interiér bytu Trojana je vybaven starožitným nábytkem, který působí sice vznešeně, ale také zastarale.

Umocnění ideologického prvku prostředí u dalších filmů je charakterizováno především postavami, kterými bývají typičtí zástupci dělnické třídy. Do netradičních lokací hnědouhelných povrchových dolů Komořan u Mostu je zasazen děj *Zlé noci*, jehož postavy zastupují typická povolání: hlídač pásu, elektrikář, bagrista, buldozerista, klapkař, hradlařka. V tomto filmu také dochází k netradičnímu spojení ve chvíli, když dělníci sedí ve své společenské místnosti a místo lihovin dávají všichni přednost popíjení coca-coly, což by typický symbol západního světa. Také ve *Smrt si vybírá* je prostředí určeno zaměstnáním postav oběti a detektiva-amatéra, kteří pracují u poštovní služby, zde jsou navíc znázorněny možnosti spolupráce mezi poštovními vozy, jejichž posádky díky telefonickému spojení pomáhají svému kolegovi v amatérském vyšetřování. I přesto, že se *Pokus o vraždu* neodehrává v dělnickém prostředí, ale v prostředí ‚intelligence‘, je část jeho příběhu zasazena v nemocničním prostředí. Za další typická prostředí českých kriminálních filmů můžeme uvést bary, hospody (*Jeden z nich je vrah*, *Smrt si vybírá*, *Zlá noc*) a chatové oblasti, které se v sedmdesátých letech staly symbolem úniku ze všední reality městského prostředí (*Vím, že jsi vrah...*, *Svědectví mrtvých očí*, *Jeden z nich je vrah*).

Prostředí také může souviset přímo s hlavní postavou, například v *Podezření* se Klára Bornová vrací po několika letech z Francie do rodné Prahy a znovu ji pro sebe objevuje. Propuštění Marka z vězení ovlivní osud dalších postav, když se rozhodne vrátit se zpět domů.

### **4.3. Narativní kompozice a ikonografie**

V prvním sledovaném období mezi 1970-1973 lze u detektivních příběhů vysledovat stejnou kompozici ve vyprávění, kterou je možné nejlépe popsat na dvou příkladech *Na kolejích čeká vrah* a *Smrt si vybírá*. U prvního příkladu sledujeme v expozici rutinní převoz peněz vlakem. Divák je tak nepřímým způsobem seznámen

s prostředím, kterého se bude týkat vyšetřování. Poté dochází k samotnému zločinu, příjezdu vyšetřujících kriminalistů, kteří konstatují prvotní hypotézy, následuje kriminalistická práce (výslechy, shromažďování důkazů), která vede až k dopadení zločince.

V některých případech se objevuje i druhá vedlejší linie vyprávění, v tomto případě jde o ovlivňování svědkyně Heleny Dvorské. Toto schéma narativu pracuje pouze s jedním dokonaným zločinem. Z podobné kompozice vyprávění vycházejí *Zlá noc*, *Podezření* a *Pokus o vraždu*, do jisté míry také *Aféry mé ženy*, vzhledem k povídkové charakteristice filmu je výše uvedená kompoziční struktura značně omezena. U *Smrt si vybírá* úvodní expozice, která by měla seznámit diváka s prostředím, zde absentuje a nahrazuje ji přímý vstup do místa činu a následného vyšetřování vraždy. Tradiční narativ fikčního světa je narušen zcizovacím prvkem přímého oslovení diváka ve filmu *Aféry mé ženy*. Zde postava manžela Petra Nerada na začátku každé povídky komunikuje s divákem, kterému klade otázky a popisuje své každodenní starosti se svoji emancipovanou a inteligentní ženou Adélou. Dále je využito k představení epizodních rolí povídek fotografických záběrů.

Druhou možností kompozice vyprávění představují kriminální filmy, kde dochází ke zmnožení motivů pro spáchání zločinů. V úvodu příběhu je divák opět pečlivě seznámen s prostředím. U *Svědectví mrtvých očí* dochází k postupnému zdlouhavému budování napětí mezi manžely, které vrcholí jejich hádkou v automobilu, následným sražením neznámé dívky a chladnokrevně naplánovanou vraždou. V rámci tohoto příběhu dochází k opakovanému motivu lži a podvodů a tím i vrstvení narativních linií. Ve filmu absentují scény ze soudního prostředí z původního literárního scénáře. V těchto scénách měl být Horáček propuštěn na základě nedostatku důkazů.<sup>91</sup> *Vím, že jsi vrah...* podléhá sled dějových událostí mnohem rychlejší tempu, ve kterém se prolíná práce vyšetřovatelů s dalšími vraždami a tím dochází ke kumulaci napětí. Jako prvek dekonstrukce fikční povahy k zaktivnění a interakce diváka je v *Podezření*. Zde je během tance Kláry a Gilla využito přímého detailního pohledu herců do kamery, čímž dochází k porušení čtvrté stěny a tím i divákovi distance.

K otevřeným koncům, kdy v narativu chybí veřejné usvědčení pachatele a jeho

---

<sup>91</sup> BSA, BH, Film: *Svědectví mrtvých očí*. Posudek Ludvíka Tomana k literárnímu scénáři.

zatčení, se uchylují pouze dva filmy *Svědectví mrtvých očí*. Film končí pohledem Václava Gaudla do oken domu ve chvíli, kdy je profesor Horáček prozrazen nalezenými fotografiemi, o kterých zatím ví pouze jeho milénka. V *Jeden z nich je vrah* dochází v závěru příběhu po vyšetření hlavní vraždy k dalšímu úmrtí, jehož možné vyřešení je kapitánem Hájkem pouze naznačeno, nikoliv vyřešeno. Těmito prvky se přesouvá zodpovědnost vyšetřovatele na diváka, který má rozhodnout o vině či nevině, neboť vítězná strana zde není. Častým a obecně využívaným narativním prvkem je oddělování expozice, ve které dojde k zločinu úvodními titulky k filmu (*Na kolejích čeká vrah*).

Tematicky se filmy opírají o klasické kriminální náměty, obvyklé je také u většiny filmů prolínání více motivů. Nejčastějšími motivy pachatelů pro spáchání trestného činu byla touha po penězích, zisku (*Na kolejích čeká vrah*, *Jeden z nich je vrah*, *Zlá noc*, částečně *Smrt si vybírá*, *Podezření*), touha po pomstě (*Pokus o vraždu*, částečně *Jeden z nich je vrah*) a zločin z vášně, kdy žena jako femme fatale svým odmítnutím poníží a donutí muže k vraždě (*Vím, že jsi vrah...*, *Smrt si vybírá*) nebo motiv milostného trojúhelníku (*Zlá noc*, *Svědectví mrtvých očí*, *Vím, že jsi vrah...*). Zajímavé je zjištění tématu nefungujícího bezdětné manželství, které se objevuje ve dvou filmech *Svědectví mrtvých očí* a *Vím, že jsi vrah...*. Tento problém vždy aktivně řeší muži (prof. Horáček a Dr. Simon) tím, že si nacházejí mladší milénky. K ikonografickým prvkům zpodobnění vyšší společnosti patřily především večírky, hmotné atributy automobily, zvířata (šlechtěná doga), módní doplňky, možnosti cestování do zahraničí (zpravidla do exotických destinací východního bloku, př. Libanon). Popis nudného života těchto lidí vystihuje zpověď manželky diplomata Irmy, jejíž jedinou pracovní povinností je doprovázet manžela na bankety, koktejly a recepce, takže ani na děti neměla čas. Ve filmech *Podezření* a *Lekce* ještě doznívají motivy druhé světové války a možného odhalení válečných zločinců.

V závěru prvního zkoumaného období lze uvést, že počátkem 70. let se nedá hovořit ještě o plnohodnotném kriminálním žánru, který by zcela odpovídal představám normalizačního filmu, tedy ve filmech převážně absentují politické motivy. V určitých případech dochází k dokonce k narušování mýtu o dokonalosti bezpečnostního aparátu, když je pozornost upřena na detektiva-amatéra, který odhalí zločin a jehož amatérské vyšetřování nabízí divákovi mnohem větší pocit

bezprostředního napětí a možnosti nebezpečí, neboť se sám staví do riskantní pozice ve chvíli, kdy se nabízí možnost jeho odhalení. Tento typ detektiva se stává zároveň hlavní postavou i opravdovým hrdinou příběhu, protože je zároveň členem své sociální vrstvy. Taktéž postupně mizí pevné dvojice vyšetřovatelů (Kalaš-Karlíček, Zeman-Suchánek), které nahrazuje kolektivní práce celého týmu, přičemž charakter postavy je rozvinut pouze u hlavního vyšetřovatele týmu. Pokud jsme uvedli, že kriminální žánr na počátku 70. let ještě zcela neodpovídal hodnotám normalizačního filmu, můžeme potom tento žánr podle tematického zaměření označit jako zábavní produkci v tom smyslu, že jeho hlavním úkolem nebylo přesvědčovat společnost o dokonale fungujícím bezpečnostním aparátů nebo poukazovat na nové negativní jevy ve společnosti, ale měl divákovi nabídnout možnost oddychu a zapomenout na všední starosti života.

Shrnutím tohoto prvního analyzovaného období lze také poukázat na četnost ikonického obsazování rolí stejnými herci a tím i na jejich dobovou oblíbenost. Nejčastějším obsazovaným hercem byl Jaroslav Moučka, který hrál v celkem šesti filmech (*Na kolejích čeká vrah*, *Smrt černého krále*, *Vím, že jsi vrah...*, *Smrt si vybírá*, *Jeden z nich je vrah a Lupič Legenda*). Kromě *Vím, že jsi vrah...*, kde hrál jednoho z dvojice vyšetřovatelů, byl obsazován především do vedlejších rolí příslušníků VB, nebo obyčejných mužů (*Smrt si vybírá*). Hercem, který se vystřídal ve stěžejních postavách detektivních příběhů, tj. vyšetřovatel, pachatel, byl Jiří Adamíra. Jako vyšetřovatel kapitán Hájek v *Jeden z nich je vrah*, pachatel Prof. Jiří Horáček ve *Svědectví mrtvých očí* nebo *Podezření*. Dalšími opakovaně obsazovanými herci byli Radoslav Brzobohatý, Eduard Cupák, Jaromír Hanzlík, Karel Höger a Jiří Vala. K dobové ikonografii k postavám vyšetřovatelů patřila také cigareta, kterou si nejčastěji zapalovali během výslechů nebo při práci v terénu. Vzhledem k tomu, že kriminálnímu žánru v tomto období dominovaly spíše mužské postavy, nedocházelo u ženských postav k tak výraznému opakování stejných hereček, pro vedlejší ženské role se nejčastěji obsazovaly herečky z oblastních divadel. I přesto k nejčastěji obsazovaným herečkám patřily Slávka Budínová a Jana Brejchová.

## 5. Proměna kriminálního žánru v letech 1974-1977

Následující zkoumané období spadá podle Blažejovského do etapy ofenzivní normalizace. Impulzy šedesátých let úplně vyhasly a do popředí se dostávají filmy s imperativem socialistického realismu. Skrze kriminální žánr je v této době také umožněno některým režisérům vrátit se zpět k natáčení (Hynek Bočan, *Muž z Londýna*). Ještě roku 1977 byl vystřídán Dr. Miroslav Fábera a na pozici ředitele FSB nastoupil František Marvan. Co se týče zahraniční distribuce, byly v českých kinech uváděny oblíbené italské mafiánské příběhy, spaghetti westerny, francouzské komedie nebo starší detektivky ze západního Německa.

Nejúspěšnějším rokem pro premiérové uvedení byl rok 1974, ve kterém byly z celkem dvanácti filmů uvedeny čtyři. Prvním filmem je kriminální komedie *Tři neviní* Josefa Macha (1. 3. 1974). Detektivní drama z prostředí nelegálního soukromého lihovaru *Zatykač na královnu* natočil Dušan Klein (5. 4. 1974). Kriminální komedie *Muž z Londýna* (7. 6. 1974) umožnila Hynku Bočanovi se po několika letech vrátit k natáčení pro barrandovské studio. Kriminální film *Osud jménem Kamila* (21. 6. 1974) Petra Schulhoffa, který se vrací roku 1970, tedy do nedávné minulosti, která zobrazuje lhostejnost k osudům blízkých a plánování emigrace.

Jak již zaznělo v závěru dramaturgického plánu pro výrobní rok 1970, bylo třeba i nadále dávat šanci a prostor mladým začínajícím režisérům a nejideálnějším prostředkem pro to byly povídkové filmy.<sup>92</sup> V hodnocení filmu *Motiv pro vraždu* (duben 1975) ze dne 31. 12. 1974 se uvádí, že základním důvodem pro realizaci film byla snaha dát příležitost mladým režisérům, aby mohli projevit a prokázat své schopnosti samostatné režijní práce a se mohli tak stát novou, mladou režisérskou posilou našeho filmu. V kriminálním žánru debutovali v povídkovém filmu *Motiv pro vraždu* režiséři Julius Matula (*Víkend*), Jiří Svoboda (*Rukojmí*) a Tomáš Svoboda (*Kapsář*). Tyto tři povídky ze současnosti sedmdesátých let se zabývaly odhalováním příčin kriminálních deliktů. Na filmu se pracovalo intenzivně celý rok.

---

92 Takovým filmem byl i již zmíněný *Zločin v dívčí škole* režisérů Ivo Nováka, Ladislava Rychnama a Jiří Menzela.

Podle výrobních zpráv byl film dán do přípravných prací 12. 4. 1974. Vzhledem k charakteru filmu docházelo již od počátku natáčení k velkým potížím s nasazováním různých profesí (stavby, maskéři, dekorace) do filmového štábu a kvůli špatnému technickému zázemí se některé scény musely přetáčet. Podmínkou Studia bylo, že pro všechny obrazy, které by bylo možné natáčet v ateliérech, se najdou reálné prostory. Dále se v hodnocení uvádí, že Matula dovedl v povídce *Víkend* přehledně a dobře vyprávět příběh, vystihnout atmosféru, zvládnout náročnou topografickou situaci i práci s herci. Jiří Svoboda v povídce *Rukojmí* plně prokázal, že dovede neobyčejně působivě navodit jako prostředky vnějšími, tak i prokreslenou psychologií charakterů ryzí filmové napětí, takže divák sleduje celý příběh se skutečným zaujetím po celou dobu.

Tomáš Svoboda povídkou *Kapsář* doložil, že umí zvládnout psychologii svého příběhu, jak s použitím prostředků filmového napětí, tak prostředků poetických, které záměr a vyznění povídky v režijním provedení výrazně podtrhly.

Dr. Jiří Purš ve svých připomínkách k filmu uvádí:

„ 1) V povídce *Kapsář* doporučuji omezit scény z nápravného zařízení.

2) U povídky *Víkend* musí být pozměněn závěr.

3) U povídky *Rukojmí* bych doporučoval více vyjasnit, jakým způsobem se postava narkomana dostala k narkomanství.

Dále doporučuji obezřetnost při výběru herců, jejich oblečení a vzezření.“<sup>93</sup>

Kriminálním filmem zdůrazňující bezpečnostní tematiku ohrožení hranic státu je *Sedmého dne večer* (1975) Vladimíra Čecha. Nejvýraznějším režisérem tohoto období byl Dušan Klein, který natočil celkem tři filmy. Kriminální drama *Případ mrtvého muže* (květen 1975) se vrací do období roku 1955, *Město nic neví* (duben 1976) a detektivní příběh z roku 1963 *Případ mrtvých spolužáků* (únor 1977).<sup>94</sup> Vladimír Čech natočil špionážní drama *Akce v Istanbulu* (prosinec 1975). *Holka na zabiti* (duben 1976) je detektivní příběh režiséra Juraje Herze s hlavní postavou ženy-detektiva amatéra. Jediným filmem, který se vrací do poválečného období, je kriminální příběh *Smrt na černo* (květen 1976) režiséra Ivo Tomana. Posledním

---

<sup>93</sup> BSA, BH, Film: *Motiv pro vraždu*. Připomínky Dr. Jiřího Purše.

<sup>94</sup> Třetím filmem, který měl doplnit již natočené dva filmy *Případ mrtvého muže* a *Případ mrtvých spolužáků*, měl být *Případ mrtvé naděje*, odehrávající se v roce 1970, k jeho realizaci však nedošlo. RULJANČIČOVÁ, Dagmar. Sázka na krimi, Rozhovor s Dušanem Kleinem. *Film a doba*, 1978, č. 3. s. 156-160.

filmem tohoto období je kriminální drama *Noc klavíristy* (květen 1977) Jindřicha Poláka, který tak tvoří výjimku mezi jeho tvorbou v sedmdesátých letech, která se převážně věnovala televizním filmům s Panem Tauem.

Celkem bylo v tomto období uvedeno dvanáct premiérováných filmů, které lze následně rozdělit podle subžánrů:

### **Detektivní příběh**

*Zatykač na královnu, Noc klavíristy,*

### **Komediální detektivní a kriminální příběhy**

*Tři nevinní, Muž z Londýna, Holka na zabití,*

Povídkovou narativní strukturu dodržuje *Motiv pro vraždu* a do jisté míry také *Město nic neví*.

### **Kriminální příběh z minulosti**

*Smrt na černo, Osud jménem Kamila*

### **Špionážní drama**

Tři odlišné přístupy ve zpracování špionážního tématu nabízejí filmy *Akce v Istanbulu*, odehrávající se v současnosti, ve kterém je popsána práce české rozvědky pracující v zahraničí v utajení. A *Případ mrtvého muže* vracející se do padesátých let. Ve spolupráci s tiskovým odborem Ministerstvem vnitra vznikl film *Případ mrtvých spolužáků* zasazen do šedesátých let.



## 5.1. Postavy

### 5.1.1. Vyšetřovatel

Kooperace vyšetřujícího týmu, ve kterém má každý člen svoji funkci, a využití nových technologických možností ve vyšetřování se naplno projevuje ve filmu *Zatykač na královnu*, kde se objevuje i typ přeřazeného vyšetřovatele podporučíka Brabce, který chce napravit chyby z předešlého působiště a aspirovat na novém případě.

Svůj vyšetřovací tým v *Smrti na černo* si ze strážmistrů z jiných oddělení vytváří i kriminální inspektor Kotouč, dříve profesor zbožiznalství. Kotouč svojí typologií zastává skromného, trpělivého a samotářského muže, který ví, že černý trh nelze zničit, ale je nutné proti němu neustále bojovat. K přesnému dodržování kriminalistických postupů a k svědomitému plnění svých pracovních úkolů ve vyšetřování vybízí ješitný major Tichý v *Sedmého dne večer* své mladší kolegy, kteří se ochotně nechávají od neomylného nadřízeného poučovat. V povídkovém filmu *Motiv pro vraždu* není hlavní pozornost soustředěna na sledování a odhalení pachatele kriminalisty, ale na vztah mezi obětí a pachatelem. Dramaturg Toman například připomínkuje v povídce *Víkend* druhý pokus o vraždu, který se mu zdá zbytečný a scény s výslechy, že jsou málo věrohodné. V povídce *Rukojmí* se místo vyšetřovatele objevuje i nový typ společenského hrdiny doktora, který i přes reálnou hrozbu své likvidace, provede náročný porod u těhotné ženy. Neobvyklé nahrazení Bezpečnosti jako státního orgánu nalzáme v povídce *Kapsář*, kde tuto funkci převzal pracovník sociální péče.<sup>95</sup>

V detektivní komedii *Tři nevinní* je sice vyšetřování zločinu přepadené pokladní kina v rukou Bezpečnosti, neboli jak sám major VB Panenka upozorňuje Orgánu. Nicméně je tato funkce omezena pouze na vyhledávání a předávání do vazby možné pachatele podle popisu pokladní. Již samotný proces vyšetřování nabízí komediální

---

<sup>95</sup> V hodnotícím posudku k filmu je také uvedeno, že je v praxi velmi neobvyklé, aby se pracovník takového orgánu seznámil s propuštěným vězňem přímo v ústavu nápravné výchovy a hned poprvé se s ním sešel v kavárně.

BSA, BH, Film: *Motiv pro vraždu*. Posudek Ludvíka Tomana.

prvky, zvláště ve chvíli, kdy je přepadená pokladní v nemocnici nucena k nezvyklé přímé konfrontaci s trojicí mužů, z nichž má vybrat zločince. Stěžejní komediální prvek v tomto případě spočívá v paradoxní náhodné podobnosti popisu, kterému odpovídají tři muži (v trojroli Jiří Sovák). I v další kriminální komedii *Muž z Londýna*, není bezprostřední pozornost upřena na Bezpečnost, kterou zastupuje klasicky věkem determinovaná dvojice kapitán Zeman a poručík Kalina, ale na kasaře Josefa Reintera. Kriminalistickou dvojicí, která se opakovaně objevuje ve dvou filmech Dušana Kleina *Případ mrtvého muže* a *Případ mrtvých spolužáků*, jsou major Sojka a kapitán Erba. Sojka s Erbou tvoří svoji typologií klasickou dvojici kriminalistů, ve které je vztah mezi vyšetřovateli určen rozdílným věkem. Sojka jako zkušený vyšetřovatel klade otázky, pátrá po logice případu, orientuje se na výslechy, často pro odlehčení dialogu používá ironii, zatímco mladší Erba je aktivnější, více pracuje v terénu. Obě postavy nejsou blížeji specifikovány z osobní stránky, divák se nic nedoví o jejich rodinném životě. Jejich vzájemný vztah však můžeme chápat jako přátelský snad i proto, že oba působí jako staří mládenci, kteří práci obětovali i svůj soukromí život. Tento fakt umocňuje pohled na povolání kriminalisty jako na výjimečné a náročné poslání. V obou filmech se také vyskytují i zbylí příslušníci týmu poručík Tesař, podporučík Klimeš, poručík Konrád. Novou postavou mezi vyšetřovateli je v *Případu mrtvých spolužáků* příslušnice VB Gerstlová, která pracuje v utajení u podezřelého západoněmeckého obchodníka Schmidta jako sekretářka a zlehčuje tak profesionalitu západoněmeckých agentů. Kolektivní spolupráce vyšetřujícího týmu je propracovaná v *Město nic neví*, poprvé se zde také vyskytuje operativní porada celého týmu, na které major Kilián předává úkoly svým podřízeným. I přes početnost vyšetřujícího týmu, dochází u některých příslušníků VB k prokreslení charakterů, což dává možnost větší spojitosti mezi divákem a postavou.

S postavou detektiva-amatéra se setkáváme ve dvou případech. V *Noci klavíristy* vyšetřuje bez ohledu na postupy kriminalistů vraždu mladého Jirky klavírista Antonín J. Tůma. Výraznější postavou detektiva-amatéra v tomto období je v detektivním komediálním příběhu *Holka na zabití* Anna Šipulová, pro jejíž charakteristiku je důležitý fakt, že pochází z dětského domova. Anna se projevuje jako nezralá, naivní dívka, která nedomýšlí důsledky svého chování. Základní motivací pro Annino pátrání po ztracené přítelkyni je nejprve dlužná částka a poté i zvědavost, co se stalo s nezvěstnou přítelkyní Gitou. Bezpečnostní aparát je v tomto

případě zastoupen shovívavým obecním poručíkem s příznačným jménem Eduard Sláma.

### 5.1.2. Pachatel

Ojedinělým typem pachatele coby narušitele hranic a vraha je Tonda Randák v *Sedmého dne* večer. Randák je představen jako bezcharakterní muž, který je ochoten opustit svoji rodinu a utéct do Bavorska za bratrem žijícím v emigraci. V *Zatykači na královnu* je u prvního zločinu vraždy mladé ženy pachatelem mladý muž Eda Pelc s lehkou mentální retardací, která se projevuje poruchou řeči a sexuální frustrací. V případě druhého zločinu se do popředí dostává problematika organizované skupiny podvodníků, která dlouhodobě tajně vyrábí alkohol z dovezených esencí z Rakouska a tím se dopouští nezákonného soukromého podnikání v socialistickém hospodářství. V této skupině je zobrazena složitá síť členů od dodavatele, výrobce, distributora až po spotřebitele a také atmosféra neustálé vzájemné nedůvěry, podezřívání a obav z prozrazení. Podobná situace je zobrazována v *Smrti na černo*, kde se pro nedostatek textilních látek v poválečném Československu rozšířil černý trh s těmito produkty, kterého se účastní i člen ministerstva vnitra. V *Noci klavíristy* se kromě násilné vraždy dopouští hlavní pachatel, vedoucí projektant bytů, k rozkrádání majetku v socialistickém vlastnictví. Ke skoro zapomenutému řemeslu kasařství se v *Muži z Londýna* vrací bývalý Čech, nyní britský občan Georg Reiner, aby vyloupil trezor s mincemi velké hodnoty. Reiner, podobně jako někteří kriminalisté, přistupuje ke svému řemeslu jako k poslání, pro svoji práci musí používat výhradně značkové americké kasařské nářadí, z toho důvodu je svým kolegou bývalým kasařem Davidkem označen za „buržousta“.

Typickým subžánrem kriminálního filmu byl v sedmdesátých letech špionážní film ze současnosti, ve kterých se často jako prozápadní agent objevoval Čech, bývalý emigrant (*Případ mrtvých spolužáků*, *Případ mrtvého muže*) nebo druhá varianta, ve které je český emigrant také zároveň příslušník československé rozvědky pracující v utajení (*Akce v Istanbulu*). Klasickým pachatelem je ve *Třech nevinných* svérázný zloděj aut Halama. Bezcharakterního lupiče, který ke své emigraci do Švýcarska

využije své mladší bratry, představuje taxikář Tomáš Gross v *Osudu jménem Kamila*. Současné negativní rysy ve společnosti jsou zobrazeny v *Motivu pro vraždu*. V povídce *Rukojmí* postarší muž znásilní mladou dívku a druhou zavraždí. V povídce *Rukojmí* je pachatelem morfinista Čaban, kterému docházejí peníze na morfium. Psychicky vyčerpaný a s abstinenčními příznaky se narkoman Čaban dopouští přepadení, vraždy a ohrožení života rodící ženy. V povídce *Kapsář* je Antonín Benda po několika letech propuštěn na svobodu. Benda se po dlouhé době dostává do kontaktu realitou, ve které se všichni k němu obracejí zády, až na jeho malého syna Pét'u. Bendovo prozření, že i na svobodě zažívá pocit sociální izolace, řeší recidivou. Ze svých chyb se nepoučí a začne opět krást. Současné negativní jevy ve společnosti ukazuje i *Město nic neví*, kde nejvýraznější z nich je příběh mladé ženy, která se nedokázala vyrovnat s potratem svého dítěte a tak začala unášet malé děti v kočárku.

## 5. 2. Prostředí a čas

Oproti předchozímu období se detektivní a kriminální filmy z let 1974-1977 dají podle časového určení rozdělit na příběhy ze současnosti, blízké minulosti a na období poválečného Československa. Do blízké minulosti roku 1970 se vrací film *Osud jménem Kamila*, ve kterém pachatel chce emigrovat do Švýcarska. Námětem pro oba filmy Dušana Kleina *Případ mrtvého muže*, časově zasazen do roku 1955, a *Případ mrtvých spolužáků*, který se odehrává v roce 1963, jsou skutečné případy, které evidovala československé bezpečnosti vedené jako uzavřené, nikoliv vyřešené. S tímto faktem je divák seznámen skrze úvodní titulek. V rámci příběhu z minulosti se v *Případě mrtvých spolužáků* vzpomíná na rok 1942, kdy došlo k atentátu na říšského protektora Heidricha. Kriminální film *Smrt na černo* se odehrává v roce 1947, což je explicitně řečeno v úvodních záběrech.

Filmy jsou lokalizovány nejčastěji do velkých měst, z nichž výslovně je zmiňovaná Praha (*Smrt na černo*, *Tři nevinní*, *Muž z Londýna*). V *Město nic neví* dochází prostřednictvím voice overu k jisté personifikaci města (konkrétně Ostravy), které žije svým vlastním životem bez ohledu na osudy lidí. Atraktivnější pocit z filmu

nabízelo špionážní drama *Akce v Istanbulu* zasazené do exotických reálií,<sup>96</sup> a západního Berlína plného neonových poutačů, barů a klubů, které bylo ikonicky dokresleno západním zbožím (cigarety, alkohol). Příkladem prostředí, kdy staré zástavby jsou postupně likvidovány, aby uvolnily místo plánovaným výstavbám panelových sídlišť nebo přehrad, je *Muž z Londýna*.

Jako opositum prostředí přeplněné Prahy nebo exotického Turecka se řadila dramata z malých okresních měst, pro která scénáristé používali neutrální označení Kostelec (*Případ mrtvých spolužáků*), Velký Hradec (*Zatykač na královnu*), Chlumec (*Případ mrtvého muže*) nebo chatové oblasti. Samotné prostředí sloužilo jako motiv pro návrat do rodné vlasti (*Muž z Londýna*, *Případ mrtvých spolužáků*) nebo narušení hranic a tím i bezpečnosti území (*Případ mrtvého muže*, *Sedmého dne večer*). Pohraniční pásmo v neurčité lokalitě západních Čech znázorňuje vlastní pravidla, která tamní obyvatelé musí dodržovat, vzhledem k tomu, že prostředí klidné pohraniční krajiny je zobrazeno jako ideální cesta do tehdejšího západního Německa. K další prezentaci netradičních lokací může docházet skrze příchod hlavní postavy (*Holka na zabítí*). V tomto případě sledujeme mladou dívku Annu Šipulovou, která se musí v novém prostředí adaptovat a začlenit se do kolektivu pracovníků horského hotelu. Vstup Šipulové je umocněn již první scénou, ve které se pohádá se zaměstnancem hotelu, a tím je zdůrazněno narušení stereotypního klidu a čistého prostředí Krkonoš. Motiv samoty je zde akcentován také vzdáleností a nesnadnou dostupností horské lokality.

---

<sup>96</sup> Pro zobrazení exotické lokace byly často využívány dokumentární záběry natočené pro jiný účel.

### 5.3. Narativní kompozice a ikonografie

K záměrné kumulaci narativních linií dochází v kriminálních komediích. Narativní kompozice ve *Třech nevinných* spočívá ve vyšetřování dvou zločinců, přepadení pokladní kina a krádeže zahraničního automobilu německému turistovi, ve třech vyšetřovacích liniích příběhu, které se vážou ke konkrétní postavě. Příběh každého podezřelého je zde uveden vlastním mikro příběhem a je ukončen v cele předběžného zadržení, kde podezřelý skrze fotografický flashback vzpomíná na noc, pro kterou musí mít alibi. Následně je příběh koncipován na základě komické neustálé záměny podezřelých, která způsobuje zmatenost ve vyšetřování, a tvoří tím funkční komponent narativu. V závěru filmu je odhalen pravý pachatel, promítač biografu, který je svou podobou zcela totožný s předchozí zadrženou trojicí. Netradiční způsob ve vyprávění příběhu zvolil Jiří Svoboda v povídce *Rukojmí*. Svoboda v tomto případě pracuje ve vyprávění fabule s rámcem dvou časových linií, z nichž jedna je přesně určena vloženými časovými titulky. V těchto dvou liniích je narušena kauzalita vyprávění, neboť nejprve zobrazen následek a až poté příčina, která vyústí v konflikt.

Pro následující filmy tohoto období je typické vyšetřování dvou případů, které spolu určitým způsobem souvisí. V *Zatykači na královnu* dochází ke spojení detektivního a kriminálního příběhu. Příběh je netradičně uveden anonymním dopisem s udáním v podobě titulku se zvuky psacího stroje. Tímto je divákovi zjednodušeně poukázáno na hlavní postavu laborantky Králové a sdělení základních charakteristik její postavy. Úvodními titulky jsou také uvedeny oba Kleinovy filmy *Případ mrtvého muže* a *Případ mrtvých spolužáků*. Právě v *Případě mrtvých spolužáků* dochází k využití jiné filmové fikce, film Jiří Krejčíka *Vyšší princip*, k propojení minulosti s přítomností fikce. I zde v narativu absentuje scéna zatčení nebo usvědčení pachatele, neboť ten je občanem jiného státu. A k jeho potrestání musí zadosti učinit vyhoštění ze země. Pro zdůraznění motivu příjezdu hlavní postavy se staly častým prvkem úvodní sekvence záběrů přistávání letadla (*Muž z Londýna*), let v horkovzdušném balónu (*Případ mrtvého muže*) nebo panoramatické záběry přírody (*Holka na zabití*).

V tématech druhého období opět dominovaly násilné vraždy, u kterých byl nejčastějším motivem strach z prozrazení nebo sexuální frustrace. Dalším klasickým tématem byla loupeže za účelem bezpracného zisku. Taktéž se objevuje ojediněle drogová kriminalita. Podobně jako v předchozím období i zde dochází k jistému důrazu negativního jevu společnosti, tedy na nefungující soužití bezdětného manželského páru (povídka *Víkend, Muž z Londýna*), ve kterém si jeden z partnerů v důsledku zestárnutí svého protějšku nachází atraktivnější mladší milenky/milence (*Zatykač na královnu, Smrt na černo, Víkend*). Dalšími negativními jevy, které se projevují v kriminálních a detektivních filmech je okrádání státu (nelegální výroba alkoholu, kšeftování se západní měnou, černý trh s nedostatkovým zbožím, rozkrádání majetku). Námětem pro film *Osud jménem Kamila* se stala loupež v Poštovním muzeu v Praze a upozornila tak na rostoucí kriminalitu v oblasti kulturních a uměleckých předmětech. Tento film si také kladl za cíl, ukázat tehdejším mladým lidem, jakou cenu lze zaplatit za přitažlivost a podlehnoutí možnosti rychlého zisku.

U ženských postav se jako opakující motiv objevuje nošení paruky, která v sedmdesátých letech patřila k běžnému módnímu doplňku. V *Motivu pro vraždu* se však stává důvodem k záměně chtěné oběti. V *Zatykači na královnu* demonstruje paruka Králové její touhu po neustálé atraktivnosti u mužů, ve chvíli kdy ji sundává, ztrácí svoji krásu i suverénní chování. Zajímavým znakem běžné dostupnosti jsou pomeranče, které si mladá Ivana sama kupuje, a před svým okolím tvrdí, že je dostává jako dárek od rodičů, které nemá.

Nejčastějšími prvky ikonografického způsobu zobrazování minulosti byly automobily, móda (popřípadě uniformy příslušníků VB) a hudební motivy. Dobová ikonografie také mohla čerpat motivy z politické rozdílnosti systémů mezi východním a západním blokem (*Akce v Istanbulu*), tato rozdílnost hranic nabývala důrazu zobrazení jako přísně střeženého území, což demonstrují scény s vojenskými manévry v *Sedmého dne večer*. Dalšími typickým prvkem pro postavy přicházející ze zahraničí do českého prostředí bylo spojování českého a anglického jazyka (*Muž z Londýna, Případ mrtvých spolužáků*).

V závěru druhého sledovaného období lze u kriminálních filmů zdůraznit zvýšený politický aspekt. Filmem, který nejvíce reaguje na současnost i politiku sedmdesátých let, je komedie *Muž z Londýna*, ve které kasař, nyní britský občan,

navštěvuje Prahu a zjišťuje, že jeho řemeslo je už dávno zapomenuto a realita je jiná. Zatímco kasařství v Británii vzkvétá. Bývalý kasař, nyní dělník-frézař Davídek upozorňuje Reintera, že oba žijí v odlišných světech, které nabízejí jiné možnosti, a nelze je tedy srovnávat. Dále Davídek dodává, že u nás kradou pouze amatéři a „póvl“. Politicky nejvíce zatíženým filmem se stává *Smrt na černo*, ve kterém se řeší poválečná hospodářská krize a odmítnutí Marshallova plánu, což bylo v souladu i s politickou komunistické strany, která raději ohrozila možnosti zefektivnění hospodářství za cenu ideologické čistoty. V závěru filmu pak kasař Hemala uvádí:

„*Já kradu jen proto, že jsou tu kapitalisti.*“

Jako ojedinělý sociálně kritický apel na diváka se skrze filmové prostředky objevuje v závěrečné scéně povídky *Kapsář*, kdy malý Pěťa poté, co se jeho otec zastřelí, hledí přímo do kamery a v pozastaveném záběru slyšíme jako voice over hlas kriminalisty: „*doufám, že ty nebudeš Petře.*“ Tím je myšleno, aby ze syna kapsáře nevyrostl další kriminálník.

Taktéž v hereckém obsazení docházelo k postupným proměnám. Nejvíce obsazovanými herci do rolí kriminalistů byli Jaroslav Moučka, Václav Mareš, Jaroslav Satoranský. Nově se také objevují herci, kteří se výrazněji projeví až v pozdějších kriminálních filmech, Jan Kanyza, Václav Moravec, Jan Přeučil. Vzhledem k tomu, že u ženských postav k žádnému opakovanému obsazování nedochází, zůstává praxe stejná jako z předešlého období.



## 6. Proměna kriminálního žánru v letech 1978-1980

Ve třetím období, dle Blažejovského tzv. oživení, dochází ve filmu k prosazování estetických funkcí a společenskokritického poslání. Dále pokračuje proces postupných návratů režisérů k filmu, kteří nesplňovali podmínky pro normalizační tvorbu na počátku sedmdesátých let. Blažejovský zdůrazňuje jako přelomový návrat Věry Chytilové a Dušana Hanáka. Tímto obdobím také začíná poslední éra Ludvíka Tomana jako ústředního dramaturga ve FSB, která skončila roku 1982.

Ve třetím zkoumaném období bylo celkem uvedeno jedenáct filmů kriminálního žánru. Prvním premiérováným detektivním filmem *Zlaté rybky* (duben 1978) režiséra Otakara Fuky, který se ve své tvorbě po dlouhé době vrací k tomuto žánru a o rok později uvedl film *Pumpaři od Zlaté podkovy* (únor 1979), který lze označit jako hraniční subžánr kriminálního filmu, neboť příběh vyšetřování je zde omezen na minimum, důraz je kladen spíše na vykreslení nelegálního obchodu s pohonnými hmotami. *Kam nikdo nesmí* a *Sázka na třináctku* (květen 1978) jsou dalšími detektivními filmy Dušana Kleina. Ve výrobních zprávách nalezneme informace, že přípravné práce v *Sázce na třináctku* začaly 24. 3. 1977. Ve sdělení pro vedení FSB ze dne 26. 1. 1977 Toman upozorňuje na bezpochyby potřebné téma, které vhodně doplní jistou absenci kriminálního žánru v naší produkci. Dále Toman uvádí:

*„Film obsahuje neotřelou fabuli, přitažlivý detektivní nápad, ale ve zpracování filmových autorů i plasticky viděnou dnešní společenskou realitu.“<sup>97</sup>*

Kleinův film se odehrává v současnosti, oproti původnímu románu Ant. Wintera *Sázka na třináctku*, který je zasazen do roku 1953 do českého pohraničí.<sup>98</sup> Jedním z prvních filmů předčasně zesnulého režiséra Karla Kováře (prosinec 1978) byl detektivní příběh *Past na kachnu*.

Jako naprostý neúspěch hodnotí dramaturg Toman film (červen 1979, pracovní název filmu *Doznáním případ nekončí*) zkušeného režiséra detektivních filmů Ivo

---

<sup>97</sup> BSA, BH, Film: *Sázka na třináctku*. Výrobní zpráva, Sdělení Ludvíka Tomana vedení FSB ze dne 26. 1. 1977.

<sup>98</sup> Tamtéž.

Tomana. Stejné hodnocení filmu zmiňuje i dramaturg Drahoslav Makovička, který však nejprve film označil za jeho nejlepším snímkem, vzápětí pak své rozhodnutí diametrálně změnil a souhlasil s výrokem dramaturga Tomana. Toto rozhodnutí o svém filmu ostře napadl režisér Toman v dopise FSB Františku Marvanovi, ve kterém žádá o vysvětlení náhlé změny názorů: „...*bud' nemá názor, nebo si myslí to, co mu řeknou nadřízení.*“<sup>99</sup>

Pro ilustraci můžeme uvést dobovou recenzi Jiřího Kříže, která vyšla v brněnském deníku Rovnost ze dne 6. 12. 1979.

*„Toman svůj film rozčlenil do několika žánrových rovin, či spíše plošin, a výsledný tvar se rovná nekonceptnímu, rozpačitému, filmovému dílku, které nejenom, že je nulovým přínosem naší kinematografie, ale naopak na ni vrhá světlo vážně miněných naivit parodovaných už nejedním filmem, ano i naši produkce. Ve Vražedných pochybnostech najdeme mírně převažujících postupů detektivního žánru a také prvky filmového hororu, selanky, komedie, propagačního snímku o krásné přírodě.“*<sup>100</sup>

Také Zdeněk Brynych v tomto období uvádí celkem dva kriminální filmy *Stíhán a podezřelý* (srpen 1979) a *Kdo přichází před půlnocí* (listopad 1979). Podle skutečné události natočil Jindřich Polák kriminální drama *Smrt stopařek* (říjen 1979).

Po několika letech se vrací i major Kalaš v detektivním příběhu Petra Schulhoffa *Diagnóza smrti* (prosinec 1979). V režijní explikaci ke scénáři s pracovním názvem *Pokoj číslo pět* se Schulhoff vyjadřuje k námětu jako k detektivnímu dramatu se silným akcentem na psychologickou zápletku. V lektoranském posudku z 10. 7. 1977 uvádí Karel Martínek:

*„Pokud trvá napjatost výrobního plánu a neexistuje jiný hodnotnější scénář, pak nezbyvá než souhlasit se vznikem dalšího filmu, který se nijak výrazněji nezapiše do myšlení a citění obecnstva. Pomůže však*

---

<sup>99</sup> BSA, BH, Film: *Vražedné pochybnosti*. Korespondence Ivo Tomana řediteli FSB Františku Marvanovi.

<sup>100</sup> KŘÍŽ, Jiří. Rovnost, Brno. 6. 12. 1979.

*splnit mechanicky stanovené parametry výrobního plánu.*<sup>101</sup>

Naše zkoumané období uzavírá detektivní příběh *Čas pracuje pro vraha* (únor 1980) Jiřího Hanibala.

V rámci zpřesnění žánrových aspektů, lze těchto jedenáct filmů zařadit do následujících skupin:

### **Gangsterský příběh**

I přesto, že Zaoral upozorňuje na absenci některých subžánrů kriminálního žánru v socialistickém společenství, je možné za gangsterský příběh označit filmy *Pumpaři od Zlaté podkovy* a *Kdo přichází před půlnocí*, ve kterých je důraz kladen na vnější realitu určitě sociální skupiny.

### **Policejní příběh**

Vnitřní obecnou realitu zastupuje psychologické zázemí kriminalisty, tento rys nacházíme ve filmech *Sázka na třináctku*, *Čas pracuje pro vraha*, *Zlaté rybky*, *Past na kachnu*.

### **Psychologizující kriminální a detektivní drama**

Tyto filmy kladou důraz na popis vnitřní reality psychologie pachatele, v některých případech zdánlivého pachatele. *Stíhán a podezřelý*, *Vražedné pochybnosti*, *Smrt stopařek*, *Diagnóza smrti*, *Kam nikdo nesmí*.

---

<sup>101</sup> BSA, BH, Film: *Diagnóza smrti*. Lektoranský posudek technického scénáře Karla Martínka, 10. 7. 1977.

## 6.1. Postavy

### 6.1.1. Vyšetřovatel

Koncipování vyšetřovacího týmu se v tomto období značně proměňuje. Vyhraněná dvojice kriminalistů ustupuje do pozadí a pozornost se přesouvá na hlavního vyšetřovatele a jeho profesionální tým dalších podřízených kriminalistů, nebo ojedinele na vyšetřovatele samotáře (*Diagnóza smrti, Sázka na třináctku*).

Modifikací kriminalistické dvojice je ve *Zlatých rybkách* postava hlavního vyšetřovatele kapitána Hory a jeho vyšetřujícího týmu, který ač je složen z několika podřízených bez blíže určených charakteristik, je tento tým možné je vnímat jako jednotnou postavu. Ojedinelým příkladem bližšího vztahu mezi vyšetřovatelem a pachatelem dokládá kapitán Hora vůči mladému narkomanovi. Hora zde vystupuje s téměř otcovským pochopením a také s pocitem provinění, když Hantáka již jednou mylně podezřival ze zločinu. A i nadále věří v Hantákovu nápravu. Ke konci sedmdesátých let dochází i k progresi ve vyšetřování. V některých případech už kriminalisté nejsou nedotknutelnými zástupci spravedlnosti a moci, ale během vyšetřování riskují své životy. Takovým příkladem je *Past na kachnu*, kde vyšetřovatelé major Mlynář a praporčík Pecka navštíví inkognito bar Casino. Tuto dvojici ještě doplňuje poručík Muclinger. V *Pasti na kachnu* je vyšetřující tým v analogii se zločineckou bandou, ve které funguje shodně přísná organizace a hierarchie, obě skupiny také využívají podobné metody například sledování, výslechy nebo práci v terénu. Jinak zde zůstává praxe v popisu postav majora Mlynáře a dalších členů stejná. Postavy jsou bez hlubší psychologizace, přesto mohou v příběhu existovat. Náročnost práce kriminalisty znázorňuje *Čas pracuje pro vraha*, ve kterém vyšetřování vraždy vede kapitán Marha. Ten musí vždy nehledě na potřeby své rodiny, být kdykoliv k dispozici a aktivně vést vyšetřování. Jeho oddanost se mu však nevyplatí, když přichází na smlouvanou schůzku se svědkem, neboť je přepaden v archivu a následně hospitalizován v nemocnici, odkud dále vede vyšetřování.

V *Sázce na třináctku* představuje kriminalista poručík Charvát typickou postavu svobodného aspirického kriminalisty, který se projevuje civilním heroismem.

Hodnotícím kritériem pro výjimečnost Charváta je svěření na první pohled nevyřešitelného úkolu, a to loupežného přepadení poštovního vozu s penězi. Podřízeným kolegou Charváta se ve vyšetřování stává kriminalista Trčka s vyšší hodností kapitána. Přes počáteční nedůvěru a pohrdání Trčka vůči mladšímu Charvátovi se jejich vztah vyvine v profesionální kooperaci, s níž zdárně vyřeší případ.

Rozšiřujícím motivem nalezení pravé lásky u postavy Charváta (podobně jako u poručíka Zemana ve *Vím, že jsi vrah...*) je jeho citové vzplanutí k podezřelé dívce Květě.<sup>102</sup> I ve vztahu ke Květě se Charvát projeví jako kriminalista, když povyšuje věc své práce nad věci osobní. V explikaci k literárnímu scénáři ze dne 14. 12. 1976 Toman upozorňuje na zcela nevhodné vyjadřování náčelníka Sitenského: „*Bab je tu jako blech a každá druhá je štětka.*“ Tato věta ve filmu nakonec nezazní.<sup>103</sup>

V rozhovoru pro časopis Kino uvádí Klein:

*„Na rozdíl od třeba amerických detektivních nebo kriminálních filmů, které jsou založeny na akcích, perfektně natočených honičkách v automobilech. Nám jde daleko více o to, abychom postihli pozadí činu, jeho motivy, příčiny. Neobvyklým motivem je milostný vztah vyšetřovatele k podezřelé, jde o hlubší pohled na odvrácenou stranu práce vyšetřovatele.“<sup>104</sup>*

I v tomto období lze poukázat na film s tajným vyšetřovatelem (*Pumpaři od Zlaté podkovy*), který se infiltruje do prostředí pumpařů, kteří kšeftují s naftou, benzinem a valutami. Po deseti letech se také vrací zpět Rudolf Hrušínský jako major Kalaš. Podobně jako ve filmu *Vrah skrývá tvář*, i zde u Kalaše absentuje postava přímého podřízeného, kterému by majora předával kriminalistické zkušenosti. Tuto postavu nahrazují další příslušníci VB. V opozitu majora Kalaše v podání Jiřího Sováka se Rudolf Hrušínský opět vrací k charakteru samotářského mentora, působící zasmušilým unaveným dojmem, vyjadřující se nejčastěji k případu zcela bez emocí. K jedinému překvapení v jeho výrazu tváře i hlasu dochází, když se dozví

---

<sup>102</sup> Toman ve svých poznámkách ke scénáři doporučuje zvážit vztah mezi Charvátlem a Květou, který by zdrženlivějšího pojetí nabídl na plastičnosti a umocnil hloubku jejich citového vztahu. Dále připomíná scény, ve kterých dochází k negativnímu nahlížení na bezpečnostní složky. V těchto scénách se Charvát setkává s náčelníkem majorem Sitenským převážně v hospodském prostředí a popíjejí u toho lihoviny.

<sup>103</sup> BSA, BH, Film: *Sázka na třináctku*. Explikace literárního scénáře, Ludvík Toman, 14.12. 1976.

<sup>104</sup> Kino, Praha. 4. 10. 1977, str. 6-7.

o propojení obou vyšetřovaných případů a nepotvrzení své domněnky o pravém vrahovi. V rámci vyšetřování pracuje systematicky, získává informace, provádí prvotní výslechy, po pracovní době se schází doktorem Zíbrtem z urologie. Kalaš v podání Hrušínského dokáže svým projevem přesvědčit diváka ve zdárné vyřešení případu. Zcela konvenční kriminalistickou dvojicí se stávají kapitán Kameník a podpraporčík Horáček ve *Smrti stopařek*. Kameník a Horáček splňují všechny potřebné vlastnosti dobových kriminalistů. Kameník je atraktivní muž kolem padesáti let, jeho přitažlivost navíc zdůrazňuje mladá přítelkyně (ta nazývá Kameníka Hopkirkem), dále je cholerický, rozvážný, uděluje úkoly, očekává výsledky od svých podřízených. Zatímco Horáček je mladý, naléhavý a působí převážně v terénu. V tomto případě k dopadení pachatele dopomáhá i televizní vysílání pořadu *Federální kriminální ústředna pátrá*. Jediným vyšetřovatelem, který zcela postrádá charakter hrdiny, snaží se především mít rychle vyřešený případ bez ohledu na jeho správnost, je kapitán Koloušek (*Vražedné pochybnosti*). Ten v rámci své praxe provede rekonstrukci přepadení s dotyčnou obětí, kterou byla desetiletá Jana.

Postavami detektivů amatérů, kteří sice aktivně, ale ve výsledku ke škodě zasahují do vyšetřování, jsou ve *Vražedných pochybnostech* Josef Pešek. Ten se svým ovlivňováním svědků snaží zabránit obvinění psychicky nemocného bratra Milana. A v *Kam nikdo nesmí* chce postava překladatele Valenty poskytnout falešné alibi svému synovi Michalovi, o kterém je otec přesvědčen, že způsobil vážnou nehodu s následkem úmrtí mladé dívky.

### **6.1.2. Pachatel**

K odsouzení určité společenské skupiny dochází ve filmu *Zlaté rybky*. Hlavním pachatelem násilné vraždy je mladý muž Hanták, bývalý narkoman, neboli práškař podle kriminalistů, který odvykací léčbě znovu relapsoval. I další osoby podezřelé z užívání návykových látek jsou vykresleni jako mladí ženy, muži, kteří nosí delší vlasy, přívěšky na krku (s typickým protijaderným znakem Hippies), kulaté brýle (odkaz na Johna Lennona), vyhýbají se povinnému zaměstnání a každý den sedí v barech a hospodách. Sebereflexí se Hanták svěčuje Horovi a popisuje mu jeho

zoufalou situaci a život bez jakéhokoli rodinného zázemí nebo majetku.

V tomto období převažují mezi pachateli převážně organizované skupiny, které se zaměřují na loupežná přepadení nebo na získání peněz z nelegální činnosti. Důkazem toho, jak se dají nelegálně vydělat peníze v socialistickém hospodářství a žít si neobvykle nad průměrné poměry, jsou *Pumpaři od Zlaté podkovy*. Organizovaná tříčlenná skupina, se na své společenské okolí snaží, navzdory svému zaměstnání pumpařů, působit nadřazenou sebeprezentací a vnějškovými atraktivními atributy, jako jsou domy, interiérové vybavení, luxusní automobily nebo vlastní protiatomový kryt.

I přes vlastní víru, že vše dělají pro dobro svých rodin, kterým chtějí zařídit stejný komfort jako sobě, zůstávají při odhalení podvodů sami a opuštěni. Odpověď na otázku, jak se nejlépe dostat v socialistickém Československu k penězům, odpovídají pumpaři výhrou v loterii. Zločinem hospodářské kriminality prodejem a koupí sázenek se věnuje organizovaná skupina v *Sázce na třináctku*, která nejprve přepadne poštovní vůz a následně pod záminkou matematické metody na zaručenou výhru v loterii začne utrácet uloupené peníze. Lupiči jsou opět obyčejní živnostníci, kteří touží po lepším životě. Podobně je tomu i v *Kdo přichází před půlnocí*, který se zaměřuje především na pečlivou přípravu spáchání loupeže a organizací skupiny recivistů, ve které zůstává nejvýše postavený pachatel a organizátor celé akce vůči ostatním lupičům utajen. Lupiči Kratochvíl, Zábajník a Morávek poté, co přepadnou vůz s penězi, začnou žít okamžitě jiný život. Díky vizi rychlého a jistého zisku začnou utrácet v barech, najímat si prostitutky nebo kupovat auta. K přepadení také využívají pachatelé klasické znaky loupeže jako například punčochu přes obličej. Největším úskalím pro trojici recivistů se stává jejich nízká psychická odolnost vůči tlaku, když v jejich okolí začne pátrat Bezpečnost. V *Čas pracuje pro vraha* je nejprve skrze vyšetřování obyčejné vraždy postupně odhalena další organizovaná skupina, která zajišťuje pod záminkou zahraniční pracovní stáže emigraci kvalitních vědeckých pracovníků na Západ.

Výjimečný příklad pachatele ženy je Linhartová v *Diagnóze smrti*. Zde se opět vrací motiv bezdětného a věkově nevyrovnaného manželství, ve kterém si muž nachází mladší milenkou, s níž čeká dítě. Linhartová, která nemůže mít děti, pro ztracený pocit matky rezignovala na své ženství a díky této osobní tragédii je při střetnutí s milenkou schopna chladnokrevně vraždit. Z pokusu o vraždu a dokonané vraždě malého dítěte se sám přiznává dlouhodobě deprivovaný a frustrovaný Milan

Pešek, který celý život trpěl abulií. Během rekonstrukce přepadení však Pešek nedokáže uvést správný postup vraždy a je uznán nevinným. Zločinem podle skutečné události je inspirován film *Smrt stopařek*. Vzhledem ke kriminálnímu filmu, je zde pozornost upřena především na psychologický profil pachatele, který se stává hlavním hrdinou v negativním smyslu. Bývalý trestanec za napadení Charvát (pro tuto roli byl obsazen polský herec Marek Perepeczko), toho času řidič nákladové dopravy zažívá na svobodě pocit izolace a nemožnosti začlenit se zpět do společnosti, která ví o jeho pobytu ve vězení. Jediným přítelem mu je malý kluk Pěťa, syn bytné, který ho má opravdu rád a vidí v Charvátovi do značné míry kamaráda a otcovský vzor, který mu chybí. Avšak frustrovaný Charvát, který se již dříve projevoval násilnickými sklony vůči mladým ženám, nakonec podléhá své nahromaděné agresi a v touze po pomstě a po utvrzení si vlastní osobnosti, znásilní a zardousí dvě mladé stopařky. Samotný námět zločinu v té době nebyl ničím zvláštním, stejný námět zpracovaly již předtím filmy *Zatykač na královnu* nebo povídka *Víkend v Motivu pro vraždu*. Následně se projevuje jako bezcharakterní pachatel, který je ochoten ublížit i malému Pěťovi, jen aby se dostal za hranice státu. Charvátovu charakteru odpovídá i jeho fyzický maskulinní zevnějšek, kterým vyčnívá nad ostatními, přesto i on má na svém těle slabinu, která ho prozradí a tou je operovaný palec pravé ruky.

## 6.2. Prostředí a čas

Ve třetím sledovaném období klesá tendence skrze filmovou fikci zobrazovat minulost, všechny filmy se tudíž odehrávají v současnosti. Jinak se však pracuje s časem v rámci samotného vyprávění příběhu. Ve snaze o přiblížení vyšetřovacího procesu divákovi je opět použita titulková scéna s přesným časovým ohraničením (*Čas pracuje pro vraha*), naopak posun v čase a znázornění pátrání po vrahovi jako dlouhodobí proces nalezneme v *Sázce na třináctku* a ve *Smrti stopařek*.

Dějově je většina filmů zasazena do provinčního prostředí. Pro neurčitá okresní města se používají neutrální názvy Kostelec (*Sázka na třináctku*), Hradec (*Diagnóza a čas*). Praha je zpodobněna jako noční město, ve kterém dominují neonové herny a casina (*Pas na kachnu*) a také snadná dostupnost návykových látek (*Zlaté rybky*).



Do novodobé galerky-výčepu je kvůli informacím od bývalých podvodníků zaveden major Bárta. Prostředím, ze kterého se postavy nemohou vymanit, i přes své značné finanční možnosti a jsou tak nuceni pouze sledovat projíždějící motoristy, je benzinová pumpa na okraji Prahy (*Pumpaři od Zlaté podkovy*). Ikonický důraz na rozdílnost soužití lidí v hlavním a okresním městě je kladen v *Sázce na třináctku*. Tento rozdíl maloměšťácké povahy je navíc zvýrazněn i postavou Květy, která svým chováním a přístupem k životu vyčnívá ze zástupu průměrných lidí, navíc ji mezi místními obyvateli Kostelce doprovází pověst: „*tu měl každej*.“ Do netradičních lokalit je zasazen kriminální film *Stíhán a podezřelý*. Hlavní postava architekt Trojan v pevném přesvědčení, že zavraždil svoji manželku, se schovává ve vybydlených domů starého Mostu určených k demolici. Zde onen psychický rozklad i fyzickou sešlost domnělého podezřelého souzní s mizanscénou prostředí. Již dříve se staly ideálním prostředím pro spáchání trestného činu díky své izolovanosti chatové oblasti (*Diagnóza smrti*, *Kdo přichází před půlnocí*) nebo vzdálené horské chaty (*Vražedné pochybnosti*).

### **6.3. Narativní kompozice a ikonografie**

U kriminálních filmů narativní kompozice i nadále vychází podle Bordwellova popisu, který popsán v kapitole. V úvodních záběrech expozice filmu jsou zobrazeny přípravy zločinu (*Kdo přichází před půlnocí*, *Pumpaři od Zlaté podkovy*, *Smrt stopařek*), samotné bezchybné provedení zločinu, objevení zločinu, příjezd vyšetřovacího týmu, ohledání místa činu a samotné vyšetřování. Oproti tomu je detektivní příběh koncipován zobrazením již dokonaného zločinu, příjezd vyšetřovatelů a procesem vyšetřování, který vede k odhalení pachatele. V rámci detektivního příběhu dochází v jeho závěru k rekapitulaci chybějící expozice, kterou nalezneme u kriminálních příběhů. V *Kam nikdo nesmí* jsou do narativní struktury po celou dobu příběhu vkládány flashbacky hlavní postavy překladatele Valenty, které tvoří další narativní linii. V těchto vzpomínkách Valenta vypravuje svůj vlastní příběh, ve kterém vysvětluje vývoj citového vztahu k usmrcené Lucii. Tyto sekvence jsou zřetelně svým vizuálním stylem snovosti odděleny od reálného času vyprávění. Ve *Vražedných pochybnostech* je v narativní struktuře využito

celkem dvou motivů opakovaných záběrů. Za prvé jsou to opakovaná setkání postav hajného a pošťačky, tyto záběry jsou vždy ukončeny stop záběrem a zdůrazňují motiv rutinních činností běžného života, které i po vraždě malé dívky zůstávají stejné. Druhým opakujícím se motivem jsou vložené záběry na korouhev hotelu, která zpřítomňuje neustálý vítr a svým ostře stříženým zvukem zvýrazňuje pocit nervozity. Typickým narativním projevem u českých detektivních příběhů je nevyrovnanost napětí. V *Sázce na třináctku* nebo ve *Zlatých rybkách* sledujeme v první polovině příběhu zdlouhavé dialogy, frázovitost hereckého projevu, které neodpovídají tempu kriminálního žánru. Zatímco druhá polovina příběhu nabízí divákovi akční a napínavý děj. Přiblížení k západnímu vzoru kriminálního žánru dosáhl Karel Kovář. Ten v *Pasti na kachnu* dokázal spojit pravdivou podobu kriminalistické práce s akčním napětím přestřelek a honiček. Dále Kovář na tehdejší dobu zcela neobvykle využívá v úvodní scéně kontrastu zvuku a obrazu. K umělému zvyšování napětí dochází skrze scénu v herně, kde využívá detailní ch záběrů na jednotlivé hráče nebo zpomalení gest. K proměně klasické narativní kompozice ve vyprávění dochází v *Stíhán a podezřelý*, kde se původní zločin vraždy objasní jako přirozená smrt, následně se vyšetřování přesouvá do roviny pátrání po hlavním hrdinovi.

I nadále převažují zločiny násilné povahy-vraždy, jejichž motiv se z pouhého násilnického motivu mění v důsledku nefungující zločinecké skupiny, které hrozí prozrazení z trestné činnosti, na motiv vraždy ze strachu z prozrazení. U vražd se sexuálním motivem zůstává důraz na vykreslení psychologie pachatele, který vraždí náhle, afektovaně, s použitím nepřiměřené síly (*Smrt stopařek, Vražedné pochybnosti*). Na nový druh hospodářské kriminality s podvodnými machinacemi peněz poukazují filmy *Pumpaři do Zlaté podkovy*, *Sázka na třináctku*, *Kdo přichází před půlnocí*, jejichž mají na konci divákovi sdělit, že žádná částka peněz nemůže zaručit šťastný a spokojený život. Dalším neustále přítomným tématem je rodina a rodinné zázemí. Jak již bylo řečeno, jako motiv k vraždě se nefungující manželství projevuje v *Diagnóze smrti*, rozpadem manželství trpí i dospělý syn Michal, jehož otec se obává, že Michal může za smrt mladé dívky. Na manželství jako nefungující instituci naráží i *Pumpaři od Zlaté podkovy*. Již po čtvrté ženatý vedoucí pumpy Vávra si stěžuje, že musí doplácet tolik peněz na své děti a pumpaře Karafu opustí manželka i se synem ve chvíli, kdy je Karafa odsouzen do vězení. K progresivnímu

popisu dochází i u rodinného zázemí vyšetřovatelů. Poručík Charvát, jak se sám popisuje, je svobodný, bez „boudy“, a patrně z toho důvodu se okamžitě citově upne na emočně nestálou Květu. Náročnost povolání vyšetřovatele zobrazuje nefungující manželství kapitána Marhy, jehož manželka přestává tolerovat neustálou nepřítomnost manžela s rodinou. Četným tématem u postav pachatelů je recivida. V *Kdo přichází před půlnocí* jsou pachateli již několikrát trestaní za loupeže nebo za ublížení na zdraví. Důležitou spojitostí mezi nimi tvoří fakt, že Kratochvíl, Zábojník i Morávek spolu byli v jedné cele. Typickým chronickým recividistou je kapsář Karásek, který se k majorovi Bártovi, vzhledem k tomu, že ho neustále zatýká již třicet let, chová téměř familiárně a netají se svým plány, opět začít krást.

Ikonografické prvky důrazu rozdílnosti lze najít v oblečení u vyšetřovatele Kolouška a prokuratisty Hataly. Koloušek je oblečen nikterak odlišně od ostatních postav vyšetřovatelů, na hlavě však nosí klobouček odkazující spíše k fádnímu a venkovskému vzezření, zatímco prokuratista je oblečen ve společenském obleku. Do zcela černých šatů nebo oblečení černé barvy se obléká provozní hotelu Machová, tím vizuálně umocňuje svoji samotu a smutek.

## ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zkoumání definičních prvků, postavy-vyšetřovatel, pachatel, prostředí a čas, narativní kompozice vyprávění a ikonografie, v kriminálním žánru v české kinematografii v rámci jednotného časového období, tj. mezi léty 1970-1980. V této době prodělávala česká kinematografie nejprogressivnější změny v procesu normalizování, které ostatně zasáhly celou naši společnost. Zaměření tématu práce na kriminální film však nebylo náhodné, jak dokládá kapitola 3, rozvíjel se kriminální žánr v našich podmínkách již od počátku kinematografie a svého vrcholu dosáhl v šedesátých letech, od této doby můžeme hovořit o *české škole kriminálního filmu*. Sledované období bylo rozděleno a odůvodněno na celkem tři časové úseky (1970-1973, 1974-1977, 1978-1980) a díky podrobné analýze vytyčených prvků můžeme nyní stanovit tyto výsledky. V rámci subžánrového zpřesnění v sedmdesátých letech dominovaly detektivní příběhy nad kriminálními příběhy s otevřeným koncem.

U postavy vyšetřovatele lze na základě získaných informací konstatovat, že počátkem sedmdesátých let až do poloviny desetiletí dominovaly ve vyšetřování zločinů převážně dvojice kriminalistů s výrazně odlišnými charaktery. Jako příklad toho lze uvést dvojici vyšetřovatelů Kalaš-Karlíček v *Na kolejích čeká vrah*, zcela opačnými charaktery disponuje dvojice kriminalistů Zeman-Suchánek v *Vím, že jsi vrah....* Ve stejné shodě, jak u detektivních, tak i kriminálních filmů, byli vyšetřovatelé zločinu vždy vnímáni jako hrdinové, jejichž hlavním úkolem bylo chránit bezpečnost naší společnosti, dále se tyto hrdinové projevovali jako zastánci morálky a svědomí. V tomto případě tvoří výjimku pouze kapitán Koloušek, kterého nahrazuje postava prokuratisty Hataly ve *Vražedných pochybnostech*. Během desetiletí se však i tyto dvojice kriminalistů proměňují. Postava hlavního kriminalisty-vyšetřovatele zůstává neměnná, avšak druhý podřízený vyšetřovatel je postupně nahrazen týmem kriminalistů, jejichž dobrá organizovanost a kooperace zaručuje úspěšné vyřešení případu (*Město nic neví, Smrt na černo, Past na kachnu, Smrt stopařek*). Často vyskytující se postavou byl detektiv-amatér, který v podmínkách socialistické společnosti nahrazoval postavu soukromého detektiva. Nejčastěji se tato postava vyskytovala během prvního zkoumaného období, kde

plnohodnotně dokázala nahradit práci profesionálních kriminalistů (*Smrt si vybírá, Aféry mé ženy, Svědectví mrtvých očí*). V následujících letech byla tato postava na úkor zdůraznění kriminalistické práce bezpečnostního aparátu upozaděna, objevila se pouze ve třech filmech (*Holka na zabití, Kam nikdo nesmí, Vražedné pochybnosti*). Postava kriminalisty pracující v utajení byla využita pouze ve třech případech *Zlá noc, Případ mrtvých spolužáků, Pumpaři od Zlaté podkovy* a nepřímo tak mohla naznačit běžné dobové praktiky Státní tajné bezpečnosti.

U postav pachatele nedocházelo k výrazným proměnám tohoto stěžejního prvku kriminálního žánru. Snaha o vykreslení pachatelovi psychiky a jeho motivaci k trestnému činu prostupovala napříč celým zkoumaným obdobím. U trestných činů loupeží nebo finančních machinací postavu samotného pachatele nahradila organizovaná skupina, která později fungovala jako analogie k vyšetřovacímu týmu kriminalistů (*Past na kachnu, Kdo přichází před půlnocí, Pumpaři od Zlaté podkovy*). Tyto filmy do jisté míry nahrazovaly subžánr gangsterských filmů, které se z hlediska podmínek socialistické společnosti nemohly vyskytovat. Skrze činnosti pachatelů mělo být poukázáno na negativní jevy ve společnosti, které se postupně během doby a ekonomických možností proměňovaly. V prvním zkoumaném období zcela jasně převažovaly násilné vraždy, následující období byla tato jednoznačnost doplněna o hospodářskou kriminalitu krádeží (automobily, starožitnosti) a loupežných přepadení. Ve třetím období se k těmto zločinům přidalo i téma drogové kriminality (*Zlaté rybky, Past na kachnu*). Taktéž způsob znázornění trestného činu prošel jistou transformací. I přesto, že vraždy byly zpravidla znázorněny realisticky již od počátku, došlo ke konci sedmdesátých let až k naturálnímu ztvárnění těchto činů (*Smrt stopařek, Vražedné pochybnosti*).

V analýze definičního prvku prostředí a času lze konstatovat, že časově se kriminální a detektivní příběhy odehrávaly převážně v současnosti. Od druhé poloviny sedmdesátých let se přestávají točit filmy vracející se do období okupace, jak tomu bylo častým jevem v padesátých a šedesátých letech. Filmy, které se ve svém pojetí vracely v čase do první poloviny 20. století, byly *Touha Sherlocka Holmese, Lupič Legenda* a tetralogie Jiřího Sequense navazující na seriál *Hříšní lidé města pražského*. Do období druhé světové války byl zasazen film *Lekce*, poválečná hospodářská kriminalita byla zobrazena v *Smrt na černo*. Dvojici filmů vracející se do blízké minulosti byly filmy Dušana Kleina *Případ mrtvého muže* a *Případ mrtvých spolužáků*. V rámci prostředí jako společenského statusu byla vyšší

společnost (diplomaté, vysoce postavení jednatelé společností) převážně negativně znázorněna. Základním aspektem pro rozdílnost pojetí prostředí jako lokace bylo situování příběhu do velkých, implicitně zmíněných, měst (Praha, Ostrava, Plzeň), nebo do okresních, blížeji nespecifikovaný měst (Kostelec, Velký Hradec, Chlumeč). Dále v rámci tohoto prvku bylo využíváno dělnických prostředí.

Proměny narativních kompozic ve vyprávění se odvíjely od samotné podoby kriminálního subžánru. Obecně byly ve filmech tohoto období dodržovány stejné narativní postupy. Filmy často byly uvozovány patetickými panoramatickými záběry na město nebo na krajinu, do kterých vstupuje hlavní postava. Dále byly filmy uvedeny přímo do počátku vyšetřování již dokonaného zločinu. Často ve vyprávění docházelo k využití flashbacků nebo fotografií, jako prostředku k zpětné rekapitulace děje. K otevřenému konci se uchýlily pouze dva filmy *Svědectví mrtvých očí* a *Jeden z nich je vrah*. Nejvýraznější proměnou v oblasti kriminálního žánru lze zaznamenat ikonografii. I nadále převažují klasické kriminální zločiny, kterými jsou vraždy a krádeže. V první polovině sedmdesátých let se zájem soustředil na psychicky narušené jedince, postupně však dochází k obměně těchto zločinů i motivů. Od druhé poloviny sedmdesátých let se do popředí zájmu dostávají zločiny spojené s hospodářskou kriminalitou, na kterou se soustřeďují organizované skupiny.

V souladu se kvalitativním a kvantitativním zkoumaným vzorem filmů lze konstatovat, že během sedmdesátých let se stal kriminální žánr stabilní součástí zábavní a napínavé produkce Filmového studia Barrandov, které se zaměřovaly na kriminologické hledisko na úkor absence výraznějších politických aspektů.

# Seznam použitých zdrojů

## PRAMENY

### Filmy z období 1970-1973

*Aféry mé ženy* (rež. Vladimír Čech, 1973)

*Jeden z nich je vrah* (rež. Dušan Klein, 1971)

*Lekce* (rež. Dušan Klein, 1972)

*Lupič Legenda* (rež. Karel Steklý, 1973)

*Na kolejích čeká vrah* (rež. Josef Mach, 1970)

*Pěnička a Paraplíčko* (rež. Jiří Sequense, 1971)

*Partie krásného dragouna* (rež. Jiří Sequense, 1971)

*Podezření* (rež. Jiří Krejčík, 1973)

*Pokus o vraždu* (rež. Jiří Sequense, 1973)

*Smrt černého krále* (rež. Jiří Sequense, 1972)

*Svědectví mrtvých očí* (rež. Otakar Fuka, 1971)

*Smrt si vybírá* (rež. Václav Vorlíček, 1973)

*Tajemství zlatého Buddhy* (rež. Dušan Klein, 1973)

*Touha Sherlocka Holemese* (rež. Štěpán Skalský, 1972)

*Vím, že jsi vrah...* (rež. Petr Schulhoff, 1972)

*Vražda v hotelu Excelsior* (rež. Jiří Sequense, 1971)

*Zlá noc* (rež. Václav Matějka, 1973)

### **Filmy z období 1974-1977**

*Tři nevinní* (rež. Josef Mach, 1974)

*Zatykač na královnu* (rež. Dušan Klein, 1974)

*Muž z Londýna* (rež. Hynek Bočan, 1974)

*Osud jménem Kamila* (rež. Petr Schulhoff, 1974)

*Motiv pro vraždu* (rež. Julius Matula, Jiří Svoboda, Tomáš Svoboda, 1975)

*Sedmého dne večer* (rež. Vladimír Čech, 1975)

*Případ mrtvého muže* (rež. Dušan Klein, 1975)

*Město nic neví* (rež. Dušan Klein, 1976)

*Případ mrtvých spolužáků* (rež. Dušan Klein, 1977)

*Akce v Istanbulu* (rež. Vladimír Čech, 1976)

*Holka na zabití* (rež. Juraj Herz, 1976)

*Smrt na černo* (rež. Ivo Toman, 1976)

*Noc klavíristy* (rež. Jindřich Polák, 1977)

### **Filmy z období 1978-1980**

*Zlaté rybky* (rež. Otakar Fuka, 1978)

*Pumpaři od Zlaté podkovy* (rež. Otakar Fuka, 1978)

*Kam nikdo nesmí* (rež. Dušan Klein, 1979)

*Sázka na třináčku* (rež. Dušan Klein, 1978)

*Past na kachnu.*(rež. Karel Kovář, 1978)

*Vražedné pochybnosti* (rež. Ivo Toman, 1979)

*Stíhán a podezřelý* (rež. Zdeněk Brynych, 1979)

*Kdo přichází před půlnocí* (rež. Zdeněk Brynych, 1979)



*Smrt stopařek* (Jindřich Polák, 1979)

*Diagnóza smrti* (rež. Pert Schulhoff, 1979)

*Čas pracuje pro vraha* (rež. Jiří Hanibal, 1980)

## **Archivní prameny**

Barrandov Studio, a.s. (fond Barrandov archiv, historie)

BSA, BH, 1970 C15 Dramaturgie, Návrhy na odpis literárních scénářů.

BSA, BH, Dramaturgický plán pro výrobní rok 1970, prosinec 1969.

BSA, BH, Dramaturgický plán pro výrobní rok 1970, leden 1970.

BSA, BH, Zápis z porady konané dne 5. 7. 1972.

BSA, BH, Film: *Na kolejích čeká vrah*. Výrobní zpráva, nedatováno.

BSA, BH, Film: *Svědectví mrtvých očí*. Přípomínka Ludvíka Tomana Dr. Miroslavu Brožovi, 4. 1. 1971.

BSA, BH, Film: *Svědectví mrtvých očí*. Posudek Ludvíka Tomana k literárnímu scénáři.

BSA, BH, Film: *Vím, že jsi vrah....* Výrobní zpráva a korespondence k filmu (První případ), 14. 12. 1970.

BSA, BH, Film: *Motiv pro vraždu*. Přípomínky Dr. Jiřího Purše.

BSA, BH, Film: *Motiv pro vraždu*. Posudek Ludvíka Tomana.

BSA, BH, Film: *Diagnóza smrti*. Lektoranský posudek technického scénáře Karla Martínka, 10. 7. 1977.

BSA, BH, Film: *Sázka na třináctku*. Explikace k literárnímu scénáři, Ludvík Toman, 14.12: 1976.

## Archivní seriálové publikace

5,000.000 aneb velká vlaková loupež. *Kino*, Praha, roč. 25, 1970.

FRANCL, Gustav. Nejen se zatajeným dechem. *Kino*, 1974, roč 29, č. 25.

KŘÍŽ, Jiří. Rovnost, Brno. 6. 12. 1979.

VÁŇOVÁ, Libuše. Osud jménem Kamila. *Kino*, roč. 24, č. 10.

## Literatura

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. s. 246. ISBN 0-85170-718-1.

ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminate*, 2002, č. 4, ISSN 0862-397X.

ALTMAN, Rick. Sémenaticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminate*, 1989, 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film, Kapitoly z dějin (1898-1945)*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. s. 55.

BÍLEK, Petr A. (ed). *James Bond a major Zeman, Ideologizující vzorce vyprávění*. 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2007. ISBN 978-80-87053-06-5.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2002. 11., č. 21, s. 6-11, ISSN 1213-516X.

BLAŽÍČEK, Oldřich J, KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1991. s. 246. ISBN 8020702466.

BOČEK, Jaroslav. Detektivka aneb chvála rozumu. *Film a doba*, 1966, č. 1, s. 33-36.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8th edition. New York: McGraw Hill, 2001. ISBN 978-0-07-353506-7.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. ISBN 0-299-10170-3.

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. ISBN 13-073-62.

ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Univerzita Karlova v Praze, 2014, s. 363. ISBN978-80-7422-291-7.

FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky, čtyři eseje* 1. vyd. Brno: Host, 2003. s. 440. ISBN 80-7294-078-3.

HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. s. 475. ISBN 978-80-200-2041-3.

Kompilativní texty Katedry filmových studií FF UK: Film a žánr. Historické nastínění vývoje konceptu. [cit.17.1.2015]. Dostupný z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

KOPAL, Petr. Jaká normalizace? Několik poznámek o (ne)normalizaci filmové a televizní tvorby. *Paměť a dějiny*, 2013, č. 3, s. 127-134.

KUČERA, Jakub. *Filmový žánr* [online]. Cinepur. [cit.25.1.2015]. Dostupné z WWW. <http://cinepur.cz/article.php?article=942>>

LEITCH, Thomas. *Crime Films*. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-64671-5.

LONGHURST, Derek. *Genre, Genre and Narrative Pleasure*. 1. Publ. London: Unwin Hyman, 1989. ISBN 0-04-44500-5.

LUKEŠ, Jan. Pád, vzestup, nejistota. Český film 1970-1996. *Illuminace* 9, 1997, 1 (25).

MICHALÍK, Ivo. *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Magisterská práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 735. ISBN 80-00-01410-6. s. 168-169.

MOODY, Nickianne. *Crime in film and on TV*. In PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 227-243. ISBN 978-0-521-00871-6.

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film IV, 1961-1970*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-115-3.

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film V, 1971-1980*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-131-4.

PRIESTMAN, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-00871-6.

PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádek a jiné studie*. H&H, 1999. ISBN: 978-80-7319-085-9.

PTÁČEK, Luboš. *Panoráma českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. s. 514. ISBN 8085839547.

RULJANČIČOVÁ, Dagmar. Sázka na krimi, Rozhovor s Dušanem Kleinem. *Film a doba*, 1978, č. 3. s. 156-160.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. 1st. publ. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. ISBN 978-0-415-31824-2.

SÝKORA, Michal, a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5.

STRAUS, Jiří. VAVERA, František et al. *Dějiny kriminalistiky*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2012. s. 441. ISBN 97880-7380-370-4.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. 3.vyd. Praha: INTERPRESS MAGAZIN, 1990. ISBN 59-028-90.

TOMAN, Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba*, 1972, č. 9, s. 453.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000. s. 99-111. ISBN 8086138275.

ZÁHORSKÁ, Jindřiška. *Psychologická intervence při vyšetřování trestných činů*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-236-2. s. 43-44.

ZAORAL, Zdenek. Filmové žánry, metodologie rozboru II. *Film a doba*, 1979, č. 2, s. 102-109.

ZAORAL, Zdenek. Filmové žánry, pokus o klasifikaci I. *Film a doba*, 1979, č. 1, s. 41-47.

ZAORAL, Zdenek. Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba*, 1978, č. 6, s. 326-334.

ZAORAL, Zdenek. Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba*, 1978, č. 3, s. 149-155.

ZAORAL, Zdenek. Vzory a osobnosti. Český kriminální film. *Film a doba*, 1978, č. 4, s. 218-225.

## CITOVANÉ FILMY

- 5 miliónů svědků* (rež. Eva Sadková, 1965)  
*13. Revír* (rež. Martin Frič, 1946)  
*105% alibi* (rež. Vladimír Čech, 1959)  
*A vášně vítězí* (rež. Václav Binovec, 1918)  
*Aféra plukovníka Redla* (rež. Karel Anton, 1931)  
*Anděl blažené smrti* (rež. Štěpán Skalský, 1965)  
*Bogra* (rež. Václav Binovec, 1919)  
*Čapkovy povídky* (rež. Martin Frič, 1947)  
*Čaroděj* (rež. Antonín Fencel, 1918)  
*Čtrnáctý u stolu* (rež. Oldřich Nový, Antonín Zelenka, 1943)  
*Čtyři v kruhu* (rež. Miloš Makovec, 1968)  
*Dáma s malou nožkou* (rež. Přemysl Pražský, 1919)  
*Děvče ze Stříbrné hranice* (rež. Vladimír Slavinský, 1921)  
*Dnes o půl jedenácté* (rež. Jiří Slavíček, 1949)  
*Dobrodružství Joe Focka* (rež. Václav Binovec, 1918)  
*Dva tygři* (rež. Pavel Blumenfeld, 1968),  
*Expres z Norimberka* (rež. Vladimír Čech, 1954),  
*Horské volání S.O.S.* (rež. Leo Marten, Vladimír Studecký, 1929)  
*Hra bez pravidel* (rež. Jindřich Polák, 1967).  
*Kasaři* (rež. Pavel Blumenfeld, 1958)  
*Kavárna na hlavní třídě* (rež. Miroslav Hubáček, 1953)  
*Když srdce promluví* (rež. Novotný, 1923)  
*Kohout plaší smrt* (rež. Petr Schulhoff, 1962)  
*Konec agenta W4C prostřednictvím pana Fouska* (rež. Václav Vorlíček, 1967)  
*Krásná vyzvědačka* (rež. Miroslav Krňanský, 1927)  
*Lavina* (rež. Miroslav Cikán, 1946)  
*Martin a červené sklíčko* (rež. Milan Vošmik, 1967)  
*Martin a devět bláznů* (rež. Milan Vošmik, 1967)  
*Na konci města* (rež. Miroslav Cikán, 1954)  
*Nahá pastýřka* (rež. Jaroslav Mach, 1966)  
*Otrávené světlo* (rež. J. S. Kolár, K. Lamač, 1921)  
*Padělek* (rež. Vladimír Borský, 1957)

*Paklič* (rež. Miroslav Cikán, 1944)  
*Pancéřové auto* (rež. Rolf Randolf, 1929)  
*Páté oddělení* (rež. Jindřich Polák, 1960)  
*Poklad byzantského kupce* (rež. Ivo Novák, 1967)  
*Pro peníze* (rež. Antonín Pech, 1912)  
*Případ Daniela* (rež. Pavel Háša, 1965)  
*Případ ještě nekončí* (rež. Ladislav Rychman, 1957)  
*Případ Z-8* (rež. Miroslav Cikán, 1947)  
*Přísně tajné premiéry* (rež. Martin Frič, 1968)  
*Rakev ve snu viděti...* (rež. Jaroslav Mach, 1968)  
*Sedmá velmoc* (rež. Přemysl Pražský, 1933)  
*Severní přístav* (rež. Miloš Makovec, 1954)  
*Smrt za oponou* (rež. Antonín Kachlík, 1967)  
*Sokové* (rež. Antonín Pech, 1911)  
*Strach* (rež. Petr Schulhoff, 1963)  
*Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (rež. Ladislav Rychman, 1969)  
*Šílený lékař* (rež. Drahoš Želenský, 1920)  
*Štvání lidé* (rež. Friedrich Féher, Jan Sviták, 1932)  
*Titimekův náhrdelník* (rež. Václav Binovec, 1920)  
*Těžký život dobrodruha* (rež. Martin Frič, 1941)  
*Tranzit Carlsbad* (rež. Zbyněk Brynych, 1966)  
*U telefonu Martin* (rež. Milan Vošmik, 1966)  
*V trestném území* (rež. Miroslav Hudeček, 1950)  
*Větrná hora* (rež. Jiří Sequens, 1955)  
*Volejte Martina* (rež. Milan Vošmik, 1966)  
*Vrah skrývá tvář* (rež. Petr Schulhoff, 1966)  
*Vražda po našem* (rež. Jiří Weiss, 1966)  
*Vražda v Ostrovní ulici* (rež. Svatopluk Innemann, 1933)  
*Záhadný zločin* (rež. Rudolf Kafka, 1912)  
*Záhady modrého pokoje* (rež. Miroslav Cikán, 1933)  
*Zločin v dívčí škole* (rež. Ivo Novák, Ladislav Rychman, Jiří Menzel, 1966)  
*Znamení raka* (rež. Juraj Herz, 1967)  
*Ztracená paměť* (rež. Rolf Randolf, 1930)

ARCHIVNÍ PRAMENY

Vím, že jsi vrah (rež. Zolt Kossuth)

Úst. Pevnost Kroměřížského divadla

ce. Miroslav, v. l. 1973

Dne 19. listopadu 1971 Rozdělno listků 373 C

Vráceno 173

tj. % 99,0

ODPOVĚDI ÚČASTNÍKŮ ANKETY	PŮSOBNÝ FILM			PO UMĚLEC. STRÁNEČI JE FILM			DIVÁKŮ ZÁJEH			CELKOVÉ HODNOCENÍ			
	zaujal	málo zaujal	nezašel	vykvalifik	málo zdárlý	nezdárlý	stále	dost často	všeob. na	dobry	průměrný	slabý	znatka
CELKOVĚ	75	24	63	16	73	9	13	48	36	3	21	56	17
173 C	22	70	8	16	74	9	10	98	30	2	24	28	13
Z HLEDIŠKA VĚRU	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
15-19	25	70	5	25	65	10	5	60	15	2	35	60	5
20-24	12	72	12	6	60	12	4	48	40	6	8	54	20
25-29	25	67	8	17	73	9	13	75	12	2	38	50	8
40-59	17	63	19	8	63	9	9	61	30	2	22	70	4
60 a víc	33	50	17	23	73	4	27	53	20	1	35	62	3
Z HLEDIŠKA VZDĚLÁNÍ	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
základní	25	73	2	16	82	10	10	75	15	2	26	67	5
střední	20	66	12	17	66	17	2	56	37	5	27	46	17
vysoké	12	62	6	6	62	6	12	65	22	2	10	70	6
173 C	33	51	33	27	57	16	67	57	1	2	50	33	17

PŘÍLOHA

Obr. 1. Průzkum filmového diváka k filmu *Vím, že jsi vrah...*



**NÁZEV:**

Proměny českého kriminálního žánru mezi léty 1970-1980

**AUTOR:**

Bc. Tereza Čápová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Petr Bilík, Ph. D.

**ABSTRAKT:**

Cílem diplomové práce je popis proměn významotvorných sémantických prvků narativních struktur kriminálního žánru v českém filmu v rámci konkrétních snímků v první polovině normalizačního období, které je rozděleno na tři časové úseky 1970-1973, 1974-1977, 1978-1980. V dílčích cílech se práce zabývá problematikou dramaturgie výrobních plánů Filmového studia Barrandov, které v prvním zkoumaném období prošly nejdynamičtějšími změnami. Za pomoci využití sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana byly stanoveny zkoumané definiční prvky kriminálního žánru. Tyto prvky byly následně analyzovány v premiérováných filmech vymezeného období. Většina těchto složek zůstala konstantní. Nejvýraznější proměnu zaznamenala témata, které úzce souvisela se společenským klimatem. Pro rekonstrukci dobového vnímání žánrové teorie v české socialistické kinematografii byly využity studie Zdenka Zaorala. Kriminální žánr v českém filmu se v tomto období orientoval převážně na detektivní příběhy, který společně s ostatními subžánry tvořily produkci zábavných filmů.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

kriminální žánr, česká kinematografie období normalizace, teorie filmového žánru, Rick Altman, sémanticko-syntaktický přístup, detektivní a kriminální film

**TITLE:**

Genre transformation in the Czech criminal film from 1970 till 1980

**AUTHOR:**

Bc. Tereza Čápková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Petr Bílík, Ph. D.

**ABSTRACT:**

The aim of this thesis is a description of meaning-generating changes in semantic narrative structure elements in concrete Czech criminal films at first half of normalization period which is divided into three time section 1970 - 1973, 1974 - 1977 and 1978 - 1980. Partial aims of this thesis deal with problematics dramaturgy of production plans of the Barrandov Film Studio where have been made the biggest changes in first examined period. With use of a semantic-syntactic approach of Mr. Rick Altman have been defined categories of a criminal genre. Those categories have been analysed in premiered film in defined period. The most of these features have been constant in the whole period. The biggest change at the social climate topic has happened. Zdenek Zaoral's studies have been used to genre theories reconstruction in that time perception of a Czech socialistic cinematography. The criminal genre in the Czech film was usually focused on detective stories which was a part of mainstream production.

**KEYWORDS:**

Criminal genre, Czech Cinema under normalization, film genre, semantic-syntactic approach to the film genre, Rick Altman

