

Pavel Skopal

Užitečná detektivka

Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období

K psaní detektivek jsem se dostal tak, že jsem je nejdříve četl, a to od útlého mládí a tak důkladně, že to dnes mohu nazvat studiem. Podle mínění jistých kruhů bych měl být tedy dnes veskrze prolezlý špatností. Avšak místo toho, abych před vámi stál jako individuum několikrát trestané, představuji se vám jako zastánce názoru, že lehká (a tedy i detektivní) četba je neodstranitelnou nutností a že tedy potřebuje tvůrčí pracovníky přinejmenším stejně svědomité a zdatné jako jiné druhy umělecké tvorby.

Eduard Fiker¹⁾

V protektorátním období vznikly čtyři snímky, které byly filmovou kritikou a různými dramaturgickými orgány označeny za detektivky (třebaže s různými výhradami k tomu, jestli skutečně splňují definiční znaky detektivního filmu té či oné tradice).²⁾ Budeme-li se ptát, jak byla tato žánrová kategorie používána kritiky, producenty či dramaturgy, můžeme identifikovat pozice, které zaujímaly rozličné názorové a hodnotové proudy v protektorátním období jak k detektivnímu filmu, tak k procesu filmové reprezentace a jeho vlivu na společnost. Vyvstanou vzájemné rozdíly, ale také výrazné podobnosti v argumentaci a zastávaných hodnotách aktérů, kteří náleželi k velmi rozdílným politickým proudům, především konzervativně-nacionálnímu, levicovému a fašizujícímu. To, že používali podobné argumenty, naznačuje sblížování hodnot, které vstupovaly do veřejného prostoru a které zastávali aktéři, jejichž politické cíle byly v ostrém rozporu. Tato případová studie se sice věnuje pouze oblasti filmové kulturní politiky a filmové produkce, ale procesy, kte-

1) Cit. in: anon., Na okraj „Paklíče“: na obranu detektivky. *Kinorevue* 10, 1944, č. 36 (12. 7.), s. 285.

2) Všechny protektorátní filmy, kterým se v textu věnujeme, byly — vedle jiných žánrových nálepek — identifikovány dobovým diskursem také jako filmy detektivní, proto jako hlavní referenční žánr používáme filmovou detektivku. Současně ale bereme v úvahu — a to zejména v kontextu říšské filmové produkce — také další žánry, ve kterých figuroval zločin jako jeden z klíčových motivů (kriminální filmy, policejní filmy). Důvodem je to, že nás zajímá, jak různé typy diskursů nakládaly jak se zábavní hodnotou detektivky, tak s reprezentací zločinu a policejního aparátu.

ré v tomto výseku kulturního života protektorátu můžeme sledovat, tvoří součást zatím málo prozkoumaného procesu „hluboké transformace“ hodnot české společnosti, jak jej v jeho možných obrysech naznačuje historik Jan Dobeš. Ten identifikuje proces hodnotové proměny české společnosti, ke které došlo v průběhu 30. a 40. let 20. století, kdy parlamentní demokracie a hospodářský liberalismus ztrácely důvěru obyvatelstva, hledajícího oporu v kolektivistických konceptech. Současně docházelo také k institucionálním proměnám, které byly výrazem zájmu státu zasahovat do kulturního a uměleckého provozu a využít jej k upevnění preferovaných norem.³⁾ Detailní pohled na fragment kulturní politiky a kulturního života, jaký představuje celovečerní filmová produkce, nám skýtá možnost konkrétněji postihnout proměny v hodnotových rejstřících kulturních funkcionářů, filmových producentů, dramaturgů, režisérů nebo filmových publicistů. Vedle této perspektivy pomalých hodnotových proměn je ale zcela nezbytné vzít v úvahu také krátkodobější perspektivu rychlé změny, kterou okupace přináší, tedy prakticky okamžitou proměnu škály voleb, které mají aktéři v dané situaci k dispozici, i významů, jakých tyto volby nabývají.⁴⁾ Detektivní filmy, které v protektorátním období vznikly, byly připravovány, realizovány i kriticky hodnoceny pod vlivem dlouhodobě zakořeněných postupů a norem. Současně ale řada jiných projektů nebyla nepochybně uskutečněna proto, že série rozhodnutí, která byla nutná pro jejich realizaci, nabyla po vzniku protektorátu jiného významu a měla omezenou škálu alternativ: především bylo nutné předjímat rozhodování cenzury (tedy filmové zkušebny — *Filmprüfstelle*) a reagovat na to, jak okupační správa rychlým tempem omezovala kvantitu české produkce (což vedlo české kulturní a filmařské kruhy k důrazu na filmy s vyšší produkční a kulturní hodnotou, než jaká byla spojována s detektivním žánrem).

K žánru zde přistupujeme jako k instituci, která formuje horizont očekávání diváků (a recenzentů) a ovlivňuje modely tvorby, které uplatňují dramaturgové, scenáristé a režiséři;⁵⁾ současně chápeme žánr jako takovou instituci, jejíž funkce se může proměňovat společně s měnícími se politickými, společenskými a kulturními podmínkami, a to i v případě, že řada produkčních a estetických tradic zůstala v průběhu těchto změn stejná (jako tomu bylo i v protektorátním období). Na základě těchto předpokladů pak sledujeme, jaké pojetí žánru sloužilo komu (a k jakým cílům) a jak se různí aktéři snažili instituci detektivního žánru formovat pro ně žádoucím směrem. Detektivka vyvolávala kontroverze díky statusu potenciálně společensky nebezpečné produkce, která se za jistých podmínek

3) Jan Dobeš, Nečekané paralely aneb Proudý skrytý pod povrchem mocenských změn. *Soudobé dějiny* 17, 2009, č. 4, s. 653–663; týž, Stát a kultura za druhé republiky, protektorátu a v letech 1945–1948. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita. Národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2013, s. 180–204. Srov. také Jakub Rákosník – Matěj Spurný – Jiří Štaif, *Milníky moderních českých dějin. Krize konsenzu a legitimacy v letech 1848–1989*. Praha: Argo 2018, s. 127–166.

4) K tomu srov. podnětný koncept „okupované společnosti“ (*Besatzungsgesellschaft*) německé historičky Tatjany Tönsmeyerové in *Besatzungsgesellschaften. Begriffliche und konzeptionelle Überlegungen zur Erfahrungsgeschichte des Alltagsunterdeutscher Besatzungim Zweiten Weltkrieg*. Dostupné online: http://docupedia.de/zg/Toensmeyer_besatzungsgesellschaften_v1_de_2015, [cit. 15. 10. 2018].

5) André Gaudreault nabízí několik (vlastních i cizích) výstižných definic žánru jako instituce: žánr je institucionálním modelem pro tvorbu významů, regulační konvencí, funguje jako horizont očekávání pro čtenáře a jako model psaní pro autory. Srov. Gaudreault, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press 2011, s. 70–71 (orig. *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinéma*. Paris: CNRS Editions, 2008).

mohla stát naopak užitečnou. Můžeme tak prozkoumat, jakou roli měl detektivní film v diskurzech o národní kultuře, o národní výchově či o zábavní hodnotě filmu.

Vedle čtyř snímků natočených v protektorátním období, tedy filmů PELIKÁN MÁ ALIBI (premiéra 4. října 1940), TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA (28. listopadu 1941), ČTRNÁCTÝ U STOLU (24. září 1943) a PAKLÍČ (22. prosince 1944), se budeme alespoň okrajově věnovat také snímkům Martina Friče KROK DO TMY (film měl premiéru 17. února 1938, tedy krátce před vznikem protektorátu) a 13. REVÍR (ten byl uveden až 8. března 1946). V případě KROKU DO TMY šlo po pětileté pauze o první český film, kterému filmová kritika zřetelně přisoudila identitu detektivního filmu (tato mezera nastala po filmech VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI a ZÁHADA MODRÉHO POKOJE), takže zde můžeme sledovat oživení diskuze o domácí filmové detektivce a její tradici. Snímek 13. REVÍR sice vstoupil do kin bezmála rok po osvobození, ale celý projekt, jeho příprava, schvalování a část realizace spadají do období protektorátu. Jak KROK DO TMY, tak 13. REVÍR natočil Martin Frič podle námětu či předlohy Eduarda Fikera.

Formování žánrové tradice

Když byl na počátku roku 1938 uveden do kin Fričův snímek KROK DO TMY, nebyla identita českého detektivního filmu ještě nijak výrazně vyprofilovaná. Syžety s detektivní zápletkou se v českém filmu objevovaly už od konce 10. let 20. století, bylo jich ale málo a převažovalo komediální a parodické traktování tohoto žánru. V roce 1919 natočil Přemysl Pražský parodii DÁMA S MALOU NOŽKOU,⁶⁾ o rok později následoval ŠÍLENÝ LÉKAŘ, tedy (neparodická) adaptace jednoho z příběhů detektiva Léona Cliftona,⁷⁾ psaných Alfonsem Bohumilem Štastným po vzoru postavy Nicka Cartera. V roce 1921 režírovali Jan S. Kolár a Karel Lamač OTRÁVENÉ SVĚTLO, které recenze v *Českém filmovém zpravodaji* jasně přiřadila k detektivnímu žánru, ale i v něm s odvoláním na reakci diváků rozpoznávala parodické momenty.⁸⁾ Ve stejném roce režíroval Svatopluk Innemann ZELENÝ AUTOMOBIL podle předlohy Josefa Skružného, ve kterém se díky „hře na lupiče“ dívka vyléčí z poblouznění detektivními romány⁹⁾ — tento parodický motiv „vyléčení“ z vlivu bračkové literatury použije o jedenáct let později Leo Marten ve snímku RŮŽOVÉ KOMBINÉ a za dalších devět let také Martin Frič v TĚŽKÉM ŽIVOTU DOBRODRUHA. V roce 1922 se Karel Lamač vrátil k syžetu detektivního filmu a natočil DRVOŠTĚPA, ve kterém bankéř odha-

6) Srov. Jiří Horníček, *Gustav Machatý: Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host 2011, s. 29; Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2017, s. 22–30.

7) Ke „cliftonkám“ srov. např. Josef Hrabák, *Napínávací četba pod lupou (ze studií o paraliteratuře)*. Praha: Československý spisovatel 1986, s. 60–64.

8) „Její [Anny Ondrákové, pozn. aut.] střílení do drátů bylo sice jen dobrou parodií na americký film, a dobře se bavící publikum je také tak přijalo.“ -jal. [Quido E. Kujal], *Otrávené světlo*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 33–34 (29. 10.), s. 5.

9) *Zelený automobil* vycházel nejprve jako román na pokračování v *Humoristických listech*, ve kterých Skružný pracoval jako redaktor. Srov. Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé*. Okrajová literatura v českém meziválečném filmu. In: týž (ed.), *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 15–16.

lí penězokazeckou dílnu, v následujícím roce pak Karel Anton režíroval komedii s detektivními prvky *ÚNOS BANKÉŘE FUXE* a tři roky po *DRVOŠTĚPOVI* režíroval Lamač další detektivní komedii s Anny Ondrákovou, nazvanou *CHYŤTE ZLODĚJE!*. V roce 1933 vznikla pod názvem *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* adaptace detektivního románu Emila Vachka *Muž a stín*. Jednalo se o první zvukový film v nových barrandovských ateliérech, jehož hlavní hrdina (detektiv Klubičko) představuje důležitý mezník v české literární detektivce.¹⁰⁾ Po *VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI* ale vznikla další nekomedialní česká filmová detektivka až za šest let, kdy Martin Frič podle námětu Eduarda Fikera, druhé výrazné autorské osobnosti českého detektivního románu, natočil *KROK DO TMY*.

Z českých režisérů se soustavněji detektivnímu žánru věnovali pouze Anton, Frič a Lamač, nicméně i oni natáčeli neparodické detektivky spíše v Německu než v Československu. Tyto vazby na německý trh se v oblasti detektivního žánru projeví už na konci 20. let (byť zatím bez účasti zmíněné režisérské trojice), kdy české výrobny natočily dva filmy s výraznou účastí německých tvůrců a herců (*DVA PEKELNÉ DNY* a *PANCÉŘOVÉ AUTO*) a další dva snímky vznikly jako koprodukce českých a německých firem (*AFÉRA V GRANDHOTELU / DIEBE* a *ZTRACENÁ ZÁVĚŤ / DER VERSCHWUNDENE TESTAMENT*). Přímo v Německu pak točila zmíněná trojice režisérů Anton–Lamač–Frič. Karel Anton režíroval v roce 1940 pro společnost Tobis snímek *HVĚZDA Z RIA* a o dva roky později *STYXŮV PŘÍPAD*,¹¹⁾ přičemž v obou případech šlo o komediálně laděné filmy s kriminální zápletkou. Produkční firma Karla Lamače a Anny Ondrákové natočila tři adaptace románů Edgara Wallace: *UDAVAČ* (1931), kterou Lamač spolurežíroval s Martinem Fričem, *MASKA* (1932), kterou režíroval sám, a *DVOJNÍK* (1934) v režii E.W. Ema (filmy *UDAVAČ* i *DVOJNÍK* obsahovaly komické prvky, posílené obsazením komediálních herců, v prvním případě Paula Hörbigera a ve druhém Theo Lingena).¹²⁾ V roce 1937 adaptoval Lamač jiného klasika britské detektivky, Arthura Conana Doylea, když režíroval opět pro produkční společnost Ondra–Lamac Film snímek *PES BASKERVILLSKÝ*.

V Československu natočil Lamač v roce 1932 pro společnost Elekta parodii *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE* (podle novely Hugo Vavrise)¹³⁾ a Frič v roce 1937 „groteskní detektivku“¹⁴⁾ *TŘI VEJCE DO SKLA* (pro českou pobočku německé společnosti Ufa), což ukazuje, že se v českém filmu formovala určitá tradice detektivní komedie a parodie.¹⁵⁾ Ve zvukové éře prvorepublikového filmu se od ní ale tři snímky odvracely: *KROK DO TMY* (byť ten si udržuje zřetelný nadhled nad konvencemi žánru), *VRAŽDA V OSTROV-*

10) Vachek uvádí na scénu svého českého detektiva Klubička už v roce 1928 v románě *Tajemství obrazárny*. Srov. Hrabák, s. 83–84. Jan Cigánek představuje Vachka jako inovátora, jehož detektiv Klubičko sice nese řadu rysů převzatých od anglických vzorů, ale Vachek narušuje kompoziční klišé rozdělením dějové linie, zesměšňuje vyšetřovací metody anglických detektivů, odkládá uvedení hlavního hrdiny do děje a dodává specifickou atmosféru svým románům zdařilou evokací pražského prostředí. Srov. Jan Cigánek, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1962, s. 122–124.

11) Srov. or, *Diplomat detektivem*. *Venkov* 37, 1942, č. 162 (10. 7.), s. 5.

12) K historii německých adaptací románů Edgara Wallace srov. Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York – Oxford: Berghahn Books 2005, s. 145.

13) Pseudonym redaktora *Lidových novin* Huga Vavrečky.

14) -jal. [Quido E. Kujal], *Tři vejce do skla*. *Český filmový zpravodaj* 17, 1937, č. 30 (9. 10.), s. 3–4.

15) Srov. k tradici parodií v českém filmu Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 333–366.

NÍ ULICI a ZÁHADA MODRÉHO POKOJE.¹⁶⁾ V prvorepublikovém detektivním filmu se tedy uplatňovaly dva produkční přístupy — jedním bylo rozvíjení lokální komediální a parodické linie, zatímco druhým snaha využít exportního potenciálu kosmopolitnější varianty žánru (ta začíná spoluprací s německými filmaři a vrcholí Fričovým KROKEM DO TMY). V protektorátním období dominovala komediální či parodická varianta, což bylo dáno nejen kontinuitou jedné z linií domácí tradice, ale také vytlačení detektivního filmu v jeho čistě hravé, zábavní a „neužitečné“ funkci z produkčního i kritického diskursu a vlivem silícího protibrakového diskursu.

Odsudky filmu (a to nejen detektivního) jako hrozby morálce mají pochopitelně dlouhou tradici,¹⁷⁾ do které zapadá i případ cenzurního zákazu výše zmíněné československo-německé koprodukce ZTRACENÁ ZÁVĚŤ z roku 1930, zdůvodněného poukazem na film coby školu zločinu a nemorálního chování. Zásadní rozdíl oproti pozdějšímu protektorátnímu diskursu ale spočívá v tom, že takový moralizující postoj představoval v období tzv. první republiky jen jeden z více názorových a hodnotových proudů (a samotné ZTRACENÉ ZÁVĚTI se důrazně zastal oborový časopis *Filmový kurýr*, podle kterého se jednalo o „nevinou detektivní komedii“).¹⁸⁾ Také Fričův KROK DO TMY, když byl počátkem roku 1938 dokončován a poté uveden do kin, se setkal s poměrně širokou škálou reakcí, počínaje varováním zástupce ministerstva školství ve Filmovém poradním sboru: ten měl obavy z „příliš velkých společenských scén v čes. filmu (večírek ve vile u kom. rady)“ a z toho, že film vypadá „procovsky“.¹⁹⁾ Fikerův námět a Fričova režie směřovaly k realizaci filmu, který nebude stylem, žánrovými konvencemi a v důsledku ani exportními možnostmi omezen na české prostředí. Dobové vnímání provinčnosti české detektivky, které se chtěl Fiker vyhnout mimo jiné nekonkrétním velkoměstským prostředím děje,²⁰⁾ vyjadřuje recenze v *Kinorevue*: dobré české detektivky dosud nevznikly údajně proto, že „detektivka, která sama je typem mezinárodně srozumitelným, nesmí být lokalizována na naše poměry. Na první pohled se vám to zdá divné. Ale zamyslete se nad tím: Uděláte-li českou detektivku a umístíte ji do Prahy, ztrácí tím svůj půvab tajemnosti. Budou-li mít strážníci a policisté české uniformy, bude-li děj položen do Prahy, už tím ztrácí polovinu na své záhadnosti.“²¹⁾ Filmová korespondence *Pressa* film ohlašovala jako realizaci námětu „českého Wallace, E. Fikera“ a coby první českou detektivku, odehrávající se v salonech vybrané společnosti.²²⁾ U snímku, který vznikl v Lucernafilmu,²³⁾ nešlo tedy o navazování na čerstvě se rodící linii české „lokalizované“ detektivky, jakou představoval Vachek a adaptace

16) V případě ZÁHADY MODRÉHO POKOJE šlo o verzi německého filmu Ericha Engelse z roku 1932 GEHEIMNIS DES BLAUEN ZIMMERS.

17) Srov. např. Ivan Klimeš, Děti v brlohu: Boj proti kinematografům — bojem o dítě! In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.

18) H. [Jiří Havelka], Husarský kousek čsl. censurey. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 13 (28. 3.), s. 1.

19) Národní filmový archiv (NFA), f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 3, inv. č. 19, Zápis o 135. řádné schůzi Filmového poradního sboru, konané 7. ledna 1938, s. 4.

20) Srov. k tomu charakteristiku ve filmové tiskové službě *Pressa* 1938, č. 29 (5. 2.), s. 2: „[...] ačkoliv se mluví o české detektivce, neodehrává se v Praze, nebo někde v Československu, nýbrž její děj je volen tak, aby mohl být umístěn kdekoliv v některém velkém hlavním městě celého kontinentu.“

21) J. M., Detektivní námět v českém filmu: Krok do tmy. *Kinorevue* 4, 1938, č. 25 (9. 2.), s. 492–493.

22) Česká salonní detektivka. *Pressa* 1938, č. 29 (5. 2.), s. 2.

23) Tedy z hlediska exportních plánů nejambicióznější české výrobně Miloše Havla.

jeho *Vraždy v Ostrovní ulici*, ale naopak o vytváření detektivky mezinárodní. Součástí této strategie byla i reflexe žánrových konvencí, což část dobové kritiky velmi zřetelně registrovala: „[...] najednou pronikl do filmu styl haasovský; krátké, úsečně mluvené, rádobý ironické a svrchovaně cynické věty, které ovšem nepůsobí samozřejmě, prozrazující svůj odvozený původ. [...] Způsob hry této dvojice, Mandlová–Wanka, ale jmenovitě Mandlové se liší od hry ostatních nápadně a – nepříznivě. Vzniká tak v tomto filmu styl ve stylu. Porušuje se tím linie postav. Ta dívka konec konců musí se bát o svůj osud a osud svého otce, kdežto u Mandlové tomu tak není; její bohatá dcerka nonchalantně svou hrou dokazuje, že se nic nemůže stát. Chce být nad situacemi a vtipkuje o nich.“²⁴⁾ Antonín Martin Brousil tyto prvky chápe negativně, protože oslabují přesvědčivost a diváckou působivost jako zásadní vlastnosti detektivního žánru, nicméně jeho recenze ukazuje, že agendu protibrakové kampaně v období tzv. druhé republiky nepřebírali zdaleka všichni recenzenti a že detektivní žánr mohl být vnímán jako žánr sice absentující, ale potenciálně vítaný: „Krokem do tmy do slova a do písmene lze nazvat odvahu filmařů na detektivní film u nás. [...] Důvěru v osvojení řemesla tento film přece jen nám dává. To mne smiřuje se skromným tajemstvím této detektivky, rafinovaných kouzel zbavené.“²⁵⁾ Jenže ideologický rámec kultury se koncem 30. let prudce proměňoval a jak uvádí Pavel Janáček, v literárním kánonu tzv. druhé republiky byly preferovány národně obrodné hodnoty, zatímco oddechová funkce byla potlačována a žánrová produkce v rámci protibrakové kampaně vytěšňována z literárního provozu.²⁶⁾ V protektorátním období pak nabral alarmistický přístup k mediálním účinkům detektivního filmu obrátky a v žádném z proudů kritického či produkčního diskursu k tomu nebyla udržována výraznější alternativa.²⁷⁾

Detektivka v nacistickém Německu

Výše uvedené Lamačovo, Fričovo a Antonovo zahraniční angažmá poukazuje k faktu, že si detektivní a kriminální žánr zachovávaly v Německu životaschopnost a přitažlivost, byť se musely přizpůsobit kritice, která měla dva zdroje. Prvním byl odpor ke kosmopolitismu, jehož výrazem byly i koprodukční adaptace románů Edgara Wallace; druhým odpor k brakové literatuře jako zdroji kriminality mládeže a jako hrozby pro očištěné německé národní společenství: „Detektivní román je specifickým produktem buržoazní společnosti v její kapitalistické, západní, anglosaské variantě [...] buržoazní společnosti jsou svojí povahou náchylné ke zločinu [...] čímž se liší od jiných forem národních komunit, zalo-

24) A. M. Brousil, Krok do tmy. *Venkov* 33, 1938, č. 43 (20. 2.), s. 11.

25) Tamtéž.

26) Srov. k tomu zejména Pavel Janáček, *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 63–140, dále např. Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Praha: Academia 2011, s. 265–273, Jan Rataj, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938–1939*. Praha: Karolinum 1997, s. 119–129.

27) Například námět *Bidýlko*, který vznikl přepisem stejnojmenného humoristického románu E. Vachka, vyhodnotil Filmový poradní sbor v polovině roku 1941 jako nebezpečnou glorifikaci zlodějství a nedoporučil jej k dalšímu zpracování. Srov. Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii, 1919–1965*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018, s. 176.

28) Erich Thier, *Über den Detektivroman*, 1940, cit. in: Bergfelder, *International Adventures*, c. d., s. 146.

žených na síle a cti, víře a loajalitě, práci a úspěchu [...] množství detektivních románů šířených v Německu tak můžeme přirovnat k invazi cizí mentality.“²⁸⁾

Jak bude patrné z podrobnějšího rozboru níže, tato argumentace koresponduje nejen s postojem protektorátního nacistického časopisu *Arijský boj*, ale v zásadě také jak s nacionalistickou rétorikou druhé republiky, tak i národně-obranným reflexem protektorátního období. Protektorátní kinematografie reagovala tím, že se přimkla k tradici komediálního a parodického traktování žánru (a to až do okamžiku, kdy byla zábavní funkce detektivního žánru kolem roku 1944 rehabilitována). Oproti tomu německá kinematografie nacistického období detektivní a kriminální parodie téměř nenatáčela, ale zato legitimizovala žánr tím, že jej využila k oslavě stávajícího společenského a politického pořádku (k čemuž v případě české filmové detektivky nedošlo). Týdeník *Zeitschriften-Dienst* (tedy informační servis pro německé časopisy, který sloužil také jako nástroj kontroly tisku při šíření nacionálně-socialistické ideologie) v textu z ledna 1940 gratuloval filmovému průmyslu ke změnám, kterých bylo dosaženo po roce 1933. Ty ale nespočívaly v *eliminaci* kriminálních filmů, nýbrž ve změně jejich funkce: údajně už nesloužily oslavě zločinu, ale edukaci.²⁹⁾ Ať už publicisté psali o policejním filmu, nebo se drželi označení „kriminální film“, důležitý byl důraz na změnu, spočívající v „zálibě ve skutečných událostech, která vyjadřuje skutečnost, že dnes je většina kriminálních filmů natáčena v úzké spolupráci s kriminální policií.“³⁰⁾ Například v souvislosti s kriminálním filmem *PENĚZOKAZI* časopis *Film-Kurier* popisuje s evidentním důrazem na realističnost jak nástroje padělatelů, tak možnosti, které má kriminální policie k odhalení falešných peněz.³¹⁾ Je údajně v zájmu veřejnosti, aby se seznámila s prostředky, které mají k dispozici zločinci — a právě to mají umožnit *PENĚZOKAZI* coby snímek vycházející ze skutečného případu. Také protektorátní tisk tuto realisticko-edukační tendenci v německém detektivním a kriminálním filmu nacistické éry rozpoznal. Německá detektivka byla definována vůči té americké oslabením akčnosti a žánrové hry ve prospěch psychologizace a realističnosti: „[...] Kdežto u Američanů jsou kriminální filmy pestrou směsicí humoru a děsu, zvolila německá kinematografie pro detektivku méně sensačnější formu, jež má mnohdy velmi blízko k společenskému či psychologickému dramatu.“³²⁾ A podle *Kinorevue* má německá detektivka jinou podobu než francouzská nebo americká: „Už ve volbě námětu se tu vždy prosazuje snaha vybrat příběhy ze skutečného života a vytvořit i životně pravdivé prostředí“, zatímco popularita francouzských detektivek (konkrétně v protektorátu uváděných snímků *BYLO JICH ŠEST*, *VRAH BYDLÍ* v čísle 21 a *KOMISAŘ MAIGRET ZASAHUJE*) údajně spočívá „ve fantasii autorů, kteří se nebojí i za cenu znásilnění logiky a pravděpodobnosti dát do rukou režisérů originální příběhy, udržující od samého začátku divákovu pozornost v napětí. Zde

29) Zeitschriften-Dienst, Kriminal-Filme, Directive 1674, 19. ledna 1940. Cit. in: Christelle Georgette Le Faucheur, *Defining Nazi Film: The Film Press and the German Cinematic Project, 1933–1945*. Disertační práce. University of Texas: Austin 2012, s. 47.

30) Fritz-Heinz Reinhardt, Kriminalfilm — einstundheute. Zu dem neuen Terra-Film „Falschmünzer“. *Film-Kurier* 164, 16. 7. 1940, s. 3.

31) „Falzifikátoři mívají obvykle svoji dílnu v nějaké boudě či sklepě, kde pomocí tiskařských strojů, rydel a měděných plátů vyrábějí velké množství falešných bankovek různých hodnot.“ In: Fritz-Heinz Reinhardt, Akten der Kriminalpolizei erwichen zu filmischen Leben. *Film-Kurier* 269, 15. 11. 1940, s. 3.

32) Zítřka budu zatčen. *Lidové noviny* 48, 1940, č. 60 (3. 2.), s. 6.

nezáleží ani tak na pravděpodobnosti toho, co se tu před námi odehrává, ale spíše na zajímavosti situací a překvapivosti v jejich rozvádění.³³⁾

Německý historik Carsten Würmann uvádí konkrétní data, která dokládají, že kriminální filmy měly ve filmové produkci nacistické éry silné zastoupení.³⁴⁾ V letech 1933 a 1934 vzniklo v Německu po dvanácti kriminálních filmech, což představovalo kolem 10 % roční produkce, v roce 1939 vzrostl jejich počet dokonce na dvacet dva snímků, tedy celou pětinu ze sto osmi v tomto roce natočených filmů. Pokles nastává až od roku 1940, jde ale ruku v ruce s propadem celkové produktivity německého filmového průmyslu, takže devět, sedm a čtyři kriminálky natočené v letech 1940–42 představují nadále stabilní desetiprocentní podíl na celkové produkci, který v následujícím roce sice poklesne na 6,7 % (pět filmů ze sedmdesáti čtyř), ale rok poté opět vzroste, a to až na 14,5 % (devět z šedesáti dvou snímků).³⁵⁾ I statistika, která se zaměřuje nikoli na kriminálky, ale na filmy ze soudního prostředí, vykazuje nárůst po roce 1938: zatímco v letech 1933–1937 vznikl průměrně jeden film ze soudního prostředí ročně, od roku 1938 do konce války to bylo čtyři až pět filmů za rok. Vysoký počet filmů těchto žánrů naznačuje, že ministerstvo propagandy věnovalo reprezentaci právního systému stále větší pozornost a že se snažilo využít film pro legitimizaci a stabilizaci nacistického režimu.³⁶⁾ Tyto snímky pronikly v hojném počtu také do protektorátních kin, kde jen v letech 1940 a 1941 byly uvedeny kriminální filmy *POPLACH NA STANICI III*, *POLICEJNÍ AKTA FABREANI*, *ZÍTRA BUDU ZATČEN*, *SENZAČNÍ PROCES CASILLA*, *VÝSTŘEL V KABINĚ Č. 7*, *V TĚŽKÉM PODEZŘENÍ*, *POLICEJNÍ KOMISAŘ EYCK*, *ALARM*, *PENĚZOKAZI*, *VELKÝ POPLACH* a kriminální komedie *DETEKTIV KORFF* s Heinzem Rühmannem. Některé další, jako například *IN NAMEN DES VOLKES*, byly uváděny jen pro členy NSDAP a Wehrmachtu. Protektorátní detektivní filmy ale legitimizační funkci policejních filmů nepřebíraly a výkonnost policejního aparátu nestavěly do centra vyprávění — namísto toho až do sklonku protektorátu rozvíjely především komediálně-parodickou linii žánru.

33) Anon., Charakter francouzské filmové detektivky. *Kinorevue* 10, 1943–44, č. 15 (16. 2.), s. IV.

34) Tedy za podmínky, že k nim přiřadíme jak kriminální komedie (např. *VÝSTŘEL V KABINĚ Č. 7*, *ALLES SCHWINDEL*, *CO SE ZDE HRAJE?*, *ODVÁŽNÁ JENNY*, *STYXŮV PŘÍPAD*, *DETEKTIV KORFF* nebo *DER MEISTER-DETEKTIV*), tak tzv. policejní filmy */Polizeifilme/* zaměřené na pozitivní reprezentaci policejního aparátu. 9. prosince 1944 referují *Film-Nachrichten* (jak se od října 1944 jmenoval dosavadní *Film-Kurier*) o údajném nedostatku kriminálního filmu takto: „S žánrem kriminálního filmu (*Kriminalfilm*) se v Německu zacházelo v posledních letech poněkud macešsky. Pokud odhlédneme od svým způsobem velmi hodnotných filmů policejních (*Polizeifilme*), jako byly *IN NAMEN DES VOLKES*, *PENĚZOKAZI* nebo *DIE GOLDENE SPINNE*, pak musíme přiznat, že od filmu *PŘÍPAD VRAŽDY HOLMOVÉ* žádný pravý kriminální film nemáme.“ Cit. in: Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste 1987, s. 430.

35) Srov. Carsten Würmann, *Zwischen Unterhaltung und Propaganda. Das Krimigenre im Dritten Reich*. Disertační práce. Berlín: Freie Universität Berlin 2013, s. 69.

36) Srov. Peter Drexler, The German Courtroom Film During the Nazi Period: Ideology, Aesthetics, Historical Context. *Journal of Law and Society* 28, 2001, č. 1, s. 71–72.

Parodie, zbraň proti braku

Výrazně parodický tón použily dva snímky, a to TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA a PAKLÍČ, které oba navazovaly na protibrakový diskurs. Kampaň proti braku započala v českých zemích už před protektorátem, nebyl to tedy v žádném případě „import“ okupační kulturní politiky.³⁷⁾ Proti detektivce jako brakovému žánru se už od konce 30. let stavěli zástupci českých národně konzervativních proudů, které ovládly kulturní sféru druhé republiky a které vzývaly národního ducha a národní tradice.³⁸⁾

V situaci, kdy se normativní požadavky tří zcela odlišných hodnotových systémů národně konzervativní inteligence, kolaborantské nacistické žurnalistiky³⁹⁾ a levicové inteligence shodly v odmítání „bezúčelné“ žánrové zábavy, zbývalo pro detektivní žánr velmi málo prostoru, přesto vznikly během let okupace na území protektorátu čtyři filmy protektorátních výroben a k tomu ještě jeden film z produkce Prag-Filmu,⁴⁰⁾ které jsou tím či oním způsobem vztahovány v produkčním a kritickém diskursu k tomuto žánru.⁴¹⁾ Možností, jak nabídnout publiku tento typ zábavy, bylo přimknout se ke komediální a parodické tradici a k protibrakovému diskursu, nebo počkat, až dominance a regulační efekt diskursu odezní, což je případ 13. REVÍRU, který byl dokončen až po válce. Detektivka měla postavení publikem poptávaného, ale současně „nizkého“, a tudíž hodnotově nežádoucího žánru.

První protektorátní snímek označovaný v dobovém tisku adjektivem „detektivní“ nebo substantivem „detektivka“ (detektivní veselohra, veselá detektivka, „detektivní sensace“ nebo také „detektivní lidová veselohra“),⁴²⁾ byl film Miroslava Cikána PELIKÁN MÁ ALIBI, vyrobený v Nationalfilmu a uvedený do kin 4. října 1940. Některými recenzenty byl ostře kritizován fakt, že autoři kopírovali námět hollywoodského filmu CELÉ MĚSTO

37) K příkladům souladu i konfliktů v zájmech okupační kulturní politiky a českých kulturních kruhů srov. Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor 2018, s. 468 a Michael Wögerbauer – Petr Piša – Petr Šámal – Pavel Janáček a kol., *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR 2015, s. 933–941.

38) K tomu srov. zejména Jaroslav Meř, *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Praha: Academia 2010; Jan Rataj, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938–1939*. Praha: Karolinum 1997.

39) Jak uvidíme dále, byly ve *Vlajce a Arijském boji* publikovány texty útočně vyhrcoené proti detektivnímu filmu; ale na druhou stranu je nutné poznamenat, že okupační německý kulturní program vystupoval aktivně spíše proti tvorbě s potenciálem národně mobilizačním než zábavním a únikovým. Srov. *V obecném zájmu*, s. 930.

40) Akciová společnost Prag-Film vznikla v roce 1941 transformací ze společnosti AB poté, co Němci přinutili majoritního akcionáře společnosti AB Miloše Havla k prodeji jeho podílu. Prag-Film byl začleněn do říšského filmového koncernu UFI a během protektorátu v něm vzniklo dvanáct německy mluvených celovečerních filmů. Srov. Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. Mnichov: Edition text + kritik, 2008.

41) Jednalo se o snímek *SEDM ZÁHADNÝCH DOPISŮ*, který pro Prag-Film režíroval Vladimír Slavínský pod pseudonymem Otto Pittermann.

42) Opět Miroslav Homola. *Pressa* 18. 7. 1940, s. 2; Če [Artuš Černík], *Film o nových filmech. Česká veselá detektivka. Lidové noviny* 48, 4. 10. 1940, s. 10; Reklama ve *Filmovém kurýru* č. 40, 4. 10. 1940, s. 10; *Polední listy* 14, 1940, č. 295 (25. 10.), s. 4; *Filmové premiéry. Polední listy* 14, 6. 10. 1940, s. 6: „PELIKÁN MÁ ALIBI rozšiřuje náš film o nový obor: kriminální sensaci“.

SI POVÍDÁ.⁴³⁾ Také tajemník Filmového studia⁴⁴⁾ Karel Smrž už v posudku treatmentu rozpoznal inspiraci tímto americkým filmem, ale na rozdíl od pozdějších recenzentů situoval tento námět do typicky české tradice komediální detektivky a projekt podpořil.⁴⁵⁾

Námět na detektivní parodii TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA neposuzoval pro Sbor filmových lektorů filmový kritik a dramaturg Smrž, ale lékař, spisovatel a představitel levicové inteligence Vladislav Vančura. Pro něj i pro značnou část české kulturní reprezentace představovala jednu z klíčových hodnot „užitečnost“ ve smyslu výchovy pro národní tradice a pro upevňování národní jednoty a tento nárok vznášel Vančura také na filmovou produkci.⁴⁶⁾ V námětu TĚŽKÉHO ŽIVOTA DOBRODRUHA viděl příslib „obveselení i užitku“, i zde tedy uplatnil utilitární hledisko užitečnosti, chápané jako schopnost výchovy. Etická kritéria na filmovou tvorbu uplatňoval velmi extenzivně. V posudku na TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA varoval proti tomu, aby policisté byli zobrazováni jako nezodpovědní „hračičkové“ a „občan (třebas by byl autorem pochybných detektivek)“ jako někdo, kdo se nechá svést ke krádeži.⁴⁷⁾ Zužoval tím manévrovací prostor parodie tak, aby zabránil zesměšňování jakýchkoli potenciálních nositelů české identity.

Až u tohoto filmu, který pro Bromfilm natočil Martin Frič, se produkční i kritický diskurs naplno zapojily do protibrakové rétoriky. Autorem stejnojmenné filmové povídky byl spisovatel Vladimír Tůma a povídka vyšla ještě v témže roce knižně.⁴⁸⁾ Výše zmíněný Vančurův lektorský posudek námětu poměrně přesně odpovídá hodnocení, které převládalo u filmové kritiky po uvedení do kin: Vančura v něm autorům vytýkal nelogičnost motivací v jednání postav, ale současně vítal jak zábavní hodnotu, tak „účelnost“.⁴⁹⁾ Té se dovolá-

43) „Tento film jsme už viděli. Soustavný návštěvník kina jistě nezapomněl na skvělé americké drama „Celé město si povídá“. [...] zatím co americká předloha byla mistrovské dílo, mocně působivé nejen efekty svého spádu, ale i psychologickou hloubkou, český dvojník byl ochuzen o to i ono a zůstal odvarem bez aspirací.“ -sl- [Jiří Síla], Premiéra „Pelikán má alibi“. *Národní práce* 2, 1040, č. 273 (6. 10.), s. 8. „Novému filmu neprospělo ani, že si vzal za vzor jednu z nejlepších amerických detektivních veseloher, CELÉ MĚSTO SI POVÍDÁ [...] Vše, co tu připomíná onen skvělý film, vyhocení až k vrcholům napětí kriminalistického příběhu, činí z Cikánova filmu jen tím více pouhé klišé.“ Če [Artuš Černík], *Nové filmy. Lidové noviny* 48, 1940, č. 508 (6. 10.), s. 6.

44) Filmové studio vzniklo původně jako dramaturgický orgán Svazu filmové výroby a v roce 1937 se transformovalo v samostatný spolek.

45) „Jde tu o detektivní komedii amerického ražení, ovšem amerického jen potud, že těžištěm není zločin a pátrání po pachateli, nýbrž řada dramatických i komických příhod. [...] námět [...] celým svým charakterem je český. Je to typ filmu, který nám dosud opravdu chyběl, M. Frič se pokusil KROKEM DO TMY o natočení vážné detektivky. Nám ovšem spíše odpovídá toto humoristické ražení.“ Stručný zápis ze schůze výrobní komise, konané dne 21. května 1940. NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 27, k. 1, s. 3–4.

46) Odmítl například námět *Domek v Polední ulici* proto, že správnému systému národní výchovy *nevychovuje*: „Jde o neškodný a také o neužitečný text, který má pramalý význam. Hodnotíme-li však filmové podnikání jako věc národní osvěty, nemůžeme ovšem souhlasit, aby veřejnost byla krmena podobnou nevýraznou potravou.“ Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda 1972, s. 520.

47) Vančura, tamtéž, s. 485–486. V obdobném duchu brání Vančura před zesměšněním v době tak vyhrocené a nebezpečné pro českou inteligenci a v době zavřených vysokých škol také vysokoškolské profesory, když v lektorském posudku na scénář k budoucímu Cikánovu filmu s Vlastou Burianem *PROVDÁM SVOU ŽENU* píše: „Představa praštěného docenta je možná, vtipy a ironie jsou zajisté dovoleny, ale nemyslím, že by současně obecenstvo mělo spojovat své reminiscence na vysokou školu s oslovstvím.“ Tamtéž, s. 538.

48) Vladimír Tůma, *Těžký život dobrodruha*. Praha: Nakladatelství V. Jedličky, 1941.

49) „Námět působí dobře a slibuje obveselení i užitek. Považuji jej za vhodný a účelný. Ovšem domnívám se, že při zpracování bude nutno mnohé věci traktovat logičtěji.“ Vančura, *Řád nové tvorby*, c. d., s. 485.

valy jak recenze v široké škále periodik, která pozitivně hodnotila parodování brakové literatury,⁵⁰⁾ tak i Karel Smrž jako člen Filmového poradního sboru při projednávání treatmentu: „půjde o veselohru, která má své poslání (boj proti rodokapsové literatuře)“.⁵¹⁾ Ani *Národní práce* a *Národní politika* neponechaly „veseloherní detektivku“ v žánrové nezávaznosti: „[...] Frič [...] přechází až k vyložené veseloherní detektivce. Nikoli však k detektivce samoúčelné, což je také nejcennější přínos Vlad. Tůmy, autora námětu do tohoto filmu, nýbrž k detektivce s mravním posláním; toto poslání, směřující proti brakové literatuře, převládá i poněkud knižní ráz předlohy [...]“.⁵²⁾ „Svou filmovou prvotinou zabil mladý novinář V. Tůma hned dvě mouchy jednou ranou. Zábavným a při tom dostatečně napínavým námětem vyhověl poptávce našich filmových výrobců po detektivním filmu, a morálkou, kterou do filmu vložil, posloužil vzrůstajícímu se odporu proti nežádoucí morzakové literatuře, jež ze zločinců dělá pochybné hrdiny a svádí mládež na scestí.“⁵³⁾ Poměrně ojedinělý tak zůstává v tomto mimoestetickém důrazu na účelnost hlas *Českého slova*, který konstruuje obraz detektivního filmu jako žánru, jenž si vyžaduje rutinu a specializaci, jež v domácím filmu zatím chybí: „Námět je nelogický, scénář to vylepšuje, režie je ještě lepší. [...] při specializaci by Frič musel dojít v žánru detektivního filmu k režijnímu mistrovství.“⁵⁴⁾

Tažení proti braku bylo poháněno především národně obrannými motivacemi, ale pro fašistické periodikum *Vlajka* nebylo obtížné se k němu připojit s argumentem, že odporuje české povaze: „Již několikrát se český film pokusil o dobrodružný námět. Nebylo to příliš často, poněvadž českému naturelu je bezduchá prázdnota amerických detektivek cizí. [...] Proto snad řádka českých filmů tohoto rázu (KROK DO TMY, PELIKÁN MÁ ALIBI a j.) vyzněla většinou jako pokusy a tápání v naprosto neujasněném směru. [...] Nový film *TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA* se opět snaží o jiný pohled na týž problém. K dobru mu lze přičíst i úmysl zasáhnout do svědomí širitelů brakové literatury. Říkám výslovně úmysl, poněvadž autorovi libreta se záměr nezdařil.“⁵⁵⁾ *Vlajka* zřetelně konstruovala opozici mezi zdravou a čistou národní komunitou na jedné straně a úpadkovou kulturou na straně druhé, a to v podobném duchu, jako jsme to viděli u německého literárního vědce Ericha Thiera.

Pro fašistický tisk byla detektivka přijatelná pouze v její výchovně-vzdělávací roli, tedy jako nástroj očišťování národního těla od židovského elementu⁵⁶⁾ nebo — v případě paro-

50) A.Č., Český detektivní film: Život dobrodruhův. *Ženské noviny* 18. 12. 1941: „Záměr tohoto filmu je dobrý, neboť se účastní boje proti moru špatné sešitové literatury, proti neblaze proslulým „morzakovům“. Anon., Detektivka ironická. *Moravské slovo* 7. 12. 1941: „[...] přijdou zde na své oba tábory, jak přívrženci, tak i odpůrci detektivky a obojí najdou zde dost příležitosti k smíchu, který na konec pomáhá léčit nejhorší výstřelky škvárové literatury, takže „Těžký život dobrodruha“ je po této stránce i jakýmsi filmem výchovným“.

51) NFA, f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 4, inv. č. 24, Zápis mimořádné schůze FPS, 14. května 1941, s. 2.

52) -sl- [Jiří Síla], Těžký život dobrodruha. *Národní práce* 3, 1941, č. 330 (30. 11.), s. 8.

53) Viktor Srkal, Morální filmová detektivka. Těžký život dobrodruha. *Pondělní národní politika* 1. 12. 1941.

54) Hč [Miroslav Hrnčíř], Nad novým Fričovým filmem: Těžký život dobrodruha. *České slovo* 2. 12. 1941.

55) Fap., Těžký život dobrodruha. *Vlajka* 7. 12. 1941.

56) V periodiku *Nástup Červenobílých* byl na pokračování otiskován román Josefa Opluštla *Pašování lidí do ráje* a propagován jako „detektivka nového ražení“, v níž se jedná o „bezohledné odhalení prostředí korupčníků, Židů a bílých Židů“. *Nástup Červenobílých* 31, 3. 8. 1940, s. 2, cit. in: Karolína Otcovská, *Nástup Červenobílých a Vlajka v letech 1939–1940*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2014, s. 24.

die — ochrany společnosti před zhoubným vlivem braku. *Arijský boj* vítal TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA jako útok na stále přežívající rezidua první republiky: „Opět jeden český film na původní (a při tom originelní) námět, jehož účelem je, zesměšnit autora vymyšlených, tuctových detektivek, které mají — jak známo — zhoubný vliv na mládež. [...] některé podrobnosti jsou právě tak nelogické, jak tomu bývá v detektivkách, psaných namnoze za úplné neznalosti prostředí i jednotlivých detailů děje. [...] záhodno [...] aby tento zdařilý [...] film [...] našel ohlas u těch českých kruhů, které měly a mají v moci učiniti rázem přítrž záplavě literárního braku vůbec. Proti tomuto braku mluvím a píše se již delší dobu (nedávno vyšla dokonce celá, pozoruhodná publikace Dr. F. Soldana: *O literárním braku*), ale marně. [...] Inu, u nás se z věci, kterou bylo lze vyřídit bez průtahů, rázně a přímočaře, dělal podle zvyklostí těžkopádné demokracie „těžký problém“, jeden kompetentní činitel odkazoval — také podle zvyklostí nebožky demokracie — na druhého a žádný neučinil pro vyplnění rozbujelého literárního braku nic.“⁵⁷⁾ Fašistický tisk zde sice využívá protibrakovou kampaň ke kontrastování slabošské nemohoucnosti liberální demokracie a rozhodné nacistické vlády pevné ruky, ale jinak se argumentačně příliš nevzdaluje od už zmíněných nároků levicového intelektuála Vančury⁵⁸⁾ či od textu Jožky Rocha v kritické rubrice konzervativního deníku *Venkov*: „[...] byla projevena snaha znehodnotit či zesměšnit pisatele ještě v nedávné době oblíbených dobrodružných a detektivních románů, tzv. morzakorů, jež napáchaly hodně zla najmě u lehkovážné mládeže. Film mohl býti v boji proti této paliteratuře platnou složkou, leč dnes už toho není třeba, protože podobné „četby“ prostě není. Tím arci neříkáme, že film TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA je zbytečný, ale svého cíle stejně nedosáhl. Ba naopak: nezesměšnil jen autory sešitových dobrodružných románů, nýbrž také celý policejní aparát, který se v tomto filmu propůjčil k fingovaným rvačkám, k vyloupení pokladny a různým pošetilostem [...]“⁵⁹⁾ Obdobně argumentovaly i *Lidové noviny*, třebaže hodnotící znaménko obrátily tím, že jednak uznaly film za „vtipný a zábavný“, jednak přiznaly platnost a užitečnost i satíře, zaměřené na jevy už neexistující: „Je to jinak v celku vtipná i napínavá satira na autory oněch škvárových příběhů, díky jimž svého času čtenář a divák znal pomalu lépe otravné ovzduší zločinu a zlotřilosti, než svět poctivé práce a čestného úsilí.“⁶⁰⁾

57) Ing. Arch. J. K., Těžký je život dobrodruha. *Arijský boj* 21. 3. 1942.

58) K protiliberálnímu étosu levicových intelektuálů První republiky včetně V. Vančury srov. Med, *Literární život ve stínu Mnichova*, c. d., s. 223–224.

59) J. Roch, Film proti morzakorů? *Venkov* 36, 1941, č. 283 (30. 11.), s. 4.

60) Jka, Nové filmy. *Lidové noviny* 5. 12. 1941. Toto hodnocení se na jednu stranu vymykalo národně obranné tendenci protibrakové kampaně a nabíralo kolaborantský nádech vytvářením opozice mezi prvorepublikovým „tehdy“ („ovzduší zločinu a zlotřilosti“ ve filmové a literární tvorbě) a protektorátním „nyní“ (filmový a literární „svět poctivé práce a čestného úsilí“), na druhou stranu nemůžeme pominout, že v té době už nebylo možné udržovat národně obranný diskurs, který ještě do první poloviny roku 1940 rozvíjely i *Lidové noviny*. Ty se musely v tutéž dobu připojit k vyzývání konceptu tzv. Nové Evropy. Srov. k tomu Pavel Večeřa, Od politického národa ke kulturnímu společenství. Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945). In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita I*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 415–432; týž, Prefabrikovaná konstrukce pojmu „Nová Evropa“ na stránkách protektorátního tisku. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *K problémom mediálnej komunikácie I. Aktuálne otázky mediálnej kultúry. Komunikačný diskurz. Audiovizuálna kreativita*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2010, s. 457–475.

Když byla o dva roky později uvedena do kin „salónní detektivka“⁶¹⁾ Lucerna filmu ČTRNÁCTÝ U STOLU, kterou režírovali Oldřich Nový a Antonín Zelenka, byla kritikou napadána na základě dvou kritérií, jež na hodnocení TĚŽKÉHO ŽIVOTA DOBRODRUHA nava-
zují. První kritérium odkazovalo k „užitečnosti“ Fričovy parodie. Oproti ní jde prý v No-
vého a Zelenkově filmu o *oslavu* detektivní literatury (hlavní hrdina je spisovatel
detektivních románů), která není pojata satiricky, a proto není vznik filmu dostatečně
ospravedlněn.⁶²⁾ Druhé kritérium chápe oba filmy jako detektivní komedie, tedy žánr, kte-
rý má u nás „úspěšné vzory i schopné tvůrčí pracovníky“, zatímco pro detektivní film „ne-
máme prostě filmaře, kteří by hověli detektivnímu filmu a posluhovali tak filmovému obe-
censtvu“. A z tohoto hlediska domácí komediální tradice prozrazuje prý Fričov film
„tvůrce-mistra“, zatímco Nový a Zelenka jsou jen „snaživými učedníky“.⁶³⁾ TĚŽKÝ ŽIVOT
DOBRODRUHA se stal kvalitativním měřítkem jak užítkovosti, tak řemeslné kvality. Jožka
Roch, který byl nástupcem Brouсила v deníku *Venkov*, předestřel v této recenzi obraz fil-
mařské komunity bez „posluhovačů“ toužících natáčet bezúčelné detektivky. Není překva-
pivé, že se odmítání detektivního žánru ozývá právě od Rocha, redaktora konzervativního
deníku, k jehož autorům patřil také jeden z čelních aktérů protibrakové kampaně, spiso-
vateľ Josef Knap. V době uvedení ČTRNÁCTÉHO U STOLU už bylo ale tažení proti braku za
zenitem,⁶⁴⁾ i když si mnozí z jeho aktérů předchozí postoje a hodnotící rejstříky nepochybně
zachovali.

Návrat detektivky a jejího autora

K vykročení z hranic komického a parodického modu detektivního filmu tak u dvou pro-
tektorátních projektů přece jen došlo, a v obou případech se jednalo o adaptace románů
Eduarda Fikera. Nejprve se tak stalo u snímku Miroslava Cikána PAKLÍČ,⁶⁵⁾ který měl pre-
miéru na konci roku 1944 — zde se to ale projevilo spíše snahou Fikera a některých
publicistů nastolit rehabilitační diskurs obhajující zábavní hodnotu detektivního filmu než
sémanticko-syntaktickými vlastnostmi samotného snímku, který byl výrazně komediál-
ní.⁶⁶⁾ Druhou, tentokrát už ryze nekomediální detektivkou byl 13. REVÍR, který byl dokon-

61) Tak znělo nejčastější žánrové označení filmu, srov. např. Jan Beran, Oldřich Nový jako režisér. *Národní poli-
tika* 61, 1943, č. 266 (28. 9.), s. 4; Ondřej Martinec [A. M. Brousil], Na úskalí konvence u stolu. *Filmový ku-
rýr* 17, 1943, č. 46 (12. 11.), s. 4; Quido E. Kujal, Druhá podzimní premiéra: Čtrnáctý u stolu. *Kinorevue* 9,
1943, č. 50 (20. 10.), s. 397.

62) O. Martinec [A. M. Brousil], Na úskalí konvence u stolu, c. d., s. 4.

63) Jr. [Jožka Roch], Nový český film „Čtrnáctý u stolu“. *Venkov* 38, 1943, č. 227 (28. 9.), s. 4.

64) K vývoji kampaně srov. V *obecném zájmu*, s. 930–933. Nicméně ještě v srpnu 1943 takto vítá lektorka
V. Petřířková detektivní parodii v posudku námětu Jana Nerada *Poslední případ slavného detektiva Léona
Cliftona*: „Parodie na detektivní příběhy, podaná s vynalézavým humorem dobré crazy-comedie. Sympatické
na této detektivce je právě to, že není ani trochu příšerná, nýbrž nasazuje všem obvyklým postavám a po-
drobnostem detektivního příběhu šaškovskou čepici. Poskytla by jistě docela zábavný film.“ NFA, f. Prag-
Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) 1920–1958, NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové to-
várny, a.s.) 1920–1958, k. 31, inv. č. 431.

65) Eduard Fiker, *Paklích: humoristický detektivní román*. Praha: Orbis 1941.

66) Také Poradní výbor výroby filmů při Filmovém poradním sboru charakterizoval PAKLÍČ jako „humorně
zabarvenou detektivku“ a upozornil na „zevní podobu s Fričovým filmem TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA“.

čen až po osvobození, ale už na průběhu jeho přípravy je zřetelně patrná změna v postavení detektivního žánru v produkčním diskursu. Posudek námětu k *Zinkové cestě*, jak zněl tehdejší název projektu, reflektuje tradici detektivního filmu takto:

Dramaturgický sbor [...] konstatoval, že tu jde — snad jen s výjimkou staršího Fričova filmu KROK DO TMY — o pokus natočit vážný film detektivního ražení toho typu, jaký známe ze starší produkce americké, nebo z novější německé a francouzské. Pokud česká filmová tvorba sáhla po námětech detektivních, byly to vždycky v podstatě veselohry — jak o tom svědčí např. filmy PELIKÁN MÁ ALIBI, nebo TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA a z poslední doby Cikánův PAKLÍČ, — poněvadž se ukázalo, že tento žánr mnohem lépe svědčí našim režisérům, hercům a ostatním tvůrčím pracovníkům. Nelze ovšem říci, že by vážná, napínavá detektivka podle všech pravidel byla u nás neproveditelná. Půjde jen o to, jak bude postavena scenaristicky a režijně, poněvadž právě v této námětové oblasti mnohem spíše záleží na tom „jak“, než „co“ — snad jen s tou výhradou, že toto „co“ musí mít alespoň nejzákladnější předpoklady logiky a věrojatnosti, dvou prvků, jež zejména v detektivním příběhu jsou velmi důležité.⁶⁷⁾

Trojice lektorů tedy připisuje protektorátní přerušení pokusů o vážný detektivní film důvodům, které pramení v tvůrčí tradici a dlouhodobých preferencích českých filmařů. Jak ale je patrné z produkce českých režisérů ve 30. letech, a jak ostatně na jiném místě přiznává i citovaný posudek, „bodem obratu“ byl až Fričův KROK DO TMY, po kterém se uzavřely alternativní cesty vývoje (tedy cesty směrem k „vážné“ detektivce), dosud příležitostně testované doma a rozvíjené některými českými režiséry v Německu. Příčiny bylo možné identifikovat jak v rychle akcelerojících změnách kulturních hodnot od druhé poloviny 30. let, tak v diskursivním i institucionálním vytěsňování detektivního žánru ze škály přijatelné produkční volby.

Fikerova slova, která jsme citovali v záhlaví této studie, poukazují na to, že detektivka byla po několik předchozích let vnímána jako společensky nebezpečný žánr, ale především jsou dokladem, že se její pozice v posledních měsících protektorátu rychle měnila: autor textu, ve kterém je Fiker citován a který nesl programový podtitul *Na obranu detektivky*, nejenže neřeší morální nebezpečnost a škodlivost žánru, ale dokonce obhajuje detektivní román (i film) jako kvalitní uměleckou tvorbu, která není „na jedno použití“, ale přináší svěbytné estetické potěšení, dostupné i pro opakovanou recepci.⁶⁸⁾ O tom, že protibrakový diskurs přestal fungovat jako bariéra proti zábavní funkci neparodického detektivního žánru, svědčí také zmíněná příprava adaptace Fikerova románu *Zinková cesta*.

NFA, f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 5, inv. č. 26, Zápis schůze Poradního výboru výroby filmů, 22. prosince 1943.

67) Autory posudku byli Miroslav Rutte, Jan Sajic a Karel Smrž. Srov. Dramaturgické oddělení Českomoravského filmového ústředí, posudek filmového námětu *Zinková cesta*, 8. prosince 1944. NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a.s.) 1920–1958, k. 33, inv. č. 431.

68) Srov. k tomu dále např. text Ladislava Kristena *Filmová detektivka*, podle kterého „...nastal čas, kdy dobrodružný film dosáhl značné vážnosti u obecnosti i u kritiky, která na něj počíná hledět pod vážnými měřítky, daleko převyšujícími postoj k detektivní literatuře.“ *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 22, s. 1.

Ačkoli jistě řada autorů jak z národně konzervativního tábora, tak z okruhu českých fašistů nezměnila svůj negativní postoj k detektivnímu filmu, změnily se motivace a podmínky jeho prosazování — ideologický souboj „Nové Evropy“ s obranou české národní, kulturní a jazykové tradice byl už rozhodnutý a posunul se do roviny jednak existenčního a mentálního přežití poslední fáze války, jednak do roviny plánování budoucího uspořádání kulturních hodnot. K té první konvenuje citovaná Fikerova obhajoba detektivního čtiva, která vyšla v populárním časopise pro filmové fanoušky: Fiker zde postuluje zábavní četbu jako základní lidskou potřebu a nedávnou protibrakovou kampaň otevřeně ironizuje. A výhled do budoucna směrem, kterým se pak poválečná tvorba krátce skutečně vydala, pak nabízí další část už citovaného posudku na 13. REVÍR:

Detektivka jako samostatný literární útvar prodělala v poslední době pronikavý vývoj. Z oblasti krve, tajemných chodeb a záhad stůj co stůj se dostala spíše do oblasti psychologické. Posuzujeme-li Fikerovu *Zinkovou cestu* v tomto zorném úhlu, patří spíše do té staré školy — i s tou záměnou mrtvol v rakvi a jinými obvyklými rekvizitami starších detektivek. [...] Prostředí příběhu celkem nepřeháná, a je přijatelné pro městské i periferní pražské poměry.⁶⁹⁾

Rutte, Sajíc a Smrž poukazují na psychologizaci jako aktuální proud detektivního filmu, kterým se 13. REVÍR sice nevydal, ale jiný projekt započatý ještě za protektorátu už ano: byla jím LAVINA.⁷⁰⁾

Ustavování tradice filmové detektivky je vhodné pojímat nejen jako výsledek autonomní umělecké tendence, ale také — a ve sledovaném období dokonce primárně — jako proces zásadně formovaný kulturně-politickými požadavky. Ustavení parodické detektivky jako žánru „svědčícího“ českým tvůrcům bylo totiž ovlivněno nejen dlouhodobě utvářenými preferencemi hodnot a vkusu, ale také rychlejší proměnou kulturně-politických imperativů (boje proti braku) a náhlými změnami ve škále možností, které s nástupem protektorátu zůstaly producentům, dramaturgům, scenáristům či filmovým kritikům k dispozici. Pro dva dominantní diskursy, které obsadily veřejný prostor, tedy konzervativní a fašistický, se staly parodické detektivky po nějakou dobu zbraní proti rozkladu jimi bráněných hodnotových modelů: dobře „živeného“ českého národní těla a kulturního ducha na jedné straně, a „Nové Evropy“ na straně druhé. Ani poté, co tyto diskursy ztratily půdu pod nohama, nezmizela sice filmová parodie z produkčního rejstříku, ale realizovala se v jiných žánrech.⁷¹⁾ Projekty zaměřené na žánrové potěšení „vážné“ detektivky se mohly uplatnit až na sklonku protektorátu a neparodická alternativa ke „klasické“ detektivce, tedy policejní film široce uplatňovaný v říšské kinematografii, se v protektorátní produkci neuplatnila vůbec: takové snímky by si totiž vyžadovaly aktivní oslavu práce re-

69) Posudek filmového námětu *Zinková cesta*, c. d.

70) Srov. také velmi pochvalný posudek dramaturgického sboru ČMFÚ (jmenovitě Artuše Černíka, Jana Drdy a Karla Smrže) na námět tohoto filmu, který ovšem končí varováním, že „rozhodně to nesmí být obyčejná napínavá detektivka, nýbrž promyšlené psychologické drama.“ Posudek filmového námětu *Lavina*, 7. 12. 1944, NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) 1920–1958, k. 31, inv. č. 431.

71) Na dvojakou hru s žánrovým a současně metažánrovým potěšením sázel také další projekt zahájený za protektorátu, kterým byl PACHO SE ŽENÍ. Srov. k tomu Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov*, c. d., s. 339–340.

presivního aparátu protektorátního režimu, a to by dalece překračovalo respekt k práci české policie (jak jej požadoval třeba i Vladislav Vančura) směrem ke kolaboraci. Čas pro takovouto oslavu policejního aparátu, podmíněnou souladem hodnot státního (či stranického) aparátu a alespoň části tvůrčí inteligence, měl ovšem už brzy přijít...

Vznik této studie byl podpořen Grantovou agenturou České republiky (*Česká filmová kultura a německá okupace: procesy kulturního transferu*; GA16-13375S).

Pavel Skopal je docent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. V letech 2010–2012 působil na Filmové a televizní univerzitě Konrada Wolfa v Postupimi (v rámci výzkumného projektu podpořeného Humboldtovou nadací). Editorsky připravil kolektivní monografie *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s Larsem Karlem), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury* (s Lucií Česálkovou), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960* nebo *Tři oříšky pro Popelku*. Vydal řadu časopiseckých studií (např. v *Historical Journal of Film, Radio and Television*, *Convergence*, *Studies in Eastern European Cinema*) a monografii porovnávající filmovou distribuci a recepci v Československu, Polsku a NDR (*Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*).

Citované filmy:

Aféra v Grandhotelu / Diebe (Edmund Heuberger, Theodor Pištěk, Domenico Gambino, 1928), *Alarm* (Herbert B. Fredersdorf, 1941), *Alles Schwindel* (Bernd Hofmann, 1940), *Bylo jich šest* (Le Dernier des six; Georges Lacombe, 1941), *Celé město si povídá* (The Whole Town's Talking; John Ford, 1935), *Co se zde hraje?* (Was wird hier gespielt; Theo Lingen, 1940), *Čtrnáctý u stolu* (Oldřich Nový – Antonín Zelenka, 1943), *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský – Jan S. Kolár, 1919), *Detektiv Korff* (Nanu, Sie kennen Korffnochnicht; Fritz Holl, 1938), *Die goldene Spinne* (Erich Engels, 1943), *Dvojník* (Der Doppelgänger; E.W. Emo, 1934), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Dva pekelné dny* (R. William Karfiol, 1928), *Geheimnis des blauen Zimmers* (Erich Engels, 1932), *Hvězda z Ria* (Stern von Rio; Karel Anton, 1940), *Chyťte zloděje!* (Larel Lamač, 1925), *In Namen des Volkes* (Erich Engels, 1939), *Komisař Maigret zasahuje* (Picpus; Richard Pottier, 1943), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Lavina* (Miroslav Cikán, 1946), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Der Meisterdetektiv* (Hubert Marischka, 1943/44), *Maska* (Der Hexer; Karel Lamač, 1932), *Odvážná Jenny* (Jenny und der Herrim Frack; Paul Martin, 1941), *Otrávené světlo* (Jan S. Kolár – Karel Lamač, 1921), *Pan Sanders žije nebezpečně* (Herr Sanders lebt gefährlich; Robert A. Stemmle, 1944), *Penězokazi* (Falschmünzer; Hermann Pfeiffer, 1940), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Pancérové auto* (Rolf Randolf, 1929), *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský – František Salzer, 1946), *Pelikán má alibi* (Miroslav Cikán, 1940), *Pes baskervillský* (Der Hund von Baskerville; Karel Lamač, 1937), *Policejní akta Fabreani* (Dein Leben gehört mir; Johannes Meyer, 1939), *Policejní komisař Eyck* (Kriminalkommissar Eyck; Milo Harbich, 1939/40), *Poplach na stanici III* (Alarm auf Station III; Philipp Lothar Mayring, 1939), *Případ vraždy Holmové* (Mordsache Holm; Erich Engels, 1938), *Růžové kombiné* (Leo Marten, 1932), *Sedm záhadných dopisů* (Sieben Briefe; Otto Pittermann [Vladimír Slavinský],

1943/44), *Senzační proces Casilla* (Sensationsprozeß Casilla; Eduard von Borsody, 1939), *Styxův případ* (Die Sachemit Styx; Karel Anton, 1942), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *13. revír* (Martin Frič, 1946), *Udavač* (Der Zinker; Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *V těžkém podezření* (Verdachtauf Ursula; Karlheinz Martin, 1939), *Velký poplach* (Großalarm; Georg Jacoby, 1937/38), *Vrah bydlí v č. 21* (Lassassin habite... au 21; Henri-Georges Clouzot, 1942), *Vražda v Ostrovní ulici* (Svatopluk Innemann, 1933), *Výstřel v kabině č. 7* (Schüsse in Kabine 7; Carl Bose, 1939), *Záhada modrého pokoje* (Miroslav Cikán, 1933), *Zelený automobil* (Svatopluk Innemann, 1921), *Zítřka budu zatčen* (Morgen werde ich verhaftet; Karl-Heinz Stroux, 1939), *Ztracená závěť / Der verschwundene Testament* (Rolf Randolf, 1930).

SUMMARY

Useful genre of detective films.***How Changes of Cultural Values Influenced the Reception of Detective Films in the Era of the Protectorate of Bohemia and Moravia*****Pavel Skopal**

During the era of the Protectorate of Bohemia and Moravia, four films that were perceived by film critics and various dramaturgy departments were made — *PELIKÁN MÁ ALIBI* (Pelikán Has an Alibi), *TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA* (The Hard Life of an Adventurer), *ČTRNÁCTÝ U STOLU* (The Fourteenth at the Table), and *PAKLÍČ* (Skeleton Key). A detailed look at these films as fragments of contemporary cultural life and politics allowed us to distinguish changes in the value orientations of culture functionaries, film producers, dramaturgists, or film journalists. Nevertheless, it was also necessary to take into account the rapid changes that occupation brought about – a virtually instantaneous change in the range of choices available to social actors, as well as significance of these choices. As a result, not only differences but also striking similarities in the argumentation and values of the actors, who belonged to very different political currents (conservative-nationalist, left-wing, fascist), were made visible. In a situation where these three completely dissimilar value systems coincided in rejecting “aimless” genre entertainment, there was very little room for the detective genre.

For the two dominant discourses of the Protectorate era, the conservative and the fascist, the parodic detective films served to protect their values and ideals: the well-nurtured Czech national body and cultural spirit on one hand and the “New Europe” on the other. In contrast, “serious” detective film projects did not have a chance to materialize until the end of the Protectorate, and the police films, which were widely produced in the Third Reich Cinema, were not made at all — such films would require an active celebration of the repressive apparatus of the Protectorate regime, and that would far exceed the respect for the Czech police (desired even by figures as Vladislav Vančura) toward collaboration.

keywords: detective film, Protectorate of Bohemia and Moravia, World War II, Nazi occupation, film criticism, film production

klíčová slova: detektivní film, protektorát Čechy a Morava, 2. světová válka, nacistická okupace, filmová kritika, filmová produkce