

Radomír D. Kokeš

# MODRÉ STÍNY coby zdrženlivá detektivka

*Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce*

Seriál MODRÉ STÍNY (2016) z produkce České televize na jedné straně představuje samostatné dílo o čtyřech epizodách, na druhé straně tvoří součást rozsáhlejšího celku DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE. V rámci něj MODRÝM STÍNŮM předchází PŘÍPAD PRO EXORCISTU (2015) a následuje je PĚT MRTVÝCH PSŮ (2016), přičemž všechna tři seriálová díla sdílejí společného autora předlohy (olomouckého akademika Michala Sýkoru),<sup>1)</sup> společného scenáristu (Petra Jarchovského), a nakonec i zastřešující fikční časoprostor. Proč však a v jakých souvislostech vlastně analyticky uvažovat právě o MODRÝCH STÍNECH?<sup>2)</sup>

## DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE na pozadí... zdrženlivé detektivky?

Začnu obecněji: mohli bychom se ptát, nakolik lze televizní cyklus DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE coby *prozatímní celek* vztáhnout k estetickým normám současné české veřejnoprávní seriálové kriminálky. Jakkoli jde o značně hrubé rozlišení — odvozené spíše z dlouhodobějšího pozorování než z podrobnějšího výzkumu —, čistě pro účely tohoto textu zkusím načrtnout dva obecnější trendy. Na jedné straně je to procedurální detektivka. Ačkoli můžeme hovořit o jisté domácí tradici v podobě MALÉHO PITAVALU Z VELKÉHO MĚSTA (1982–1986) či DOBRODRUŽSTVÍ KRIMINALISTIKY (1989–1993), emocionálně odosobněná rekonstrukce činnosti vyšetřovatelů tvoří především jeden ze silných celosvětových televizních trendů posledních více než patnácti let.<sup>3)</sup> A na tento směr navazují např. PŘÍPADY PRVNÍHO ODDĚLENÍ (2014–2016), propojující více či méně kvazivědecké postupy

1) Zatímco PŘÍPAD PRO EXORCISTU a MODRÉ STÍNY vznikly podle Sýkorových románových předloh (Paseka 2012, Host 2013), tak PĚT MRTVÝCH PSŮ sice Petr Jarchovský do scénáře přepracoval podle Sýkorova námětu, ovšem nikoli podle románové verze, jež teprve vzniká.

2) Vzhledem k tomu, že jde o detektivky, předesílám, že tento analytický text prozrazuje podrobně vyústění (zejména) MODRÝCH STÍNŮ.

3) K historickému vývoji tuzemského i zahraničního kriminálního seriálu srov. Jakub K o r d a, *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; přímo kvazivědecké tendenci v krimi jsem se věnoval in Radomír D. K o k e š, *Od makra k mikru. Kvazivědecká*

procedurální krimi s konkrétními tuzemskými kauzami, konkrétními tuzemskými profesními zvyklostmi, a dokonce i konkrétními tuzemskými historickými osobami.

Ještě uvědomělejší adaptaci zahraničních estetických norem pozorujeme na druhé straně v případě seriálů navazujících na detektivky drsné školy — s přídechem stylově čím dál vlivnější detektivní školy severské. Tento směr představuje jak dvojice motivicky propojených seriálových děl CÍRKUS BUKOWSKY (2013–2014) a RAPL (2016–?),<sup>4)</sup> tak v řadě ohledů kuriózní SVĚT POD HLAVOU (2016–2017). Jde totiž o obměnu námětu britského seriálu LIFE ON MARS (2006–2007), ve kterém se současný britský vyšetřovatel po autonehodě takřkajíc propadne časem do sedmdesátých let — díky čemuž si mohli britští diváci vzpomínat na britskou drsnou školu v podobě THE SWEENEY (1975–1978) a PROFESIONÁLŮ (1977–1983). SVĚT POD HLAVOU tento postup dílem zachovává, protože estetika i rétorika PROFESIONÁLŮ tvoří nostalgický referenční rámec rovněž pro české publikum, ovšem zároveň se v něm současný český detektiv propadne do normalizační krimi. Účelně se tak propojují vzpomínky na dávnou zkušenost s britskou drsnou kriminálkou s tzv. ostaligickou atraktivitou fikční rekonstrukce praktik, popkultury a všední reality osmdesátých let.<sup>5)</sup>

Na straně jedné tedy procedurální detektivka, na straně druhé detektivní drsná škola: dva silné mezinárodní trendy a jejich sebevědomé tuzemské adaptace — s jistou měrou napojení na domácí tradice. A někde mezi těmito dvěma silnými proudy se čas od času ne zcela soustavně vynořuje tuzemská obměna kvazi-mystických detektivek, řízených konstrukčně jednoduchým vývojovým modelem hádanek a řešení, např. ĎÁBLOVA LEST (2009), ZTRACENÁ BRÁNA (2012) či LABYRINT (2015).<sup>6)</sup>

Kam v této hrubě načrtnuté ose zasadit DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE?<sup>7)</sup> Pokud bychom vycházeli pouze z prvního PŘÍPADU PRO EXORCISTU, dal by se zařadit k poslední zmíněné linii zakotvené někde mezi atmosférickou drsnou školou a procedurální detektivkou.<sup>8)</sup> Ovšem v souvislostech všech tří dosavadních seriálových děl se ukazuje být taková poetologická interpretace nepřesná. DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE totiž stojí mimo rozvrženou osu, protože vyšetřování případů se (a) ukazuje jako vysoce podřízené porozumění podivnému panoptiku fikčního světa a (b) na rozdíl od norem drsné školy

tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas. *Cinepur* 16, 2008, č. 55, s. 27–32; postupnou proměnu tohoto trendu v americké televizi sledoval Janis P r á š i l ů, *Specifika amerického kvazivědeckého seriálu, 2000–2006*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2015.

- 4) K produkčnímu zázemí, historii, funkcím a dílem poetice CÍRKUSU BUKOWSKÉHO i s referencemi k RAPLOVI viz článek Jakuba Třešňáka v tomto čísle *Illuminace*.
- 5) K retro tendencím v českém kriminálním seriálu po roce 1989 srov. J. K o r d a, c. d., s. 144–146, v souvislosti s konkrétními seriálovými díly pak: HRÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA BRNĚNSKÉHO (2000), s. 107–112; DETEKTIVNÍ PŘÍPADY KANCELÁŘE OSTROZRÁK (2000), s. 112–116; ČETNICKÉ HUMORESKY (1997–2007), s. 116–125.
- 6) Spojeny jsou především se jménem a přístupem režiséra Jiřího Stracha, v jehož mnohaleté televizní práci hraje významnou roli soustavně rozvíjené úsilí propojit domácí tematiku s vyprávěcím i stylovým rytmem mezinárodní žánrové produkce — přičemž poměr akcentů na ten či onen rys se v závislosti na projektech proměňuje.
- 7) Hovořím o řazení z pozic výstavby jejich stylu, vyprávění a světa; rovněž do výrobních souvislostí současné české televize DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE (zejména tedy MODRÉ STÍNY) zasazuje Petr S z c z e p a n i k, *Neprovinční detektivka z Olomouce. Lidové noviny*, 5. 3. 2016, s. 29.
- 8) Tento předpoklad by byl správný jen do té míry, že původní román Michala Škory představoval poněkud jízlivou odpověď právě na kvazi-mystické detektivky — s jejichž motivy nejdříve návodně pracoval (církvenní spiknutí, vymítání ďábla), načež se jim nepřimo vysmál a nabídl až banální světské vysvětlení (viz dále). Tvrzení o tvůrčím záměru vychází z osobní korespondence s autorem (23. 2. 2017).

hrdinové i padouši krácejí zcela proti zavedeným typům dílem vědoucích, dílem intuitivních a hlavně charismatických svérázných detektivů. Domnívám se, že abychom je dokázali zapojit do nějaké tradice, musíme hledat referenční rámec mimo moderní zahraniční trendy i jejich více či méně bezprostřední dopad na tuzemskou produkci.

Detektivky Michala Sýkory (mj. historika literární detektivky)<sup>9)</sup> a Petra Jarchovského (scenáristy bez výraznějších inklinací k čistě žánrové tvorbě) se totiž jeví překvapivě úzce korelovat s některými estetickými normami české filmové detektivky, rozvíjenými od čtyřicátých let. Konkrétně v souvislosti s kompozičním přístupem k ní, jehož rozvíjení jsem zaznamenal přinejmenším (a) u průkopníka tuzemské literární detektivky a filmového scenáristy Eduarda Fikera, (b) u filmového scenáristy a režiséra Petra Schulhoffa. Mimořádně plodný spisovatel Eduard Fiker proslul nejdříve „příběhy do Rozruchu, jehož byl i redaktorem, zhlížel se v anglické detektivce a situoval mnohá detektivní dobrodružství do anglického prostředí. [...] Vliv však byl Fikerovi užitečnou školou, neboť nepostrádal rozvinutého smyslu pro kadenci zápletky.“<sup>10)</sup> Fikerovy encyklopedické znalosti, stejně jako schopnost účelné hry na pomezí pastiše a parodie, našly uplatnění hned ve dvou českých filmech KROK DO TMY (1938) a PAKLÍČ (1944).<sup>11)</sup> Nás ovšem zajímá jiná, méně sebeuvědomělá linie Fikerovy práce, která se promítla jak do adaptace jeho románu *Zinková cesta* — filmu 13. REVÍR (1946), tak do pozdějších s ním námětově či scenáristicky spojených snímků jako NA KONCI MĚSTA (1954), PADĚLEK (1957), STRACH (1963) a NA KOLEJÍCH ČEKÁ VRAH (1970).

A právě STRACH byl celovečerním režijním debutem Petra Schulhoffa, který sice k filmu napsal i scénář, ovšem jinak následoval fikerovské postupy do té míry, že se zprvu velmi tradičně rozvíjená detektivka stane nakonec *předem neodvoditelnou* záminkou pro odhalení zpackané špionážní akce. Jakkoli přitom Schulhoff s fikerovskými náměty už nikdy znovu nepracoval, z filmu STRACH si takříkajíc vypůjčil hlavního hrdinu, vyšetřujícího majora Kalaše. K němu se už ve zcela původních, dobovou politickou situací ne tak podmíněných námětech ještě třikrát vrátil, a to ve snímcích VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ (1966), PO STOPÁCH KRVE (1969) a DIAGNÓZA SMRTI (1979), přičemž podobně jako ve své neka-

9) Jakkoli se Michal Sýkora odborně věnuje především spisovatelskému dílu nežánrových autorů, jako jsou např. Vladimír Nabokov či Philip Roth, vývoj a proměny detektivního žánru v literární i audiovizuální formě tvoří dlouhodobý spodní proud jeho badatelského zájmu, když inicioval dvojici tematických sborníků s olomouckými studenty. K první oblasti srov. např. Michal Sýkora, *Vladimír Nabokov — Od Mášenky k Daru*. Brno: Host 2002; Týž, *Philip Roth 1959–1989*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014. K druhé oblasti srov. Týž (ed.), *Britské detektivky. Od románu k televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; Týž (ed.), *Britské detektivky. Od románu k televizi 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013. Sýkorova beletristická práce na cyklu románů o detektivech od Nejsvětější trojice je tak nejen tematicky (akademické prostředí Olomouce), ale i žánrově spojena s jeho odborným působením — a dále rozvíjené napojení více na starší (nejen české) tradice a méně jen na nedávné proměny žánru tomu odpovídá.

10) Jan C i g á n e k, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha: SNDK 1962, s. 154.

11) K oběma napsal Fiker i scénář, v prvním případě s Františkem Čápem, v druhém s Karlem Stelkým. Ona sebeuvědomělá poetika na pomezí pastiše a parodie má kořeny už v němém období. Ať už jde o ŠÍLENÉHO LÉKAŘE (1920) podle stejnojmenné české „cliftonovky“, nebo o filmy skupiny tvůrců soustředované kolem Karla Lamače a Jana Stanislava Kolára, především OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921), DRVOŠTĚP (1922) nebo ÚNOS BANKÉŘE FUXE (1923). Platí to soudě dle dějových synopsí zřejmě i pro další české filmy němého období, a to nejen od těchto tvůrců, jenže nedochovaly se a nelze adekvátně posoudit, nakolik jde rovněž kompozičně o srovnatelný postup aplikace zahraničních vzorů s lehou parodickým rozměrem.

lašovské detektivce *VÍM, ŽE JSI VRAH...* (1971) soustavně rozvíjel některé postupy práce s detektivními očekáváními, které můžeme vidět už u přístupu Eduarda Fikera, byť pro něj šlo zřejmě jen o jeden z mnoha ozvláštňujících nástrojů, s nimiž pracoval. Označím tento přístup pro záměry své studie *zdrženlivou detektivkou*.

Na nejobecnější úrovni lze říci, že v těchto zdrženlivých detektivních filmech sledujeme zdánlivě zcela modelového detektiva v kabátě a pohříchu sardonickým způsobem komunikace — revírního inspektora Čadka (13. REVÍR), již zmíněného majora Kalaše nebo třeba poručíka Zemana (*VÍM, ŽE JSI VRAH...*) —, ovšem při hlubším rozboru zjistíme, že průběh vyprávění příliš neodpovídá očekáváním spojeným s detektivkou. Detektiv totiž v jejich případě jen málokdy na něco přijde, většina jeho hypotéz se ukáže být mylná či nepřesná, stopy interpretuje skrze prosté dohady, volné vazby a svévolně aplikovaná schémata, nezřídka skoro šikanuje podezřelého... Ti sice rozhodně nejsou morálně neposkvřeni a často jde o proradné lumpy, ovšem neprovinili se tím, co jim detektiv předhazuje a co bezprostředně souvisí s vyšetřovanými zločiny. Tak je tomu kupříkladu u výsledku v hodině trvání filmu *PO STOPÁCH KRVE*, během něž se Kalaš snaží manipulativně dotlačit podezřelého k přiznání.

Jinou verzi detektivova mínění se najdeme v posledním kalašovském snímku *DIAGNÓZA SMRTI*, kde hrdina během finálního výsledku sebejistě předloží svou verzi činu, v níž manželka hlavního podezřelého z vraždy pouze účelově kryje vinu svého muže. Ovšem žena zavrtí hlavou, že tak to nebylo — a přesvědčivou rekonstrukcí událostí odhalí, že to ona vraždila, nikoli její manžel. Kalaš se nezmůže než na šokované: „Vy?!“ Současně ale nesoulad mezi detektivovou sebedůvěrou a nedostatkem očekávaných výsledků není zdrojem vyprávěčské ironie vůči více či méně cynickým protagonistům, nýbrž slouží jako dovedný nástroj této poněkud prohnané tradice detektivní fikce. Řešení případů se totiž neskrývá v logicky ze stop vyvoditelném sledu akcí vyřešitelných malými šedými buňkami při srovnání výpovědí a nenápadných stop (např. Poirot), geniálním vyvozováním (např. Dupin, Holmes), sebedestruktivní zarputilostí (např. Marlowe) či prostě precizním následováním procedur (např. Grissomův tým z *KRIMINÁLKY LAS VEGAS*). Pokud by tomu tak bylo, hrdinové jako Čadek či Kalaš by vskutku působili ve svém okázalém cynismu jako hlupáci — jimž bychom se mohli jako v řadě parodií smát, že na to nepřišli (srov. kupříkladu filmový seriál s komisařem Clouseaem). Jenže tomu tak není.

Ve větší či menší míře byl kriminální čin v těchto detektivkách především výsledkem prostých shod okolností, ze stop neodvoditelných příležitostí, náhlých zkratů v jednání, různých psychických poruch či obyčejného omylu... a případný další krok pachatelů situaci jen zamlžil, ačkoli se zároveň jevila některá podezření jako zcela logická a vývojem procesu vyprávění navíc podporovaná. Detektivova odyssea i samotné vyšetřování případu tak v tradici zdrženlivých detektivek směřuje především k rozvrstvení členitého fikčního světa: panoptika rozmanitě pokrivených a kuriózních postav, skupin postav, prostředí a hodnotových soustav. V souvislosti s předlohou 13. REVÍRU ostatně i Jan Cigánek píše, že Fikerova „*Zinková cesta* je ne zdařilou studií pražského podsvětí a vrývá se zvláštním smyslem pro tragiku při modelaci postav vyvržených na periferii Prahy“.<sup>12)</sup> V případě „fi-

12) J. C i g á n e k, Tamtéž, s. 155. Lze přitom říci, že specifickými hodnotami řízený a rázovitými postavami zabydlený fikční makrosvět (viz dále pozn. 15) prvorepublikového podsvětí-po-česku převládá nad technickou

kerovského“ filmu NA KONCI MĚSTA se dvacet let utajovaná vražda ukáže být pouhým výsledkem shody (jen stěží z nepřímých důkazů vyvoditelných) nešťastných okolností. Skrze její vyšetřování se ovšem rekonstruuje korupcí prolezá minulost fikčního světa coby verze první republiky, z níž vycházejí pozitivně pouze dělnické postavy. Ve filmu VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ slouží vyšetřování vražd v lese jako záminka rozkrytí vztahů v místním zemědělském družstvu a přilehlém bytovém domě v bývalém zámku, přičemž odhalit vraha na základě poskytnutých stop je vlastně nemožné — mohl to být kdokoli z podezřelých a vraha označí až psychologický experiment s jedinou přeživší. Ve snímku VÍM, ŽE JSI VRAH... je pachatel divákovi dokonce celou dobu znám a palčivé mínění se vyšetřovatelských hypotéz poručíka Zemana je v konfrontaci se sledováním vrahova dalšího jednání nástrojem rekonstrukce podivného spletnice milostných vztahů kolem (první) zavražděné dívky. Ovšem vyprávěcí nástroj skryté příčiny, již divák jednoduše nemůže vyvodit ze sledu událostí, je přítomen i zde. Divákovi se sice během vyprávění sdělí, že sestra jedné ze zavražděných obětí je současně tajnou milenkou jejího manžela, ovšem skutečný podíl této dívky na tragických událostech nelze až do předposlední scény odhalit. Zemana ostatně šokuje podobně jako Kalaše ve výše uvedené scéně z DIAGNÓZY SMRTI, byť si alespoň druhou půlku pravdy domyslí sám. Jakkoli jsem přitom ozvláštňující postupy zdrženlivé detektivky spojil na jedné straně s filmy adaptujícími některé fikerovské náměty a na druhé straně s autorskou poetikou Petra Schulhoffa, tito mi posloužili spíše jako zástupci zřejmě obecnější dobové taktiky.<sup>13)</sup>

A právě v popsanych estetických normách takřkajíc zdrženlivé detektivky nacházím klíč k pozoruhodně „nesoučasné“ poetice DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, kdy je každé vyšetřování smýkáno matoucími stopami, proplétají se dva jen volně související případy a zjevný pachatelé vedlejšího případu jsou interpretováni jako možní pachatelé případu hlavního — ovšem vysvětlení se nakonec skrývá v náhodě, nevypočitatelnosti lidského jednání a ve špatné interpretaci souvislostí. Sebestředná žárlivost (jedna postava), slepá oddanost (druhá postava) a čirý sadismus (třetí postava) vytvoří vhodné podmínky pro zločin v PŘÍPADU PRO EXORCISTU; palčivé mylný úsudek namísto chladné logiky stojí v pozadí vražd MODRÝCH STÍNŮ; a tragický omyl spustí sérii událostí PĚTI

---

výstavbou detektivních zápletek třeba i v případě seriálu HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO (1968–1969). To přitom není myšleno jako negativum, nýbrž právě jako pozitivně ozvláštňující rys, který se zřejmě nezanebatelně podílí i na přetrvávající oblíbě seriálu.

- 13) Do ní by dílem spadal i KRÁL ŠUMAVY (1959), v němž jsou stopy vedoucí k padouchovu pomocníkovi do vyprávění důmyslně, takřka nepozorovatelně vkládány na pozadí milostně motivovaných scén — leč hlavního padoucha odvodit nelze. Srov. Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, s. 162–184. Ovšem bez důkladné analýzy všech natočených detektivek lze zatím jen stěží usuzovat, do jaké míry šlo o preferovaný ozvláštňující přístup — kupříkladu populární trilogie filmů o kapitánu Tümovi má klasičtější detektivní strukturu: 105 % ALIBI (1959), KDE ALIBI NESTAČÍ (1961), ALIBI NA VODĚ (1965). Současně je třeba zdůraznit, že moje postřehy mají čistě poetologickou povahu, jsou odvozené od detailní analýzy vzorku filmů — detektivku je však možno zkoumat i jako žánr reflektovaný i vytvářený dobovým systémem (srov. s metodicky průkopnickým přístupem k výzkumu komedie in Petr S z c z e p a n i k, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 295–367). Veřejnou dobovou diskuzi o detektivce lze vysledovat z J. C i g á n e k, *Tamtéž*; Josef Š k v o r e c k ý, *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1965; Jaroslav B o č e k, *Detektivka aneb chvála rozumu*. In: Týž, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 89–99. Srov. též Pavel J a n á č e k, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Brno: Host 2004, zejm. s. 271–276.

MRTVÝCH PSŮ. Není divu, že skupině zarputilých detektivů nedávají dosažená zjištění valného smyslu a dojdou-li k nějakým výsledkům, jde často spíše o náhodu než o produkt sledu logických úvah a správně interpretovaných souborů dat. Uvědomují si, že jejich hypotézy v jistých významných ohledech nesedí — ale to jim nebrání šikanovat podezřelé, zvláště když ti sami mají do nevinných daleko: katolický kněz v tajném milostném vztahu s mladou dívkou, intrikující arogantní kvestor stojící za předraženými zakázkami, mimořádně agresivní podnikatel s mafiánskými praktikami. Podstatné přitom je, že proces vyprávění samotný nejen ukazuje hrdiny topící se v mylných úsudcích a neprůkazných kriminalistických verzích, ale současně vytváří na straně diváka dojem, že mu prozrazuje něco z pozadí vyšetřovaného činu... Leč vede ho jen k jiným mylným úsudkům a „kriminalistickým verzím“ než detektivní partu, neboť skutečné řešení se ukáže být stejně nevyvoditelné pro něj jako pro postavy. Podobně jako v případech zmíněných detektivek s Čadkem, Kalašem či Zemanem totiž platí, že dílo směřuje především k rozvrstvení členitého fikčního světa: onoho panoptika rozmanitě pokřivených a kuriózních postav, skupin postav, prostředí a hodnotových soustav. Ať už jsou to katolická církev, každodenní akademická praxe, vysoká akademická politika, provoz zoologické zahrady či života běh skupinky lidí stojících za nelegálními psími zápasy — a samozřejmě fikční verze Olomouce, k níž se všechno sbíhá a která v řadě ohledů připomíná Olomouc skutečnou (nejen časoprostorovým uspořádáním, ale i politickými dějinami).<sup>14)</sup>

DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE tedy už jako prozatímní celek v uvedených ohledech reprezentují odchylku od převládajících estetických norem — ovšem nikoli zcela jednotně a nejen v určitém smyslu slova staromilsky, jak by se dalo z výše řečeného vyvodit. Zatímco PŘÍPAD PRO EXORCISTU a PĚT MRTVÝCH PSŮ k jistému staromilství směřují, (zatím) prostřední MODRÉ STÍNY vnášejí do hry nečekané množství okázale umělecky motivovaných prostředků i postupů.

### **Bez soukromí: PŘÍPAD PRO EXORCISTU (a PĚT MRTVÝCH PSŮ)**

PŘÍPAD PRO EXORCISTU a PĚT MRTVÝCH PSŮ svým uspořádáním naplňují zavedená očekávání detektivky přinejmenším do té míry, že proces jejich vyprávění dominantně násle-

14) Michal Sýkora přitom s ohledem na roli náhody píše, že zde ho „inspiroval hlavně Nabokov — v několika svých románech rozvíjí kriminální zápletku, kde je zločin postaven na náhodě, záměně, špatně realizovaném plánu, což vyplývá z jeho filozofického pohledu na svět jako místa, kde jsou lidé neustále konfrontováni s ironickým a zlomyslným „osudem“, který jim znemožňuje realizovat plány a záměry. Nabokovi zločinci něco naplánují, ale když to chtějí uskutečnit, zasáhne náhoda (anebo se oběti nechovají tak, jak si představovali), kvůli čemuž musí zmatečně improvizovat. Ale i to se v detektivce už objevilo: Mou oblíbenou postavou je inspektor Morse od Colina Dextera, který je nejčastěji se mýlící velký detektiv v dějinách žánru. On neustále konstruuje divoké a složité hypotézy a nakonec se ukáže, že řešení zločinu je velmi banální a jednoduché.“ Michal Sýkora v soukromé korespondenci, 23. 2. 2017. Doplním, že taktiku podobnou zdrženlivé detektivce uplatňuje i Umberto Eco ve *Jménu růže*, v němž „jde o detektivku, kde se vlastně nic neodhalí a kde detektiv prohraje“. Umberto Eco, *Poznámky ke Jménu růže*. In: Týž, *Jméno růže*. Praha: Argo 2014, s. 516. Pokud se ovšem Michal Sýkora odkazuje k dlouhodobým tradicím britské literární detektivky, jež adaptuje pro české prostředí olomoucké kriminálky, může jít o srovnatelný proces, který stál za původně Fikerovým uchopením tradic detektivky v té linii jeho práce, jež se promítla do české kinematografie výše uvedenými způsoby.

duje zodpovídání otázek spojených s vyšetřovanými problémy. Jistě, v souladu s výše řečeným se povaha tohoto procesu ukáže být v obou těchto dílech nakonec poněkud matoucí, tedy odvozená od stěží odhadnutelných příčin a v důsledku především odkrývající pozoruhodnost jistých sdílených, vyšetřovaných oblastí *fikčního makrosvěta*.<sup>15)</sup> V PŘÍPADU PRO EXORCISTU se divák kupříkladu dozvídá ledacos (a) o kariéristických praktikách v akademickém prostředí fikčního makrosvěta, (b) o možném nebezpečí zároveň paranoidních a chorobně ambiciózních bláznů, které akademické prostředí fikčního makrosvěta nechtěně vytváří, (c) o katolické církvi ve fikčním makrosvětě, různorodosti jejího světonázoru a přátelské loajalitě mezi kněžími, která některým principům církve odporuje. Ovšem vyšetřování kruté vraždy dívky není nakonec bezprostředně příčinně napojeno ani na jeden z těchto tří rámců, ačkoli k tomu uspořádání vodítek v osnově vyprávění navádí.

Psychicky narušený „nezávislý badatel“ Fořt odhalí církevně nepřipustný milostný poměr mezi katolickým knězem Karasem a nedávnou vysokoškolskou studentkou Šatavovou — a zároveň se zabývá okultními praktikami, takže naaranžování zmučeného ženského těla v kostele se jeví jak vyšetřovatelským, tak hlavně divákovi (který pochopí tyto souvislosti díky vodítkům v osnově mnohem dřív) jako adekvátní podezřelý. Až příliš, proto nakonec vrahem není. Arogantní, sexistický, grantově schopný a badatelsky neschopný akademik Pánek, který byl Šatavové učitel a měl s ní dlouhodobě poměr, je dalším nabízejícím se podezřelým, k němuž vodítka v osnově vedou. Ani on vrahem není, ačkoli i jinou jeho milenkou během vyšetřování zavraždí. A třetím potenciálním podezřelým je Karas, s nímž se Šatavová možná chtěla rozejít, a on by tak měl motiv — ovšem jde spíše o kriminalistickou verzi části vyšetřovacího týmu, než by byl k této hypotéze osnovou naváděn divák. Jak bylo řečeno už výše, vrah nakonec není jeden, nýbrž jsou tři a vražda vyplynula až z jejich vzájemné interakce, již ovšem nebylo lze vyvodit z vodítek v osnovách přinejmenším prvních dvou ze tří epizod. „Víte, pane faráři, ta tragédie spočívala v tom, že se potkali tři lidé, kteří se neměli nikdy potkat. (...) Všechny tři spojuje naprostá neschopnost empatie. Nikdo z nich možná původně vraždit nechtěl, ale když už se ocitli za hranicí, tak už to nešlo vrátit,“ rekapituluje Výrová na konci PŘÍPADU PRO EXORCISTU.<sup>16)</sup>

Jinými slovy tak na jedné straně konkretizují dřívější tvrzení, ale na druhé straně upozorňují na dominanci vyšetřování v procesu vyprávění. Z otázek, které si divák může společně s postavami či nezávisle na nich klást, je pozornost drtivé většiny z nich soustředěována na vyšetřování první vraždy — k druhé vraždě pak dojde až na sklonku první třetiny poslední epizody a teprve ona posune otázky směrem k rozřešení. Jen málo diváckých otázek může vést k vztahům sehraného vyšetřovatelského týmu, kdy jádrem sporu je pouze všeobecná nenávisť vyšetřovatele Vitouše ke všem skupinám lidí... včetně církve a kněží, ovšem k žádnému fatálnímu konfliktu nesměruje a spíše produkuje další otázky spojené

15) Makrosvětlem označují fikční časoprostor seriálu, který v ideální podobě představuje totalitu prvků a vztahů mezi prvky ze všech seriálových epizod, které byly do určité chvíle uvedeny (či uvedeny být mohly) a z nichž každá tvoří epizodní svět. Makrosvět je seriálovým dílem utvářený postupně v interakci s divákovou kulturní encyklopedií, přičemž v sobě zahrnuje různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného. Detailněji srov. Radomír D. K o k e š, *Světy na pokračování. Rozbor možnosti seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016, s. 16–17, 43–56.

16) Srovnatelnou rekapitulaci nabízí i major Kalaš v závěru DIAGNÓZY SMRTI: „Na tomhle příběhu je nejsmutnější, že se v něm zapletli v podstatě slušní lidé. Stačilo, aby jeden klopýtnul, a z celé té historky se stal případ.“

s vyšetřováním. A naprosté minimum otázek se týká soukromí členů vyšetřovatelského týmu: konkrétně jen Pavel Mráz řeší, zda bude dospívající dcera z jeho rozloženého manželství bydlet u něj, anebo u matky, což v osnově vyprávění slouží jako rytmický prostředek, ale neústí do žádného konfliktu a dcera se nakonec rozhodne sama. V rozvržených kompozičních aspektech práce s vyprávěním a fikčním makrosvětlem se PŘÍPAD PRO EXORCISTU podobá PĚTI MRTVÝM PSŮM. V nich jsou sice vyšetřovací týmy dva a do popředí vystupují jisté konflikty v policejní praxi, leč to je dáno spíše tím, že samotné regionální policejní struktury jsou jednou z kuriózních oblastí makrosvěta, které se pomocí vyšetřování „mimoděčně“ představují. Ovšem soukromé vztahy členů vyšetřovatelského týmu „detektivů od Nejsvětější trojice“, mezi nimi i mimo pracovní nasazení, jsou po většinu trvání osnovy PĚTI MRTVÝCH PSŮ opět spíše potlačené (byť závěrečná scéna je překvapivě posouvá) — a divák ještě více než v případě PŘÍPADU PRO EXORCISTU proniká do rozmanitých oblastí makrosvěta bez detektivů coby průvodců: nelegální zápasy psů, pochybné praktiky zvěrolékařů, řízení zoologické zahrady.

Budeme-li ovšem na DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE nahlížet jako na *fikční makroversum* zahrnující tři makrosvěty,<sup>17)</sup> které polonávazně propojují linie navázané na jednotlivé členy vyšetřovatelského týmu, stojí mezi PŘÍPADEM PRO EXORCISTU a PĚTI MRTVÝMI PSY významný předěl v podobě MODRÝCH STÍNŮ, které na rozdíl od zbývajících dvou režíroval Viktor Tauš. V nich zástupci detektivního týmu soustředovaného kolem komisařky Marie Výrové už nejsou toliko funkčními nástroji, nýbrž překvapivě členitými *mikrosvěty* svého druhu.<sup>18)</sup> tužeb, odvah, předností, neuróz, strachů, nejistot, pochybení a odvážných vzepjetí. Tento postup aranžování fikčního makrosvěta přitom principy rozvíjené výše nenahrazuje, nýbrž plodně dialekticky rozvíjí — a dále posouvá možnosti zdrženlivé detektivky.

17) *Makroversum* nazývám komplexní časoprostor, v rámci nějž na sebe reagují různé samostatné světy či seriálové makrosvěty, ovšem společně netvoří jeden textuální systém. Vymezení je velmi volné, protože jejich povahu a funkci je teprve třeba prozkoumat, zejména s ohledem na jejich čím dál soustavnější a komplikovanější výskyt v současné fikci televizní i filmové (např. makroversum filmů od Marvel Cinematic Universe, které zahrnuje jak třeba jednotlivé makrosvěty kolem postav Iron-Mana, Thora či Strážců Galaxie, tak sbíhavější světy Avengerů). Na poli současné české seriálové fikce takové makroversum tvoří CÍRKUS BUKOWSKY a RAPL, anebo právě DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, jejichž jednotlivá dobrodružství jsou Českou televizí uváděna jako samostatné seriály, ačkoli spolu příčinně velmi úzce souvisejí (na rozdíl od CÍRKUSU BUKOWSKÉHO a RAPLA, mezi nimiž je mnohem volnější vztah). Mezi těmito makrosvěty je u DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE (alespoň prozatím) vztah, který nazývám *polonávaznou serialitou*: každý z nich tvoří dílčí celek s řadou postav souvisejících s vyšetřovaným případem, které se v následujících makrosvětech nevrátí a nejsou zpravidla ani zmiňovány, ale zároveň jsou jemně propojeny kauzálními liniemi navázanými na konkrétní postavy z týmu kolem Výrové. Vztahy mezi jednotlivými epizodami v rámci makrosvětu se řídí *navaznou serialitou*, tj. na řadě úrovní kauzálně navazují a společně tvoří vnitřně mnohem provázanější celek, než je tomu v rovině vztahování se jednotlivých makrosvětů PŘÍPADU PRO EXORCISTU, MODRÝCH STÍNŮ a PĚTI MRTVÝCH PSŮ v makroversu. Detailněji k pojmům srov. R. D. K o k e š, *Světy na pokračování*, s. 187 (makroversum), k povaze a možnostem seriality první dva oddíly knihy.

18) Chápu-li fikční (makro)svět jako časoprostorovou entitu, „která je jí příslušejícími způsoby obyvatelná, zabydlená a řízená,“ pak tato je v mém pojetí „složena ze souběžně existujících oblastí, o nichž lze uvažovat jako o světech v užším slova smyslu. Ty nazývám mikrosvěty a subsvěty (...). *Mikrosvět* se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy. *Subsvět* označuje oblast fikčního (makro)světa, již sdílí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot.“ R. D. K o k e š, *Světy na pokračování*, s. 105.



## Potlačované vyšetřování: MODRÉ STÍNY

Z hlediska rozvrženého detektivního pátrání se napříč osnovami vyprávění čtyř epizod<sup>19)</sup> převážně konstruuji následující významové rámce:

(A) *možné finanční machinace během univerzitní přestavby olomouckého jezuitského konviktu (současnost fikčního makrosvěta) — spojeno s univerzitním kvestorem Jonášem;*

(B) *možné finanční machinace během porevolučního prodeje olomouckých pozemků (minulost fikčního makrosvěta) — spojeno se současným ministrem vnitra Gelnarem;*

(C) *možné propojení nejvyšších akademických (bod A) a nejvyšších politických (bod B) záměrů — spojeno s kvestorem Jonášem i s ministrem Gelnarem;*

(D) *vraždy dvou mužů spojených s odhalováním vazeb mezi bodem A a bodem B ve vztahu k bodu C, idealistického badatele Chalupy a ambiciózního novináře Březiny (na samém konci osnovy MODRÝCH STÍNŮ je odhalena ještě jedna vražda).*

První scéna první epizody zachycuje právě setkání Chalupy a Březiny, přičemž Chalupa se Březinovi svěruje se svými podezřeními na mnohamilionové finanční machinace při univerzitní rekonstrukci olomouckého konviktu, za nimiž měl podle jeho závěrů stát univerzitní kvestor Jonáš. Během jejich dialogu jsme ve flashbacku seznámeni i s pragmatickým kvestorem Jonášem — který se na Chalupu dívá jako na potíživistu, jelikož univerzité žádá škoda nevznikla a profesorův idealismus může z jeho politického pohledu nadělat víc škody než užítku. Třetí a čtvrtá scéna ukazuje konspirační setkání výkonného ministerského muže Klestila a oportunistického, vysoce ambiciózního policisty Barana, který se právě stal novým členem týmu komisařky Výrové. Řeč je o potíživistovi Chalupovi, o novináři Březinovi s možnými citlivými materiály — a o kvestorovi Jonášovi, který se má brzy stát novým Gelnarovým ministerským náměstkem. V šesté scéně pak univerzitní uklízečka nalezne profesora Chalupu zavražděného ve vlastní kanceláři... Osmatřicátá scéna nakonec uzavírá osnovu první epizody nalezením zavražděného Březiny pro změnu v jeho vlastním bytě, přičemž všechno směřuje k Jonášovi, který si navíc k formální schůzce s detektivy přizve mimořádně drahého advokáta.

Jestli otázky detektivů řídila v první epizodě podezření idealistického akademika a vedla k přítomnosti fikčního makrosvěta (viz výše bod A), druhá epizoda je řízena dosavadním pátráním novináře Březiny a vede pro změnu k minulosti fikčního světa (bod B). Osnova epizody přitom vrcholí více než dvanáctiminutovou scénou rozhovoru vyšetřovatele Mráze s bývalým olomouckým politikem Lautnerem, který se stal v roce 1994 obětí špinavých praktik tehdy teprve lokálního místního politika Gelnara. Jak spolu ovšem skutečně souvisejí body A, B... a D? To je základ otázky, jež řídí vyšetřování ve třetí epizodě: Jonáš možná skutečně podváděl s dotacemi, ovšem Chalupa s Březinou proti němu zřejmě neměli žádný důkaz, a tak by se mu nevyplatilo je odstraňovat. A Gelnar má na krku jistě spoustu nekalých kroků, ale nijak se tím nevysvětluje, kterak by mohly podvody s pozemky z první poloviny devadesátých let souviset s vraždami nyní...

A právě ve třetí epizodě dochází v řešení tohoto rébusu k nejextrémnějšímu posunu ve vztahu k „nezdrženlivým“ detektivním tradicím. Komisařka Výrová se společně se svým

19) Počet epizod je další důležitou odchylkou MODRÝCH STÍNŮ na pozadí DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, protože seriály PŘÍPAD PRO EXORCISTU i PĚT MRTVÝCH PSŮ měly jen po třech epizodách.

týmем domnívá, že kvestor Jonáš si někoho z důvodů, které nejsou s to odhalit, protože z uspořádání vodítek podle všeho *nijak příčinně nevyplývají*, na obě vraždy najal. Rozhodnou se proto lapit protřelého Jonáše do pasti, když před ním Výrová sehraje telefonické divadlo se získáním nečekaného přesvědčivého důkazu — a do telefonu „prozradí“, kudy a kam pro důkaz pojedje. A opravdu vše napovídá tomu, že se Jonáš do pasti chytil, protože o chvíli později je vyšetřovatelka Horová násilně přepadena mužem v černém a s maskou na obličej. A právě v ten okamžik, konkrétně v šestapadesáté minutě osnovy třetí epizody, proces vyprávění okázale změnil perspektivu: ukáže prchajícího muže v černém, který se přes střechu budovy vrací do své kanceláře — a je to šéf zabezpečení univerzity Mitner, který už předtím dvakrát Jonášovi telefonoval. To se z osnovy dozvíme my, ovšem nikoli policisté, pro něž má Mitner bohužel alibi, neboť podle sekretářky neopustil kancelář a nikomu ze svého telefonu nevolal. Ovšem nezpochybnitelné alibi má i zadržovaný kvestor Jonáš, který od odchodu Výrové ze své kanceláře zasedal schůzi — a rovněž nikomu prokazatelně netelefonoval.

Coby diváci už víme, že vrahem je pravděpodobně Mitner, zatímco detektivové se tak pouze domnívají a jejich hlavním podezřelým je Jonáš, který si vraha najal. Co je ovšem mnohem důležitější, pětaticátá závěrečná scéna osnovy třetí epizody představuje ještě jeden úrok stranou: rozzuřený Jonáš odchází z policejní stanice a telefonuje (zřejmě) ministru Gelnarovi, že Výrová po něm z ideologických důvodů jde: „Ta bláznivá baba [Výrová], ona je snad posedlá nebo šílená nebo... Její šéf je bejvalej estébák a ona samozřejmě patří do té jeho party.“ (Zřejmě) ministr Gelnar Jonáše uklidní s tím, že mu tam pošle spolehlivého člověka: Martina Klestila. Proč je to tak důležité? Detektivové do poslední epizody vstoupí s palčivou otázkou, proč si Jonáš najal vraha — a proč zabíjel muže, kteří proti němu prakticky nic neměli. My jako diváci do poslední epizody ovšem vstupujeme s úplně jinou otázkou: Pokud vraždil Mitner a Jonáš soudě podle telefonátu nemá s vraždami nic společného, proč Mitner vraždil, když z toho nemohl podle všeho dosud řečeného nic mít?

Rozdělení otázek pokládaných postavami a otázek pokládaných si divákem nakonec řídí osnovu závěrečné epizody, v níž má aktivně jednající Jonáš velký prostor. První třetina je věnována prakticky jen jemu a na rozdíl od detektivů velmi rychle rozklíčuje pozadí všech událostí — a naopak hrdinové z týmu komisařky Výrové jsou zbaveni pravomocí, ponížení Jonášem vyslanou komisí z ministerstva vnitra a nejenže se ke všem vysvětlením dostanou *úplně mimoděčně* (Výrová s Horovou jde naslepo za Jonášem, který jí vše vysvětlí — a ona mu nevěří; Mráz s kolegou pronásledují Barana, který je dovede ke Klestilovi... a vrah se usvědčí sám), ale navíc až do závěru seriálové osnovy MODRÝCH STÍNŮ nepochopí, co se ve skutečnosti stalo a že Jonáš si žádného vraha nenajal. Proč? Protože Mitner na rozdíl od Jonáše nevěděl, že Březina s Chalupou nemají žádné důkazy, a tak se rozhodl oba muže odstranit, aby jej neohrožovali... a tím si Jonáše profesně zavázal, až bude náměstkem na ministerstvu. Mitnerova psychotická motivace k vraždám se nedala ze žádných souvislostí vyvodit, detektivové se upnou na jediný racionálně vysvětlitelný řetězec událostí — a protože Gelnar je nakonec odvolán a Jonáš přijde o vysněné místo ministerského náměstka, ukáže se být celá detektivní osnova mimořádně extrémní variantou postupu zdrženlivé detektivky: detektivové pozadí událostí nepochopí, řešení se nedalo vyvodit z poskytnutých vodítek, vyprávěcím cílem je mimoděk nabídnout členitou představu

hned několika vyšetřovaných oblastí fikčního makrosvěta — a to napříč prostředím (akademické, politické, policejní) i časem (paralela současné celostátní politické situace s regionální situací v porevoluční éře).

### **Zdůrazněné soukromí: MODRÉ STÍNY**

Řídící princip výstavby vyprávění a fikčního makrosvěta MODRÝCH STÍNŮ ovšem není založen pouze v posílení příčinného nesouladu mezi vyšetřováním případu a jeho výsledným vysvětlením, ale i v postupném přesunu od důrazu na vyšetřování (první dvě epizody) k důrazu na soukromé aspekty postav týmu kolem Výrové (druhé dvě epizody). Proces vyprávění souběžně rozvíjí soukromí některých klíčových postav:

(A) Nejvýznamnějším zdrojem *úžeji profesionálních konfliktů* je nejasná síť zájmů kariéristického Barana, který byl do týmu komisařky Výrové nasazen jako donašeč a my to hned od třetí scény první epizody s jistotou víme. Navzdory aroganci, nátlakovým metodám a manipulativnosti je však potenciálně dobrý vyšetřovatel. Jeho sebestředný individualismus je v konfliktu s týmovou spoluprací a zatajuje důležitá zjištění, leč zároveň je kolektivem opakovaně vystředován a ostatními vysmíván. V první epizodě postupuje relativně standardně při navržení vlastní kriminalistické verze i podezřelého, ovšem tato jeho verze je odmítnuta příliš rychle a sarkasticky, než aby tým informoval o dalších svých zjištěních. V druhé epizodě zvolí ostřejší metody a snaží se hned dvakrát neférově chopit vedení případu, ale v obou případech narazí na ostré Vitoušovo odmítnutí — na což reaguje pokusem o vydírání, že na Vitouše vytáhne jeho estébáckou minulost, která chvíli předtím vyšla najevo. Vitouš odejde sám, což Barana dostane do pozadí a během třetí epizody hraje jen doplňující roli. Ve čtvrté epizodě naopak převezme po selhání Výrové iniciativu a stane se nakrátko šéfem týmu. A právě ve chvíli, kdy konečně dosáhne toho, oč usiloval, nalezne i mantinely svých schopností hodnotové relativizace: zjistí, že jeho „ministrský spojenec“ Klestil vyhrožoval Mrázovi s dcerou, rozzuří se... a nevědomky své kolegy nakonec zavede právě ke Klestilovi, jehož roli v celém případě tito nikdy nepochopí.

(B) Doplňkovým zdrojem *širěji profesionálních konfliktů* je spor mezi Výrovou a Vitoušem poté, co vyjde najevo jeho politická minulost v roli vysoce postaveného představitele Státní bezpečnosti. Nakolik touha být vyšetřovatelem ospravedlňuje přijetí hodnotově nepřijatelných pozic, nakolik a z jakých pozic lze zpětně soudit — a nakolik můžou pozdější kariérní úspěchy (počet dopadených pachatelů) vykoupit předchozí poklesky? Vitoušova minulost vyjde najevo během výslechu v druhé epizodě, ovšem v rámci týmu ji rozvíjí hlavně dlouhá úvodní sekvence třetí epizody, ve které Výrová navštíví Vitouše v jeho usedlosti v lesích. Vitoušovo dilema přitom stojí explicitně v paralele k obavě Výrové z politického vyšetřování a implicitně v paralele ke kariérnímu pragmatismu kolegy Barana. Zatímco přitom Výrová ve středním věku nedokáže Vitoušovo rozhodnutí akceptovat a představuje pro ni důležitý hodnotový konflikt, pro osmadvacitiletou Horovou o tak závažný prohřešek nejde a Vitoušovu minulost zlehčuje — čímž se dostane do konfliktu se svým milencem, akademikem Termerem.

(C) Klíčovým zdrojem *osobních konfliktů* je právě milostný vztah mladé vyšetřovatelky Kristýny Horové s ženatým akademikem Termerem, blízkým přítelem zavražděného

Chalupy. Termerovo působení v osnově vyprávění i v rozvržení fikčního makrosvěta MODRÝCH STÍNŮ je napříč prvními třemi epizodami kompozičně pečlivě vystavěno — a nepřímě nakonec motivuje klíčový zvrat ve čtvrté epizodě, kdy profesionální selhání Horové významně napomůže oficiálnímu rozpuštění vyšetřovacího týmu. Význačnost tohoto narativního vlákna je zjevná už z toho, že Termer je konatelem hned v několika rámcích.

Zprvčt tedy už dva roky chodí s Kristýnou Horovou, což má v první epizodě až idylicky romantickou povahu a ačkoli je svědkem v případě, daří se bez větších problémů potlačovat potenciální střet zájmů mezi Horovou v jejím a Termerově milostném subsvětě a Horovou v subsvětě vyšetřovatelského týmu. Ve druhé epizodě se ovšem dostanou do konfliktu kvůli ideologické interpretaci minulosti Kristýnina nadřízeného Vitouše, jenž kdysi Termera jako studenta vyslychal — a Termer ho během výpovědi k překvapení všech identifikuje jako agenta StB. To zavdá příčinu k axiologickým pochybnostem u Výrové (viz výše bod A), příčinu k vydírání u Barana (viz výše bod B), příčinu k odchodu do důchodu u Vitouše (viz výše bod A) a nakonec i příčinu k vyslovení dosud nevyřčených traumat mezi Horovou a Termerem. Milostný poměr mezi Horovou a Termerem se přitom do osnovy dostává velmi brzy, hned v páté scéně první epizody, kdy vidíme oba krátce po milostném aktu, přičemž Kristýna Horová hovoří o dítěti.

Zadruhé je Termer nešťastně ženatý, žijící se svou manželkou v hodnotové neshodě — ona se snaží vyrovnávat se stárnutím zdravým životním stylem, přičemž o jeho nevěrách tuší, i když jí chybí hmatatelný důkaz. Je překvapivé, jak brzy se do osnovy nefunkční manželství Termerových dostává; jde totiž hned o druhou scénu první epizody. Nejdříve jsme tedy jako diváci obeznámeni s Termerem jako manželem Termerové a až o tři scény později s Termerem jako dlouhodobým milencem Kristýny Horové, přičemž později v patnácté scéně se ukáže, že poměr Kristýny Horové se ženatým akademikem je veřejně tajemství v celém vyšetřovacím týmu.

Zatřetí je Termer svědkem ve vyšetřování, protože byl nejen kolega zavražděného Chalupy, nýbrž i jeho blízký kamarád. Tato Termerova narativní úloha v procesu vyprávění je především záminkou k tomu, jak vyšetřovatele (a nás jako diváky) obeznámit s akademickým prostředím (první epizoda), jak dostat na světlo Vitoušovu minulost a rozleptat soudržnost zavedeného týmu (druhá epizoda) a hlavně jak postavit Kristýnu Horovou do několikerého střetu zájmů (třetí epizoda). Jestli totiž první třetina třetí epizody odhalila Výrové pochybnosti o práci, sobě samé i o vyšetřovaném případě — a zároveň posloužila rekapitulaci dosud řečeného, pak celá druhá třetina třetí epizody představuje odbočku od případu Chalupy, Březiny a Jonáše. Soustřeďuje se na vyvrcholení vztahu mezi Termerem a jeho manželkou na jedné straně, Termerem a Horovou na straně druhé a Horovou a jejím soukromě-pracovním střetem zájmů na straně třetí.

Osnova vyprávění přitom celou tuto asi dvacetiminutovou sekvenci rozvrhuje překvapivě komplexně, když nás jako diváky nutí si v procesu vyprávění neklást otázku po Termerově vině — nýbrž po vině samotné Termerové. Ve výchozí sedmé scéně vidíme, jak Termer z vany píše na telefonu zprávu Horové, že definitivně odchází od manželky a zůstane s ní. Odloží telefon na okraj vany a čeká na odpověď, zatímco domů doběhne manželka s tím, že si za ním vleze do vany. Termer se raději oblékne a odejde. Následuje osmá scéna realizovaná nejdříve paralelním vedením dějové akce v křížovém střihu, když stří-

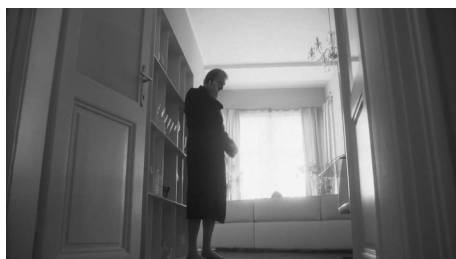
davě sledujeme Termera v obývacím pokoji a jeho ženu ve vaně... vedle níž se rozvíbruje Termerův telefon. Následuje ostrá hádka v obývacím pokoji. Termerová ho v hysterickém záchvatu vážně zraní na obličejí — a Termer v dlouhém, hluboce inscenovaném záběru snímaném z podhledu nejdříve oznámí „Odcházím od tebe. Je konec... definitivní!“ (**obr. 1**), načež za manželčina pláče přejde do středního plánu, zavolá Kristýně s tím, že ji taky miluje a jede za ní (**obr. 2**). Odejde v popředí z rámu a následuje jeden docela hladký nástřih na vyděšený výraz manželky (**obr. 3–4**), která se poněkud zmateně zeptá: „Kam jdeš?“ V krátké deváté scéně pak Termera vidíme odjíždět taxíkem, zatímco manželka jej sleduje z okna... zhrzená, nešťastná, ale rozhodně nezraněná (**obr. 5**).

Desátá scéna ukazuje Termera s Horovou po časové elipse s koncem pohlavního aktu, přičemž se opakuje motiv s těhotenstvím z páté scény první epizody. Nečekaně však přijede a do bytu vejde Baran s policisty. Odvádějí Termera s obviněním z napadení, ublížení na zdraví a domácího násilí. Vzhledem k dosavadnímu uspořádání osnovy je nabíledni otázka, jak toho Termerová dosáhla, protože byla v pořádku, když odjížděl. Sdílíme tedy úsilí nalézt na ni odpověď společně s Kristýnou, již se zatčený Termer ve vězení zapřísahává, že své ženě neublížil. A to přesto, že ve scéně předtím její ošetřující lékař jak Kristýně, tak Výrově potvrdil, že si v žádném případě nemohla ublížit sama. Kristýna tedy požádá svého kolegu Vojtu Kubíka o výslech taxikáře — a sama jde v členité patnácté scéně hloupě k Termerové, aby ji přesvědčila, že křivé svědectví z domácího násilí jí nepomůže a že může své obvinění odvolat.

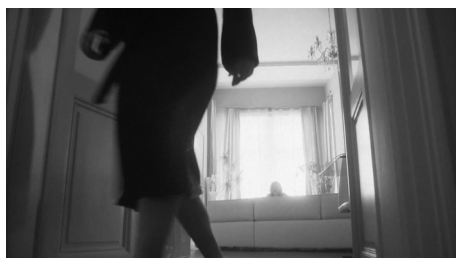
V této patnácté scéně přitom soukromé narativní vlákno Kristýny Horové vyvrcholí, protože krátce poté, co Horová na



obr. 1



obr. 2



obr. 3



obr. 4



obr. 5

(v obličejí zjevně velmi vážně poraněnou) Termerovou apeluje, zavolá jí Kubík... Následující členitá sekvence nejdříve příčně stříhá v rámci bytu, kdy zatímco Horová zvedne telefon a poodejde k oknu (**obr. 6–7**), Termerová se jí podívá do dokladů (**obr. 8**). Nato se proti očekávání od Termerové nestříhne nejprve na telefonující Kristýnu u okna, nýbrž rovnou na prostorově vzdáleného Kubíka (**obr. 9**), který zjevně hovoří do telefonu ke Kristýně, a tak se velmi dlouho soustavně odepírá divácky očekávaný záběr reagující Kristýny: „Je mi to líto, ale podle všeho to ten Lukáš [Termer] opravdu udělal. (...) Ten taxikář říká, že když odjeli, začal se Lukáš šacovat a...“ Od začátku Kubíkova popisu se přitom příčný stříh ještě zkomplikuje, protože obraz i zvuk přejde do poměrně objektivního flashbacku, během něhož Kubíkův hlas umlkne, sekvence nás nezprostředkovaně konfrontuje přímo s proběhlou akcí. Termer totiž už podruhé zapomněl telefon, poručí taxikáři zastavit, následuje chvíle váhání... a pohled zadním okýnkem zpět.

A právě v ten moment se stříhne na telefonující Kristýnu, která očima uhne od pohledu z okna za sebe (**obr. 10**) — a jako by ve volné návaznosti pohledu následuje záběr Termerové u stolu (**obr. 11**). Ovšem Termerové dosud bez zranění, Termerové nehledící do dokladů, nýbrž do manželova telefonu, Termerové v opět pokračujícím flashbacku, jak se možná opravdu v minulosti fikčního makrosvěta stal... nebo jak si ho možná v ten okamžik představuje Kristýna stojící s telefonem u okna. Flashbacku, ve kterém se Termer vrátí pro telefon domů, svoji ženu surově zbijí (**obr. 12**) a nakonec ji kopne obutou nohou ležící do obličejce (**obr. 13–14**). Stříhne se zpět na mlčící, zaraženě hledící Kristýnu u okna, jež svěsí ruku s telefonem — a v pozadí



obr. 6



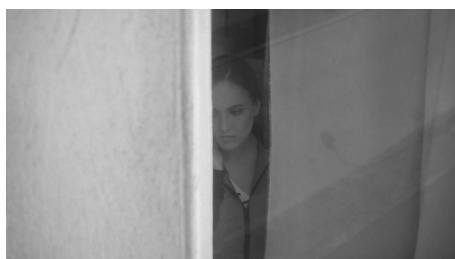
obr. 7



obr. 8



obr. 9



obr. 10

mimo ostrost sedí u stolu zbitá Termerová (obr. 15), která se v dalších dvou záběrech otočí (obr. 16–17) a dlouze zadívá na Kristýnu (obr. 18). Ta se obrátí od okna a její pohled opětuje — se zjevným uvědoměním, že se dívá na důsledek činu muže, kvůli němuž zrovna riskuje kariéru (obr. 19). V šestnácté scéně z vězení už jen následuje dialog mezi Termerem a Kristýnou, jeho snaha svůj čin omluvit... a její nelítostné odmítnutí. Jejich příběh je definitivně dopovězen ve scéně ze závěru čtvrté epizody, v níž si Termer u Kristýny v bytě vyzvedává věci a snaží se ji přesvědčit k návratu, ovšem jeho rostoucí agresivita narazí na tým kolegů v čele s Vojtou Kubíkem, který ji chrání.

Kompozičně členitá, vlastní vyprávěcí otázku sledující druhá třetina třetí epizody, ve které soukromá linie Kristýny Horové vrcholí, představuje významný odklon od vyšetřování případu, k němuž se nijak neváže. Ano, Kristýnino selhání, kdy jde v rozporu se všemi nařízeními a se zamlženým úsudkem prakticky vzato vyhrožovat coby policistka své vlastní sokyni v lásce, má dopad na rozložení vyšetřovacího týmu komisařky Výrové ve čtvrté epizodě i na postavení Horové mimo službu. V chronologicky následujících PĚTI MRTVÝCH PSECH tak Kristýna Horová pracuje už coby uniformovaná policistka ve Šternberku. Nicméně pro vyšetřování případu úmrtí profesora Chalupy i novináře Březiny je role její soukromé tragédie vedlejší — leč o to důležitější pro tvarování hodnotového systému makrosvěta i jeho obyvatel z řad vyšetřovatelů.

(D) Doplnkovým zdrojem dění v *osobní rovině* je nakonec vztah vyšetřovatele Pavla Mráze se svou dcerou Adélou (a jejím novým přítelem), který se podobně jako v PŘÍPADU PRO EXORCISTU zprvu bez větších konfliktů vine napříč makrosvě-



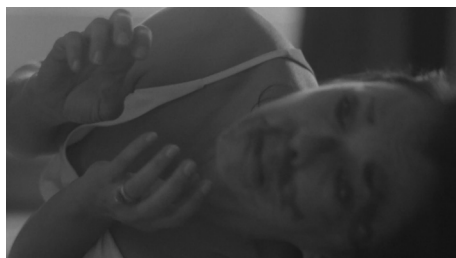
obr. 11



obr. 12



obr. 13



obr. 14

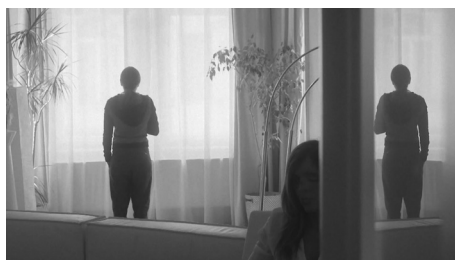


obr. 15

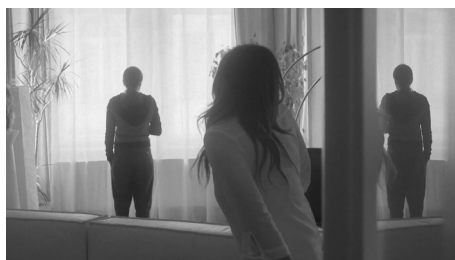
tem. Tentokrát se však propojí s pracovní dějovou akcí... i když jinak, než bychom očekávali. Mrázovi přijde výhružný e-mail, který ho zachycuje s dcerou na koncertě kostelního sboru. Zprvč však pachatele od začátku známe (je jím ministerský výkonný muž Klestil), zadruhé celá kauza má ve vztahu k vyšetřování obou vražd čistě zdržující funkci (Mráz s dcerou odjede a pak se zase vrátí). Jistě, i tentokrát se akce promítne do zmíněného úředního rozpuštění týmu komisařky Výrové — a dokonce má dopad i na rozuzlení případu, u něhož by jinak Mráz nebyl a nemohl v klíčový okamžik zastřelit Mitnera. Ovšem prvotní motivace je nakonec opět soukromá: tým se postaví s vědomím profesního rizika za vydíraného Mráze, a právě toto vydírání nakonec odhalí mantinely hodnotového pragmatismu Barana, který se obrátí proti Klestilovi. Podobně jako v případě Výrové (v osobním rozhovoru s Vitoušem) a Horové (ve vyvrcholení vztahu s Termerem) je přitom i Mrázovo vydírání zasazeno do třetí epizody — a bezprostředně následuje po sedmnácté scéně, ve které Kristýna Horová práskne dveřmi doslova i přeneseně za svým vztahem s Termerem.

### **Potlačované i zdůrazňované aspekty stylu MODRÝCH STÍNŮ**

Ačkoli se tento analytický text dosud soustřeďoval především na vyprávěcí způsoby na pozadí některých postupů kriminální fikce, nelze pominout, že MODRÉ STÍNY se v souvislostech trojice dosud natočených děl DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, ale i v souvislostech současných tuzemských krimiseriálů jeví být zvláštními rovněž svým stylovým pojetím. Hovořím-li o *stylu*, míním tím soubor technických prostředků a estetických postupů, které



obr. 16



obr. 17



obr. 18



obr. 19



tvůrci ve svém díle využili, aby dosáhli určitých účinků. Textura MODRÝCH STÍNŮ jistě na první pohled působí členitě a provokativně, protože filmařské postupy vystupují do popředí a utvářejí vlastní komplexní vzorce.<sup>20)</sup> Provokativnost ale zaprvé nespočívá ve výběru prostředků, nýbrž v jejich kombinaci a funkcích. Zadruhé lze pozorovat srovnatelný princip účelného potlačování a zdůrazňování, jaký byl vysvětlen výše v případě vyprávění a konstrukce fikčního makrosvěta. Zatřetí se nabízí otázka, nakolik je významná umělecká motivovanost stylu v případě audiovizuální kriminálky vlastně opravdu výjimečná — i když se s ní nesetkáváme u současného tuzemského krimiseriálu.

V MODRÝCH STÍNECH můžeme pozorovat decentralizované inscenování figur, časté snímání figur z profilu či zezadu, extrémní narušování okrajů rámu, kontrast dvoupólových velikostí rámování ve stříhové skladbě, kontrast mezi malými a velkými hloubkami pole, sebeuvědoměle se pohupující kameru, narušení konvenční srozumitelnosti dialogu či relativně vyprázdňené kompozice jako zátiší, prostředí města, hrdinové hledící z okraje rámu do mimoobrazového prostoru.

Samy o sobě ovšem nepředstavují tyto prostředky nic, co by televizní diváci dlouhodobě nepovažovali za běžnou součást stylového rejstříku tuzemských (zdaleka ne jen) kriminálních seriálů. Kupříkladu hned první záběry KRIMINÁLKY ANDĚL (2008–2014) obsahují značnou část vyjmenovaných rysů: jsou pohyblivé, tékavé, relativně dlouhé, snímané výrazně prostorově deformativními objektivy, kompozičně decentralizované a stavějící obličaje postav na samý okraj rámu či mimo něj. Mají potlačenou jasnost barev a takříkajíc nerealisticky působící zvuk typu nemotivovaného hučení či barevně zkreslených dialogů. Ovšem u KRIMINÁLKY ANDĚL tyto prostředky neprovokují, protože posilují kompoziční motivaci: navozují pocit, že postavy jsou součástí tísnivého prostoru, v němž jim hrozí nebezpečí a mají málo času. Významové těžiště oněch úvodních obrazů první epizody KRIMINÁLKY ANDĚL tvoří navíc peníze ukládané do trezoru a matka s malým dítětem. Když vzápětí objekt někdo přepadne, jsou ustavené jak příčinný motiv zločinu (peníze), tak perspektiva usnadňující emocionální napojení (matka s dítětem).

Jinak řečeno, co potenciálně provokuje v MODRÝCH STÍNECH, nejsou samotné prostředky, nýbrž relativní nekonvenčnost jejich využití. Na jedné straně styl MODRÝCH STÍNŮ poskytuje divákovi ty prvky, které potřebuje vědět (kdo to je, jak vypadá, s kým hovoří, v jakém prostoru), případně posiluje některé výrazové rysy prvků světa (prostorová rozlehlost kaple, dusivost sauny, neútlunost pracoven, odosobněnost kvestorovy kancelá-

20) V této souvislosti srov. rozhovor s režisérem Viktorem Taušem „Rozhodl jsem se zvednout lidi ze židle, říká režisér MODRÝCH STÍNŮ Tauš“, který nabízí i cestu k autorské interpretaci: „Rychlost natáčení TV minisérie nás přiměla pracovat s vizualitou pouze konceptuálně. Na její platformě jsme pak pracovali ryze intuitivně. Ten koncept v případě MODRÝCH STÍNŮ tkvěl především ve dvou věcech: v dekompozicích a přeexpozici, ve které postavám, a tedy ani divákovi, není nic skryto. Vše je až agresivně přítomné. Dekompozice vychází z mého zájmu o vztah člověka a architektury. Věřím, že kompozičně se z tohoto vztahu dá vyčíst stav společnosti. V případě MODRÝCH STÍNŮ architektura navíc personifikuje korupci. Chtěli jsme proto snímat především ji, a lidi s jejich osudy vidět v dekompozici, nahodilě a nepodstatně v tom vztahu.“ Viz Hedvika Petrželková, Rozhodl jsem se zvednout lidi ze židle, říká režisér MODRÝCH STÍNŮ Tauš. Lidovky.cz, 18. března 2016, on-line: <[http://www.lidovky.cz/rozhodl-jsem-se-zvednout-lidi-ze-zidle-rika-reziser-modrych-stinu-taus-13g-/kultura.aspx?c=A160317\\_140556\\_In\\_kultura\\_hep](http://www.lidovky.cz/rozhodl-jsem-se-zvednout-lidi-ze-zidle-rika-reziser-modrych-stinu-taus-13g-/kultura.aspx?c=A160317_140556_In_kultura_hep)>. Můj rozbor stylových voleb je ale veden spíš snahou nabídnout určité funkční vysvětlení a zasazení do obecnějších tradic než ambicemi tyto postupy abstraktně vykládat (ať už implicitně v souladu se záměry tvůrců či symptomaticky v souladu s reprezentovanou ideologií).

ře). Na druhé straně, pokud jde o konkrétní zprostředkování těchto prvků, často se hned několika způsoby nenásledují zavedené taktiky, jimiž bývá divák v audiovizuální fikci časoprostorově i dějově orientován. Nezachovává se totiž princip funkční ekvivalence a zdůrazňují se ozdobné rysy stylu jako takového.

Jak už jsem naznačil výše, budeme-li uvažovat o všeobecně preferovaných volbách, jak filmařsky vystavět scénu, určující nejsou tolik konkrétní prostředky a postupy (úhly snímání, kompozice a povaha střihu, zvukové aspekty, aj.), nýbrž jejich vzájemná funkční spolupráce. Zpravidla se usiluje o zprostředkování potřebných informací o fikčním čase, prostoru a dění natolik sjednoceným, vyváženým a srozumitelným způsobem, aby si divák pokud možno neuvědomoval proces zpracovávání textury díla do své mentální představy fikčního (makro)světa a v něm probíhajících událostí. Není proto klíčové, jaké prostředky filmaři použijí, ale nakolik se jim ve vzájemné funkční spolupráci podaří tomuto ideálu přiblížit.<sup>21)</sup> Když jeden postup vystoupí do popředí (rychlý či naopak žádný střih), ostatní se mu přizpůsobí do takové míry, aby se funkční jednota zachovala. U rychlého střihu je tak položen třeba větší důraz na zvukovou kontinuitu a na návodné prvky uvnitř rychle se střídajících záběrů. U dlouhého záběru sice chybí střih, ale jeho roli při vedení pozornosti zpravidla nahradí pohyb odpoutané kamery, srozumitelné přeastřování mezi plány, zvuková perspektiva a dílčí vodítka typu světla, stínu či barev.<sup>22)</sup> Jak ukázal příklad KRIMINÁLKY ANDĚL, různorodé a samy o sobě třeba i výstřední postupy ve vzájemné spolupráci nejen poskytují maximum informací, ale zároveň usilují tvořit onen takřikající organický jednotný, ve vztahu k vyprávěnému příběhu, prostředkovanému světu a emocím postav maximálně návodný soubor prostředků, jehož si divák pokud možno nemá všimnout.<sup>23)</sup>

MODRÉ STÍNY na jedné straně poskytují informace, které divák z výše uvedených důvodů potřebuje, ovšem ve vztahu k organické jednotě jsou *rozrušující*. Potenciální spolupráce využitých prostředků je totiž často buď *zdůrazněná* (takže ozdobně upozorňují samy na sebe), anebo *potlačena* (takže nezachovávají hladkost přechodů od vodítka k vodítku). Důležité ovšem je, že na ozdobnou přebujelost stylových podnětů si lze divácky rychle zvyknout — a i MODRÉ STÍNY v tomto ohledu vytvářejí analyticky inspirativní stylové vzorce. Jakkoli však tyto vzorce ve vztahu k obecnějším normám možná působí excesivně, v umělecké soustavě díla samotného rychle nabydou svých rolí a jejich zdůrazňující role se vytrácí, například rozmanitě používané ostré protisvětlo v uzavřených prostorách v kombinaci s dojmem přeexponování obrazu. Na druhé straně potlačovaný styl vede k tomu, že divák nedostává vše, co by očekával, protože informace mu chybí a zároveň

21) David Bordwell hovoří o funkční ekvivalenci prostředků a postupů klasického stylu, srov. David B o r d w e l l – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 9.

22) Dobrymi příklady jsou v současné populární kinematografii velmi dlouhé a prostorově i množstvím rozvíjených akcí velmi členité záběry v začátcích filmů GRAVITACE (2013) a ŽIVOT (2017). Roli střihu v nich přebírají právě pohyb kamery, práce s hloubkou pole, zvuková vodítka a důraz na prvky v mizanscéně, takže funkční sjednocenost zůstává zachována, ačkoli se filmaři ve vesmírném beztláčeném prostoru nemohou plně splehnout na standardní vodítka jako „nahore“ a „dole“.

23) Jak píší v podobných souvislostech Roman Jakobson s Jurijem Tyňanovem, jde o model „ponechávající možnost jistého — byť i ohraničeného — počtu řešení, nikoli řešení jediného“. Roman J a k o b s o n – Jurij T y ň a n o v, *Problémy zkoumání literatury a jazyka*. In: Roman J a k o b s o n, *Poetická funkce*. Praha: H&H 1990, s. 36.

přebývají. Když bude kamera minutu staticky dlít na jednom stromě před domem, dostaneme coby diváci jak velmi málo informací (strom, dům, detaily zpřesňující možný sociální status atd.), tak příliš mnoho informací (jsme nuceni soustřeďovat se buď na extrémní titěrnosti, nebo přesunout pozornost od zjevných vlastností objektů či obrazu, potlačit primárně účelové zpracování dat a přemýšlet asociativně).

V obou případech zdůrazňovaného i potlačovaného stylu jde o postupy, které jsou sice s žánrovou kinematografií spojované, ovšem jen konvenčně. Například v souvislosti s vytěžováním abstraktnějších informací, když dostaneme lepší vhled do nitra postavy, jejího fyzického rozpoložení či v nás scéna vyvolá zvláštní náladu. V MODRÝCH STÍNECH takovou žánrově konvencionalizovanou roli plní výškově i barevně zesílený zvuk tikajících hodin během klíčové scény podvodu vyšetřovacího týmu na kvestora Jonáše. Tikot hodin zprvu ovládne bezmála celý zvukový prostor, nutí nás uvědomovat si ubíhající čas a posiluje napětí plynoucí z otázek, zda všechny na určité časy naplánované kroky jejich plánu vyjdou. I v tomto případě ale platí, že neslábnoucí zvuk hodin se po chvíli stane jen těžší vnímatelným — a vystoupí do popředí divácké pozornosti paradoxně opět až ve chvíli, kdy utichne, a scénu útoku na Kristýnu Horovou ovládne pro změnu nečekaně tíživé ticho.<sup>24)</sup>

MODRÉ STÍNY přitom soustavně pracují s oběma těmito aspekty — zdůrazněným i potlačeným stylem —, přičemž všeobecně lze říci, že na úrovni scén dostává divák zpravidla všechny důležité informace, které potřebuje, aby porozuměl dané scéně, dané epizodě či epizodám následujícím — ovšem nedostává je nutně na úrovni záběrů a vztahů mezi záběry.<sup>25)</sup> Vezměme si například hned první scénu rozhovoru Chalupy s Březinou, tedy obou zavražděných. Rozvržení scénického prostoru rozrušuje vztahy mezi plány, mění se úhly i rovina rámování, které je navíc ve vztahu k figurám decentralizované a napříč stříhy prostorově nesoudržné, nehledě na nepříjemně bodavé světlo zářivek v mizanscéně. Pokud by platil princip funkční ekvivalence, nedostatek vyžadovaných prostorových informací a narušená plynulost střídání stříhových úhlů by byly vyváženy naopak zdůrazněnou srozumitelností a jasností dialogů. Jenže ne, promluvy se v rozlehlém prostoru trítí, přičemž kontinuální srozumitelnost slov ztěžuje i živá chrámová hudba v pozadí. Na konci scény ovšem divák získá všechny informace, které potřeboval vědět. A naopak, jindy sice divák MODRÝCH STÍNŮ dostane okamžitě dostatečné množství informací k porozumění příběhu a fikčnímu světu, ovšem styl ho nutí soustřeďovat pozornost i na ty svoje rysy, jež mu (a) žádné snadno zpracovatelné doslovné významy nezprostředkovávají, (b) neposkytují abstraktnější napojení se na vnitřní stav postavy. Divák se tak může cítit zmaten, pokud jsou polodetaily a polocelky hovořících postav náhle vystřídány extrémně vzdáleným rámováním, které není jednoznačně odůvodněno. Vezměme si třeba náhlý stříh na vzdále-

24) Srov. též televizní film Jana Bušty БЫТ (2004), v němž po celé trvání díla zní ve zvukové stopě dýchání unesené české dívky uzavřené v truhle anglického bytu, ve kterém ji zrovna hledají policisté... Ačkoli se stylově excesivní soustavné dýchání postavy podílí na účinku díla, velmi brzy je zřejmě přestaneme vnímat, protože jako parametr je přebíjeno dalšími informacemi.

25) Jistě, jak ukázal třeba nečekaně klasický nástřih po ose na všeříkající detail tváře Termerové ve chvíli, kdy její muž po osudové hádce odešel (byť žel ne úplně natrvalo, viz obr. 4), případně celková vypravěčsky promyšlená stylová výstavba výše analyzované patnácté scény třetí epizody, provokativnost stylu je i nadále podřízena srozumitelnosti postavám, dění a světu.

né rámování při rozhovoru Barana a Kles-tila u bazénu ve čtvrté scéně první epizody (obr. 20–23). Nikdo oba intrikující muže nesleduje, nikdo se na opačném konci plo-várný neobjeví, ke stříhu na záběr ve vzdá-leném rámování není dokonce snadné — kdybychom o to tedy usilovali — přiřadit žádný jednoduše pojmenovatelný symbo-lický význam.

Záměrně jsem přitom vybral právě tyto dvě z úvodních scén, protože v nich vidím jednu z odpovědí na otázku, v čem lze hle-dat klíč k pravidlům oné umělecky motivo-vané hry s rozrušujícím stylem MODRÝCH STÍNŮ. Jejich parametrem je *dialog*, rozhov-ovor dvou či více postav... A možnosti jeho filmařské reprezentace jako by se MODRÉ STÍNY pokoušely takřkajíc znovu-vyna-lézt. Jako by snímání rozhovoru tvůrci po-jali coby uměleckou výzvu, která není zá-vislá na žánrových mantinelech detektivky — ale zároveň jejich vnitřně dialogická po-va ha pro podobnou filmařskou hru nabízí řadu příležitostí.

Rozmanitost v řešení dialogů dobře de-monstruje dvaadvacátá scéna třetí epizody, ve které se Výrová snaží od policejního ře-ditele získat neformální posvěcení akce svého týmu na chycení Jonáše do léčky. Scéna trvá 125 sekund a je rytmicky rozdě-lena do pěti fází v délce trvání mezi dvace-ti a třiceti sekundami, z nichž se pyrami-dálně stříhem i rámováním stylově variují (a) první fáze a pátá fáze, (b) druhá fáze a čtvrtá fáze — přičemž třetí fáze je natoče-na v jednom dlouhém dvojbáběru. Součas-ně tvoří vzájemné tematické variace první a druhá fáze (po třech jednozáběrech v zr-cadlové variaci: ABA, BAB) a fáze čtvrtá a pátá (dva záběry, velký ustavující celek jako přechod mezi nimi, dva záběry v zrca-dlové variaci: BA-C-AB). Podívejme se ale na scénu a její stylové řešení o něco detail-něji.



obr. 20



obr. 21



obr. 22



obr. 23



obr. 24

	Ředitel (A)	Výrová (B)	Oba (C)	VZOREC
1. FÁZE	2	1	0	A/B/A
2. FÁZE	1	2	0	B/A/B
3. FÁZE	0	0	1	C
4. FÁZE	1	1	1	B/A/C <sub>1</sub>
5. FÁZE	1	1		C <sub>2</sub> /A/B

První fáze dvaadvacáté scény se věnuje případu vydírání Pavla Mráze, který s dcerou po domluvě odjel pryč, aniž by tím cokoli nahlásil vyšším místům. Nejdříve vidíme ve velkém celku s dominujícím prostředím policejního ředitele (**obr. 24**), který hovoří k Výrové — což lze v daný okamžik pouze tušit, protože celá scéna je prostorově budována především konstruktivním stříhem a ustavující záběr přichází až coby svého druhu *intermezzo* překlenující čtvrtou a pátou fázi. Policejní ředitel vyčítá komisařce zbrkllost jednání, načež přichází stříh na Výrovou, jež stojí nejdřív zády ke kameře (**obr. 25**) a až s pronášenou odpovědí se otočí (**obr. 26**): „Potřebovali jsme prostě jednat rychle a nečekat, až se všechno zúraduje. A pak po té záležitosti s kapitánem Baranem si vůbec nejsem jistá, komu můžu věřit. Já se chci prostě spoléhat na svoje lidi.“ Výrová je snímána v celku — ovšem zatímco ředitel byl v obrazovém prostoru potlačen, sedě u spodní pravé strany rámu, Výrová je kompozičně mnohem výraznější, když se pohybuje v rámci levé poloviny rámu (**obr. 27**). Frontalita obou kompozic posiluje výchozí distanc mezi postavami, potvrzený ještě jedním protizáběrem na ředitele, který Výrovou uštěpačně usadí: „Ale vy to nějak demonizujete.“



obr. 25



obr. 26



obr. 27



obr. 28



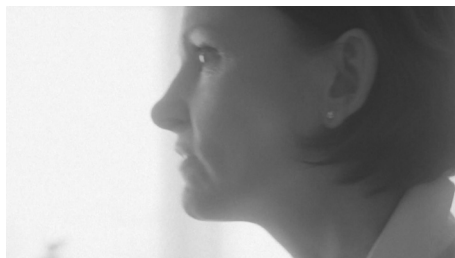
obr. 29

Tím se dostáváme do druhé fáze scény, kdy se od Mráze přejde k Jonášovi a k ožehavějším otázkám loajality: „Podívejte se, já vím jediné: kapitán Baran je vysoce nelojální. A na základě určitých indicií soudím, že aktivně spolupracoval s lidmi, kteří jsou předmětem našeho vyšetřování.“ Změní se přitom významně taktiky rámování. Obě figury jsou protentokrát snímány ve vzdálenostně odpovídajících polodetailech s přibližně stejně velkým zastoupením v celku rámu. Zatímco je však ředitel zabírán v jednom statickém rámu (**obr. 28**), tento odděluje dva překvapivě dynamické záběry Výrové, navíc záběry směřově se variující: od tváře přes profil k zátylku (**obr. 29–30**), od zátylku přes profil k tváři (**obr. 31–32**) — s lehkým odjezdem (**obr. 33**).

Postupné vzájemné přibližování si postav v závislosti na houstnoucí atmosféře scény vyvrcholí v jediném, dlouhém záběru třetí fáze scény. Začíná jako kompozičně silně nevyvážený záběr z profilu, kdy z levé půlky rámu do pravé ředitel netrpělivě pozná, že Baran se přece na případu už nepodílí (**obr. 34**). Pro Výrovou však je otázka loajality především způsobem, jak přejít k jádru věci — a tento přechod od oficiálního rozhovoru k rozhovoru mimo záznam je dostatečně zdůrazněn tím, jak agresivně zprava do prostoru rámu vstoupí (**obr. 35**): „Zajímá mě ještě jedna věc, pane řediteli. Co když je kvestor Jonáš za ty vraždy opravdu odpovědný? Co když získám definitivní důkaz, že ano — a že se to všechno dalo s požehnáním ministra vnitra. Jak se k takovému závěru vyšetřování postavíte, pane řediteli?“ Kopírovala-li by třetí fáze scény taktiku záběru/protizáběru fáze druhé, následoval by patrně stříh na detail ředitele... ovšem díky přechodu k dlouhému dvouzáběru se dosáhne mnohem silnějšího účinku prostým lehkým



obr. 30



obr. 31



obr. 32



obr. 33



obr. 34

přiblížením se tváře policejního ředitele k tváři Výrové (**obr. 36**), ztišením hlasu a silnějším důrazem na jednotlivých slovech: „Paní doktorko, uvědomujete si vůbec, na co se mě ptáte?“

V páté fázi se vrací detailní záběry/protizáběry, ovšem drobné půlkruhové objezdy tentokrát akcentují hereckou expresi obou dvou. Výrová odvětí: „Kdybych si to neuvědomovala, tak se vás takhle přímo neptám. Já prostě potřebuju vědět, jestli mě podržíte, když půjde do tuhýho.“ (**obr. 37–38**) Následuje střih na ředitele: „Vy něco chystáte, že? Vy jste něco zjistila.“ (**obr. 39–40**) Když se přitom Výrová nenechá odbýt a opakovaně vyžaduje odpověď, její hlas zazní jen z mimoobrazového prostoru — aniž by kamera opustila ředitelovu tvář, protože kontinuitu jeho reakce by jakýkoli informativní prostřih narušil: „Až budete mít takové důkazy, že budete chystat zadržení, přineste je. Pak vám odpovím.“ Následuje nečekaný střih na velký, ustavující celek — kdy se od sebe obě postavy po vypjatém rozhovoru váhavě vzdálí (**obr. 41–42**). Tím by scéna mohla skončit, ale dlouhé ticho přeruší ředitel a posune jednání do šesté fáze, epilogu variujícího větu, již pronesla Výrová už dříve: „Já už možná senilním. [střih na ředitele, **obr. 43**] Ale já si opravdu nedovedu představit, že by ministr vlády této země byl zapleten do vražedného komplotu.“ Následuje protizáběr na Výrovou, která jen popojde do popředí a významně se usměje (**obr. 44–45**). Oba poslední záběry scény přitom otevřeně varíjí její první dva záběry (viz **obr. 24–27**) — a kompozičně ji uzavírají.

Rozebraná dvaadvacátá scéna třetí epizody by jistě mohla být natočená klasickou střihovou skladbou, v níž by se po ustavujícím záběru zařadily záběry/protizáběry v čím dál detailnějších rámech, čímž by se nenápadně korigovalo její emocionální vy-



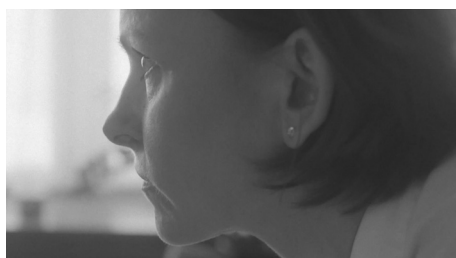
obr. 35



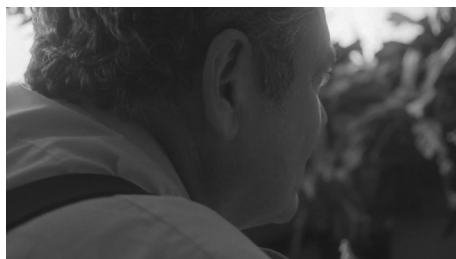
obr. 36



obr. 37



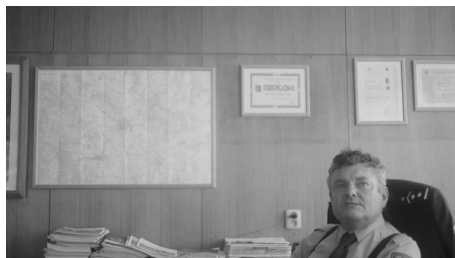
obr. 38



obr. 39



obr. 40



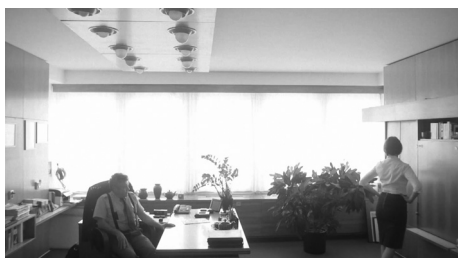
obr. 43



obr. 41



obr. 44



obr. 42



obr. 45

znění. MODRÉ STÍNY oproti tomu následují onu taktiku hledání rozmanitosti ve stylovém řešení rozhovorů postav, čímž dovedné tematické členění scény neskrývají, nýbrž zdůrazňují a činí z něj ozdobnou součást hry.

Platí ovšem, co bylo jinými slovy řečeno výše: ať už je volba výstřední či tlumená, ať už se v logice té či oné scény dodržuje či nedodržuje klasické pravidlo osy, střídání protizáběrů nebo využívání záběrů reakcí postav, případně jsou okázale odrámované jednající figury v rozporu se zvyklostmi okázale soustředovány na ten okraj rámu, jehož směrem hovoří, nakonec jsou prostorové, časové i kauzální vztahy vždy srozumitelné. Sama stylistická reprezentace rozhovoru se tak stává složitým parametrem, jehož další vysvětlení přesahuje ambice tohoto textu, protože už nesouvisí s rolí MODRÝCH STÍNŮ coby kriminální fikce.

## Závěr

Potlačované vyšetřování obou vražd, jejichž pozadí hrdinové vlastně nikdy v plné míře nezorkryjí, se funkčně doplňuje se zdůrazňovaným soukromím. Obecně řečeno, první epizoda vyšetřování ustaví; ve druhé epizodě se vyšetřování dostane do slepé uličky



a rozostří se na pozadí politických dějin makrosvětá; ve třetí epizodě se pozornost otevřeně přesune k vyšetřovatelům coby soukromým osobám s vlastními traumaty, slabostmi a hodnotovými vzorci... a v závěru se zcela nezávisle na nich odhalí vrah Mitner a přesune perspektiva k dosud vyšetřovanému Jonášovi; ve čtvrté epizodě právě Jonáš celý případ racionálně vyřeší a vysvětlí — a hrdinové vlastně do samého závěru nepochopí, co a proč se skutečně v rámci vyšetřovaného případu odehrálo. Víceméně každý z nich ovšem projde jak (a) rozumově zdůvodnitelnou hodnotovou relativizací systému, pro nějž v makrosvětě pracují, tak (b) významným poznáním sebe sama — a to včetně Pavla Mráze, který se musí vyrovnat se zastřením člověka, a Vojty Kubíka, odhalujícího vlastní lásku ke Kristýně (motiv, který je subtilně rozvíjený i v PĚTI MRTVÝCH PSECH).

To není samo o sobě tak výjimečné a podobné motivy nacházíme i jinde v současné kriminální fikci, ovšem v souvislosti s introspektivními motivy, jako jsou depresivní stavy postav, vnitřně trýznivá ztráta víry ve smysluplnost systému a zjevná subjektivizace vnímání okolního světa, a zároveň bez toho, aby se tak zjevně potlačovala dominance vyšetřování případu vražd/y. Jinak řečeno, lze najít alternativy v severských literárních i audiovizuálních kriminálkách (INSOMNIE, 1997; WALLANDER, 2005–2013; u nás je dlouhodobě vlivná rovněž tradice levicových detektivek, např. romány od dvojice Per Wahlöö a Maj Sjöwall), v amerických existenciálních kriminálkách (TEMNÝ PŘÍPAD, 2014–2015) či v některých mezinárodně ambiciózních žánrových filmech (TAJEMSTVÍ JEJÍCH OČÍ, 2009; MOKŘINA, 2014). Jenže ve fikčním makrosvětě MODRÝCH STÍNŮ nikdo z ústředního týmu sebelitosti nepropadá a postavy dávají přednost ryzí rozzuřenosti před bolestístvím či subjektivizujícím ponořením se do vlastních traumat. K paranoidním vysvětlením fungování makrosvětá se navíc staví pochybovačně, která vyplývá i z oné dvakrát různými postavami během třetí epizody pronesené věty: „Já si opravdu neumím představit, že by ministr vlády této země byl zapleten do vražedného komplotu.“ Jak bylo napsáno výše, jestli lze někde hledat vyprávěcí i tematickou tradici, již DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE — ať už záměrně, či nezáměrně — rozvíjejí a již MODRÉ STÍNY svým okázalým důrazem na soukromé aspekty postav na úkor samotného vyšetřování ozvlášťují, hledejme ji krom estetických norem britské literární školy v tuzemských zdrženlivých detektivkách.

Samy o sobě nejsou ani ony provokativní aspekty stylu v kriminálním žánru tak překvapivé. Jím v různých modifikacích uplatňovaný vývojový vzorec vyšetřování, kdy postava s pověřením klást lidem všetečné otázky pátrá po okolnostech a příčinách zločinu, je sám o sobě natolik zavedený, osvojitelný a kognitivně následovatelný, že vlastně napříč dějinami kinematografie uvnitř svých mantinelů vybízí k ozvlášťování — a to nejen vyprávěčskému, nýbrž i stylovému. Navzdory nadvládě principu funkční ekvivalence hollywoodského stylu klasické studiové éry se kupříkladu právě detektivkám podařilo (ať už v mezích tzv. filmu noir, nebo mimo ně) nejvýznamněji experimentovat s vstředními možnostmi složitě vyprávění, kontrastního osvětlování či hlediskového záběru (např. DÁMA V JEZEŘE, 1947). Televizní seriál MĚSTEČKO TWIN PEAKS (1990–1991) využil právě následování rámcujících postupů krimiseriálu k tomu, aby diváky komerční televizní stanice překvapil stylistickými i vyprávěcími postupy blízkými spíše evropskému uměleckému filmu — a seriály jako 24 HODIN (2001–2010) či KRIMINÁLKA LAS VEGAS (2000–2015) zejména díky srozumitelnosti samotného vyšetřovacího schématu zásadním způsobem posunuly všeobecné normy vnímání přípustnosti oněch sebestředných postupů, jež jsem

popisoval výše. Na rozdíl kupříkladu od CIRKUSU BUKOWSKÉHO však v postupech stylové dekorativnosti MODRÉ STÍNY víceméně nenásledují vzorce současné zahraniční kriminálky — a třebaže používají inscenování ve velmi dlouhých záběrech,<sup>26)</sup> jejich taktiky rozvíjení akce v prostoru těchto záběrů se třeba velmi liší od první řady TEMNÉHO PŘÍPADU. V neokázalém používání dlouhých záběrů, od jejichž trvání odvádí pozornost silné kontrasty v mizanscéně a které kladou důraz na roli prostředí, se nicméně podobají oněm výše zmíněným Schulhoffovým detektivkám, které podle mých prozatímních zjištění platí za nejpomaleji stříhané české kriminální filmy své doby.<sup>27)</sup>

Jestli jsou však něčím MODRÉ STÍNY inspirativní coby dílo spadající na jedné straně do příhod DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE a na druhé straně do kriminálního žánru jako takového, je to schopnost na poli vyprávění, výstavby fikčního makrosvěta i práce se stylistickými postupy dovedně zdůrazňovat nečekané a potlačovat předpokládané. A to aniž by přestaly být srozumitelnou kriminální fikcí — jakkoli vyšetřovaný případ nakonec rozlouskne hlavní podezřelý a detektivky jejich pátrání dovede k důležitým odpovědím na podstatné otázky... jež s vraždami nesouvisejí.<sup>28)</sup>

#### Analyzované dílo:

**Původní název:** MODRÉ STÍNY. **Režie:** Viktor Tauš. **Námět:** Michal Sýkora (román). **Scénář:** Petr Jarchovský. **Kamera:** Martin Douba. **Střih:** Alois Fišárek. **Zvuk:** Lukáš Moudrý. **Hudba:** Petr Ostrouchov. **Výtvarník:** Jan Kadlec. **Výtvarnice kostýmů:** Michaela Horáčková Hořejší. **Dramaturg:** Jan Štern. **Hrají:** Klára Melišková (Marie Výrová), Stanislav Majer (Pavel Mráz), Miroslav Krobot (Viktor Vitouš), Tereza Voříšková (Kristýna Horová), David Novotný (Baran), Tomáš Dastlík (strážmistr Kubík), Martin Huba (Jonáš), Martin Pechlát (Termer), Viktor Tauš (Mitner), Matouš Rajmont (Klestil), Jiří Štrébl (policejní ředitel), Andrei Toader (strážmistr Pacák), Martin Šulc (Smrkovský), Věra Hlaváčková (Hrubá), Dana Pešková (sekretářka Jonáše), Eva Jeníčková (Termerová), Nataša Burger (Lydia), Radim Špaček (Mařák), Vladimír Obšil (Chalupa), Stanislav Gerstner (Březina), Ladislav Trojan (Lípa), Nela Bušková (Adéla Mrázová), Alexander Borodin (spoluzák Adély),

26) Podle mého měření jde průměrná délka záběrů epizod MODRÝCH STÍNŮ od 6,4 sekundy v první epizodě, což je lehce pomalejší než norma, přes překvapivě pomalé 8,6 sekundy a 8,2 sekundy druhé a třetí epizody až k mimořádně pomalému střihu epizody závěrečné, v níž každý záběr trvá průměrně 10,7 sekundy. Pro srovnání PŘÍPAD PRO EXORCISTU má průměrné délky záběrů epizod 5,6 s – 5,3 s – 6,3 s a PĚT MRTVÝCH PSŮ pak 6,5 s – 6,6 s – 5,6 s Pro představu o obecnějších normách, do pomalejší retro-podoby stylizovaná BOHĚMA (2017) se průměrnou délkou záběru epizod pohybovala od 5,1 s do 5,8 s Všechny hodnoty viz <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>.

27) Po STRACHU se střihem průměrně každých 15,8 sekund se v dalších Schulhoffových detektivkách střih výrazně zpomaloval: ve snímku VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ se střihalo průměrně každých 23,4 sekund, v DIAGNÓZE SMRTI každých 27,8 sekund, ve filmu PO STOPÁCH KRVE každých 29,3 sekund a snímek VÍM, ŽE JSI VRAH... dokonce se svými 180 záběry obsahuje střih průměrně jen každou 31,7. sekundu. Hodnoty, stejně jako počty záběrů, viz <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>. Jakkoli ale může být pozoruhodná korelace těchto filmů s MODRÝMI STÍNY nejen v rovině vypravěčského uchopení zdrženlivé detektivky, nýbrž i v rovině její kompoziční realizace v dlouhých záběrech (vzhledem k dobovým normám), naše poznání dlouhodobých stylistických proměn a konstant v pojetí tuzemské audiovizuální detektivky je zatím příliš omezené na to, aby bylo možné prokazatelně hovořit o kontinuitách konkrétních řešení.

28) Za poznámky, opravy a doplnění rukopisu studie děkuji Lucii Česálkové, Jance Kokešové, Michalu Sýkorovi a inspirativním podnětům vzešlým z anonymního recenzního řízení.

Roman Mrázik (MUDr. Anděl), Pavel Šimčík (kaplan), Dita Kaplanová (sekretářka katedry), Jarmila Vlčková (sekretářka Mitnera), Jiří Lábus (Lautner), Radka Fiedlerová (Lautnerová), Krupa (Vojtěch Lipina), Jana Kubátová (archivářka), Martin Jirouš (MUDr. Arpád), Ivan Martínek (Gelnar), Vendula Hlásková (barmanka). **Výroba:** Česká televize. **Premiéra v České televizi:** 28. 2. 2016 (první epizoda), 6. 3. 2016 (druhá epizoda), 13. 3. 2016 (třetí epizoda), 20. 3. 2016 (čtvrtá epizoda). **Průměrná délka záběru:** 6,4 sekundy (první epizoda), 8,7 sekundy (druhá epizoda), 8,2 sekundy (třetí epizoda), 10,7 sekundy (čtvrtá epizoda), 8,2 sekundy (celek).

### Citované filmy a seriály:

*105 % alibi* (Vladimír Čech, 1959), *13. revír* (Martin Frič, 1947), *24 hodin* (24; 2001–2010), *Alibi na vodě* (Vladimír Čech, 1965), *Bohéma* (Robert Sedláček, 2017), *Byt* (Jan Bušta, 2004), *Cirkus Bukowsky* (Jan Pachtl, 2013–2014), *Četnické humoresky* (Antonín Moskalyk, Pavlína Moskalyková, 1996–2007), *Ďáblova lest* (Jiří Strach, 2009), *Dáma v jezeře* (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1947), *Detektivní případy kanceláře Ostrozrak* (Karel Smyczek, 2000), *Diagnóza smrti* (Petr Schulhoff, 1979), *Dobrodružství kriminalistiky* (Antonín Moskalyk, 1989–1993), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Gravitace* (Gravity; Alfonso Cuarón, 2013), *Hříšní lidé města brněnského* (Jiří Sequens st., 2000), *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens st., 1968), *Insomnie* (Insomnia; Erik Skjoldbjærg, 1997), *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech, 1961), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Kriminálka Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation; 2000–2015), *Kriminálka Anděl* (2008–2014), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Mokřina* (La Isla Mínima; Alberto Rodriguez, 2014), *Labyrint* (Jiří Strach, 2015–), *Life on Mars* (2006–2007), *Malý pitaval z velkého města* (Jaroslav Dudek, 1982–1986), *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990–1991), *Na kolejích čeká vrah* (Josef Mach, 1970), *Na konci města* (Miroslav Cikán, 1954), *Otrávené světlo* (Karel Lamač, Jan Stanislav Kolár, 1921), *Padělek* (Vladimír Borský, 1957), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Pět mrtvých psů* (Jan Hřebejk, 2016), *Po stopách krve* (Petr Schulhoff, 1969), *Profesionálové* (The Professionals, 1977–1983), *Případ pro exorcistu* (Jan Hřebejk, 2015), *Případy prvního oddělení* (Dan Wlodarczyk, Peter Bebjak, 2014–2016), *Rapl* (Jan Pachtl, 2016–), *Strach* (Petr Schulhoff, 1963), *Svět pod hlavou* (Marek Najbrt, Radim Špaček, 2017), *The Sweeney* (1975–1978), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Tajemství jejich očí* (El Secreto de sus ojos; Juan José Campanella, 2009), *Temný případ* (True Detective; 2014–2015), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *Vím, že jsi vrah...* (Petr Schulhoff, 1971), *Vrah skrývá tvář* (Petr Schulhoff, 1966), *Wallander* (2005–2013), *Ztracená brána* (Jiří Strach, 2012), *Život* (Life; Daniel Espinosa, 2017).

### Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D. (1982)

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a zákonitosti výstavby velmi dlouhých filmů. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje svou filmovou databázi počtů a průměrných délek záběrů (douglaskokes.cz/pdz) a předseda Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016). (Adresa: douglas.kokes@gmail.com).

## SUMMARY

**MODRÉ STÍNY as a Restrained Detective Story***Emphasizing, Repression and Traditions of Crime Fiction*

Radomír D. Kokeš

The study on the one hand analyses in detail the television series MODRÉ STÍNY (BLUE SHADOWS), and on the other hand it does so on the background of more general phenomena: a. The television cycle DETECTIVES FROM THE HOLY TRINITY, of which BLUE SHADOWS is a part, while deviating from some of its norms; b. the narrative and stylistic trends of contemporary Czech and international television crime fiction, with which BLUE SHADOWS surprisingly does not appear to communicate; c. the history of Czech detective films with focus on a specific narrative tradition recognized by this study and labelled *restrained detective film*, which has developed at least since 1940s. With its narrative solutions, BLUE SHADOWS seem to be an unusually intense variation on the restrained detective film: detectives never get to understand the background of investigated events, the solution cannot be deduced from presented clues, and the aim of narration is, above all, to observe the very ramified structure of fictional macroworld. At the same time, the rarity of the composition of Blue Shadows lies in the gradual shift in emphasis from the investigation (first two episodes) to the private aspects of characters in the team of the superintendent Výrová (second two episodes). I claim that the central principle of narration in BLUE SHADOWS is *suppressing* the expected and *emphasizing* the unexpected elements, and it is possible to think similarly about the selfconscious stylistic organization of the series — it expectedly provides spectator with elements necessary to comprehend the story but clearly does not follow the principle of functional equivalence in the set of preferred artistic solutions and emphasizes decorative aspects of stylistic construction, which is revealed especially in the way filmmakers approach to dialogues among characters.