

MARTIN ŠRAJER / 5. 6. 2017

Vraždy po našem. Československé filmové detektivky II

Zestátněná kinematografie měla produkovat primárně takové filmy, které divákům usnadní orientaci v problémech současného světa. Výjimkou nebyla ani žánrová tvorba. Po převzetí moci komunistickou stranou započaly snahy o vytvoření socialistické detektivky, mezi jejíž hlavní znaky patřilo zobrazování zločinů, které neohrožují pouze jednotlivce, nýbrž celý systém. Vytvoření ideologicky odpovídajícího obrazu společnosti s přijatelným odůvodněním zločinu se ovšem někdy dělo na úkor dodržení detektivního konceptu.

„[...] o filmovou komedii a detektivku se v Československu vedly spory od počátku padesátých let: zda je možné vytvořit jejich socialistickorealisticke verze, jak je očistit od nánosu kýče a zapojit do služeb ideologického boje i do nové, ‚kvalitnější‘ socialistické kultury.“^[1]

Po znárodnění bylo třeba zhodnotit dosavadní tradice. Na některé z nich navázat a vůči jiným se kriticky vymezit. Ideální prostředek k šíření nových hodnot představovala filmová tvorba a literatura. Již v prvních poválečných letech se v knižních detektivkách, prozatím ještě tolerovaných, objevovaly první náznaky sociálních prvků. Kritické období pro české detektivky však nastalo po roce 1948. V nové socialistické společnosti nebylo místo ani pro zločin, ani pro západní populární žánry, vnímané jako přežitek kapitalistické kultury. Z hlediska socialistického režimu docházelo k závažnějším trestným činům pouze v buržoazní společnosti. Nahradit dosavadní ideologii komunistickými ideály a změnit společenské uspořádání znamenalo vymýtit zlo.

V padesátých letech panovalo přesvědčení, že detektivka by svým obsahem odvracela pozornost pracujících od problémů současnosti a naopak sloužila silám reakce (v jejichž zájmu bylo rozptýlit dělníky, kteří se tak nebudou moci soustředit na výstavbu socialistické společnosti a boj proti imperialismu). Detektivky byly společně s dalšími málo hodnotnými žánry (apolitická komedie, melodrama) vnímány jako druh úniku, nenaplňující společenské poslání, nýbrž přispívající k politickému a morálnímu úpadku společnosti. Jak v této souvislosti v osmdesátých letech podotkl Pavel Melounek, „Snad žádný jiný žánr nebyl nucen v nových podmínkách socialismu tak výrazně přebudovat svou námětovou a motivickou základnu jako právě kriminální film.“ [2]

Svou roli sehrála i snaha o potlačení populárních žánrů jako takových, jež se nejvýrazněji projevilo v tažení proti brakové literatuře. Také detektivky měli dle sovětského vzoru plnit především ideově vzdělávací a výchovnou, nikoliv relaxační funkci. Detektivní komedie pro mladé *Křížová trojka* (1948) podle dobové explikace zobrazovala „život učňovské mládeže v rekreačních střediscích, jež jim dala péče lidově demokratického státu o pracující dorost.“ [3] Od diváků detektivního dramatu o příživnicích zpomalujících černým obchodováním rozkvět našeho hospodářství *Dnes o půl jedenácté* (1949) se pro změnu očekávalo ocenění toho, že „Film velmi dobře ukazuje typické příživníky porevoluční doby.“ [4]

Jakýkoliv zločin měl být překódován na zločin proti socialismu, resp. vyjádření nepřátelství vůči komunismu. Do popředí se tak vedle drobné hospodářské kriminality dostává třídní boj, k jehož dramatickému vyjádření nejlépe sloužilo schéma špionážních filmů. Důraz byl přenesen z logiky kriminálního vyšetřování na třídní původ zločinu. Motivace ke spáchání trestného činu se změnila z osobní na politickou. Typickým pachatelem byl špión spolupracující se západními mocnostmi a dopouštějící se protistátní činnosti. Vnější a vnitřní nepřátele, obecně zastánci „starého řádu“, museli být jasně označeni, nejlépe příslušníkem bezpečnostních složek státu, jenž reprezentoval oficiální ideové stanovisko.

Kromě nahrazení klasických zločinů problémy socialistické společnosti z detektivek zcela vymizeli detektivové pátrající na vlastní pěst a pozice vyšetřovatele byla výrazně oslabena. Jedince s mimořádnými deduktivními schopnostmi nahradil celý tým, jehož sešranost měla svědčit o účinnosti kolektivistického principu. Teprve postupně dojde ke zlidštění příslušníků bezpečnosti pomocí líčení jejich všedních osobních starostí.

Občasná romantizace práce kriminalistů, které se měl dopustit například Martin Frič v *Bílé sponě* (1960), byla sice v tisku kritizována, ale na druhou stranu vycházela vstříc poptávce po atraktivních filmech s dobrodružnou tematikou.

Zločiny minulosti

Za modelovou detektivku nového typu lze považovat snímek Miroslava Hubáčka *V trestném území* (1950), odehrávající se nedlouho před únorovým převratem. Korupční praktiky ve sportu, vycházející na povrch po vraždě funkcionáře fotbalového klubu, tak mohly být vydávány za přežitek doby před sjednocením tělovýchovy. *Případ Z-8* (1949) od Miroslava Cikána je pak typickým angažovaným špionážním filmem. V zájmu hladkého splnění dvouletého plánu musejí být odhaleni a dopadnutí jak západní špioni, tak domácí záškodníci.[5]

Těsně po válce natočil Miroslav Cikán *Lavinu* (1946), jež byla příkladem otevřeného detektivního příběhu, v němž divák od začátku zná vraha. Natáčení otevřených detektivek (někdy označovaných za kriminální příběhy v opozici k příběhům policejním), odhalujících identitu pachatele již v expozici, pokračovalo i po únoru 1948. Tvůrcům umožňovalo důkladně diváka seznámit s charakterem pachatele, s jeho sociálním zázemím, s motivací jeho zločinného jednání. Proces charakterizace antisociálního hrdiny je v těchto filmech nadřazen postupnému odkrývání stop vedoucích k odhalení kriminálního a spíše než o anatomii zločinu tak jde o anatomii zločince. Důraz na společenské okolnosti spáchaných zločinů zesílí v šedesátých letech, kdy zároveň na základě silného mediálního zájmu o sexuálně motivované vraždy dojde k prohloubení psychologické charakteristiky postav.

Případné využití tradiční detektivky ke kritickému poukázání na obecnější sociální jevy a společenské rozpory, známé z mnoha poválečných zahraničních filmů, nicméně zůstávalo mimo diskuzi. Zločinec představoval výjimku z platných společenských pravidel, nikoliv jejich symptom. Relevantní je v tomto kontextu poznámka Iva Pondělíčka: „žánr analyzuje většinou motiv a provedení jednotlivých zločinů, zobrazuje tak možnosti protisociálního řešení jen v individuálním osudu, a většinou vůbec neaspiruje na zobrazení pramenů zločinnosti jakožto sociálního jevu.“[6]



Kavárna na hlavní třídě (foto: Národní filmový archiv)

V letech 1951 až 1952 u nás nebyl natočen jediný kriminální film. K částečné rehabilitaci kriminální fikce dochází teprve v roce 1953, ovšem s podmínkou naznačenou již *Trestným územím* – detektivka, případně její špionážní variace by se měla odehrávat v minulosti a ukazovat to, co je již překonané. Mohla tak vzniknout například *Kavárna na hlavní třídě* (1953), jejíž děj je situován do první republiky, jak ji ve stejnojmenném sociálním románu popsal spisovatel Géza Včelička. Detektivní příběh slouží jako záminka ke kritice kapitalistického systému.

Dvacet let starý případ vraždy řeší kriminalisté ve filmu *Na konci města* (1954), k němuž napsal námět i scénář osvědčený detektivkář Eduard Fiker. Těžkopádně vyprávěná detektivka dobře dokládá, jak mohla neochota (či neschopnost) napodobit dynamičtější styl západní produkce vést k celkovému umrtvení dramatičnosti a potlačení napětí. Podobně dopadl *Severní přístav* (1954). Jiří Hrbas jej sice označil za „první pokus o nový typ detektivního filmu u nás,“ [7] ale námětem jde o vzorový produkt své doby, ukazující, jak si bezpečnostní orgány dokáží poradit se záškodníky rozvracejícími pracovní morálku.

Probuzení z kómatu

Přes snahu o eliminaci klasické detektivky, zřejmou rovněž ze zastavení překladu „škodlivých“ děl anglosaských detektivkářů, její obliba u českých čtenářů a diváků neklesla, jak prokáže renesance žánru v šedesátých letech, které předcházelo několik náznaků obratu k lepšímu.

Pokusem o „holou“ detektivku byl Zlatý pavouk (1956) dokumentaristy Pavla Blumenfelda nebo Padělek (1957) podle tříaktové divadelní hry Eduarda Fikera. Výjimečně se detektivkám věnoval také spisovatel Edvard Valenta, který napsal scénář pro režijní debut Ladislava Rychmana Případ ještě nekončí (1957). Film prozrazující realistickým vykreslením prostředí výzkumného ústavu režisérovu dokumentaristickou přípravu diváky upozorňoval, že kriminalistika tkví v logickém úsudku, vědeckých metodách a každodenní poctivé práci.

Významný podnět k „omilostnění“ detektivek přinesla v červenci 1958 moskevská konference o populárních žánrech, které zde byly akceptovány jako součást oficiální socialistické literatury, využitelné k výchovným a propagačním účelům.[8] Oficiální rehabilitace kriminální fikce vycházela zároveň z vědomí jisté námětové vyčerpanosti budovatelských románů a zvyšující se poptávky po zábavě západního typu.

Prvním nakladatelstvím, které po dlouhé odmlce vydalo klasickou anglosaskou detektivku, byla Práce s edicí Románové novinky. Od roku 1960 byly překlady detektivek od jiných než sovětských autorů stále častější. K rozmachu dochází také na poli domácí detektivní tvorby (Jan Zábrana, Josef Škvorecký, Jiří Marek, Václav Erben, Hana Prošková). Opětovné začlenění detektivek mezi tolerované žánry se projevilo i v oblasti kinematografie. Namísto dosavadní snahy stírat hranice mezi uměleckou a oddechovou produkcí dochází k vytvoření nového typu detektivky.

Reprezentativním dílem vyžadovaného přístupu k žánru byl vedle Cikánova civilního Konce cesty (1959) zejména film 105% alibi (1959) režiséra Vladimíra Čecha a scénáristy Karla Copu. Na krimi vyznačující se realistickým zachycením práce vyšetřovatelů a výraznou drobnokresba postav v duchu Čapkových povídek navázal Čech pokračováními Kde alibi nestačí (1961), rovněž podle Copova scénáře, a Alibi na vodě (1965), které natočil podle vlastního námětu a scénáře, na němž spolupracoval s Jiřím Markem. Velký divácký úspěch trilogie s kapitánem Tůmou (Karel Höger) a nadporučíkem Líbalem (Josef Bek) přesvědčil vedení zestátněného filmu o výhodnosti

dalších investic do detektivního žánru a barrandovští dramaturgové přijali Čechovu trilogii jako prototyp socialistické detektivky.[9]

V první polovině šedesátých let došlo k přeorientování výrobních plánů směrem k větší žánrové rozmanitosti. Více začaly být zohledňovány divácké preference a možnost prodeje do zahraničí. Ve stejné době se podle Petra Szczepanika „završuje emancipace detektivky jako samostatného žánru (odděleného od nadžánrové kategorie ‚dobrodružného filmu‘) a počínající vlna parodií tematizuje konvence západní zábavní kultury.“[10] Možnost natáčet detektivky bez dřívějších omezení vedla nejen ke strmému nárůstu jejich počtu, ale v mnoha případech také k rezignaci na vyšší uměleckou úroveň. Mnozí tvůrci spoléhající na popularitu žánru se vydávali cestou nejmenšího odporu a pouze mechanicky naplňovali detektivní schéma.

Nárůst filmové kriminality

Detektivní sérii srovnatelného diváckého úspěchu jako Čechova „trilogie alibi“ natočil v šedesátých letech Petr Schulhoff. Rudolfa Hrušínského v roli málomluvného, prakticky založeného majora Kalaše a Radoslava Brzobohatého coby nadporučíka Vargu poprvé režíroval ve svém celovečerním debutu *Strach* (1963) podle román Eduarda Fikera *Kilometr devatenáct*. Následující dva filmy, *Vrah skrývá tvář* (1966) a *Po stopách krve* (1969), natočil Schulhoff již podle vlastních scénářů. Major Kalaš se objevil ještě ve filmu *Na kolejích čeká vrah* (1970), podle Fikerova románu *Série C-L* (jednalo se o vůbec první ze série knih s majorem Kalašem), a v jednom z posledních Schulhoffových filmů *Diagnóza smrti* (1979).

Schulhoffovy detektivky se vedle řemeslně precizní režie vyznačovaly autentizujícím vykreslením prostředí, takřka dokumentaristickým zachycením moderních kriminalistických postupů i snahou o psychologicky přesvědčivou charakterizaci vraha. Důraz kladený na realističnost příběhu měl dobové detektivky přiblížit principům socialistického realismu a tím navýšit uměleckou hodnotu látky. Na reportážně střízlivém vyprávěcím stylu je založeno také například *Páté oddělení* (1960) nebo *Anděl blažené smrti* (1965).

Filmy v šedesátých letech častěji zpracovávaly skutečné události a upozorňovaly na negativní jevy typu sexuálních zločinů (*Vrah skrývá tvář*, *Po stopách krve*), obchodu s pornografií (*Alibi na vodě*) nebo nelegálního obchodování (*Kde alibi nestačí*).

Zkoumání kriminality jako společenského jevu namísto jejího využívání k napínavému vyprávění s postupným odhalováním stop (v tradici anglosaské detektivky) můžeme pozorovat také ve filmech Znamení Raka (1966), Dům ztracených duší (1967) nebo Hra bez pravidel (1967).

Veristické zachycení jednání vyšinutých zločinců bylo ovšem vždy vyváženo ujištěním diváků, že zločin zásluhou vševědoucího a technologicky dobře vybaveného policejního aparátu nikdy nemůže zvítězit a vážněji tím narušit socialistický řád. Morální katarze vycházející z vědomí, že zločin se nevyplácí, jde tak ruku v ruce s ubezpečením, že stát svým občanům garantuje bezpečí. Vítězství dobra nad zlem je zároveň vítězstvím neomylného, nejen ve srovnání se současnými kriminálkami prakticky bezchybného systému.

Jednou z neaktivnější tvůrčích skupin zaměřujících se na detektivky byla skupina Jiří Šebora a Vladimíra Bora. Své kriminální filmy pro ni natočili například Jindřich Polák (Páté oddělení, Hra bez pravidel), Miroslav Hubáček (Černá sobota, 1961), Jaroslav Mach (Nahá pastýřka, 1966, „Rakev ve snu viděti...“, 1968) nebo Jiří Hanibal (Dům ztracených duší). Kromě toho ve druhé polovině šedesátých let vznikly tři filmy podle námětů Josefa Škvoreckého, muzikální Zločin v šantánu (1968), povídkový Zločin v dívčí škole (1965) a komediálních Šest černých dívek aneb Proč zmizel zajíc? (1969). Druhé dva filmy spojuje postava poručíka Borůvky (Lubomír Lipský), dalšího z detektivů natolik výrazných, že se navzdory snaze stavět kolektivní zásluhy nad zásluhy individuální stal jedním z předních diváckých lákadel.

Normalizace detektivky

Detektivka si zpět vydobytou popularitu udržela i po roce 1968. Musely z ní ovšem zmizet veškeré politické narážky a novovlnné snahy o formální experimenty.

Žánrová tvorba představovala nejrychlejší řešení hrozící námětové krize.

Rozpracované detektivní náměty a scénáře nevyžadovaly radikální úpravy a Barrandov tak mohl dál plnit výrobní plán, aniž by došlo k porušení nových dramaturgických požadavků. Jen v letech 1970 až 1982 vzniklo přes padesát kriminálních filmů. Pouhé udržování zavedeného standardu bez snahy vykročit novým směrem a přijít s něčím neotřelým však vedlo k tomu, že u nás v dané žánrové oblasti nevznikl žádný trend (jakým byly např. crazy komedie).

Byť kriminálních filmů za normalizace vzniklo rekordní množství, většina z nich byla pro svou formální usedlost lehkou zaměnitelná. Úpadek kvality v důsledku pokračující nadprodukce se projevil také v opadnutí diváckého zájmu. Zaslouhou relativní produkční nenáročnosti ovšem nepředstavoval úbytek diváků zásadní překážku.

Nadprůměrné návštěvnosti dosáhlo pouze pár filmů, převážně těch, které těžily z provázanosti s žánrem filmové komedie či parodie („Čtyři vraždy stačí, drahoušku!“, 1970, Partie krásného dragouna, 1970, Adéla ještě nevečeřela, 1977). Kombinace kriminálního námětu s prvky komedie se ukázala být z hlediska divácké návštěvnosti nejefektivnější. Tím spíše, pokud byli zároveň angažováni populární herci typu Jaroslava Marvana.



Vím, že jsi vrah... (foto: Státní fond kinematografie)

Prvním normalizačním filmem zkušeného kriminálního tvůrce Petra Schulhoffa byl otevřený kriminální příběh Vím, že jsi vrah... (1971) natočený na motivy nevydaného románu herce Alexeje Gsöllhofera Skrze koho pohoršení. Film nabízí psychologický portrét frustrovaného muže, kterého žárlivost dožene k zavraždění tří žen. Snímky věnující zvýšenou pozornost motivacím zločinců měly diváky přesvědčit, že podobní jedinci vraždí, kradou a znásilňují výhradně kvůli individuální psychické poruše, nikoliv vlivem společenských okolností (dále např. Smrt stopařek, 1979, Řetěz, 1981, Černá

punčochy, 1986).

Schulhoffův film je dobově příznačný také postavami vyšetřovatelů, kteří odpovídající snaze o omlazení detektivek. Velitele hraje mladší Eduard Cupák, jeho kolegu, zkušeného praktika, pak Jaroslav Moučka. Dobovou aktualizaci tradičního vyšetřujícího páru nabídnul také film Na kolejích čeká vrah, v němž majoru Kalašovi, nově v podání Jiřího Sováka, asistoval začínající podporučík Karlíček (Jaromír Hanzlík).

Mezi nejčastější témata detektivek v sedmdesátých letech patřila vedle zločinů z vášně hospodářská kriminalita. Jen okrajově se filmy dotýkaly alkoholismu nebo narkomanie (a pokud se tak stalo, výsledek hraničil s nechtěnou parodií, viz např. Mravenci nesou smrt, 1985). Zpočátku byly ve velkém využívány předlohy klasiků české detektivky, aktualizované ovšem pro novou dobu – Na kolejích čeká vrah podle Fikera, série prvorepublikových krimi s radou Vacátkem podle Jiřího Marka, adaptace knih Václava Erbena s kapitánem Exnerem (Čas pracuje pro vraha, 1979, Smrt talentovaného ševce, 1982). Od poloviny sedmdesátých let je ovšem zastoupení filmových adaptací výrazně nižší (pokles z jedné poloviny na čtvrtinu celkového počtu).

K režisérům, kteří se v oblasti kriminální fikce etablovali v padesátých a šedesátých letech, například Jiřímu Sequensovi nebo zmíněnému Petru Schulhoffovi, se nově připojil Dušan Klein (Jeden z nich je vrah, 1970, Tajemství zlatého Buddha, 1973, Případ mrtvých spolužáků, 1976). Přestože žánrový film režisérům zdánlivě nabízel možnost úniku před stranickými zakázkami, vykreslení postupů bezpečnostních orgánů bylo vzhledem k (auto)cenzuře silně zkreslující a neméně zidealizovanou představou o cílech a postupech Státní bezpečnosti vytvářely také špionážní filmy, jejichž produkce za normalizace opět stoupla (Případ mrtvého muže, 1974, Tichý Američan v Praze, 1977).

Velký rozmach zaznamenaly televizní detektivky, jejichž protagonisté si v několika případech pokusili podmanit velké plátno. Sestřihem dvou dílů 30 případů majora Zemana vznikl Rukojmí v Bella Vista (1979) a hrdinové Hříšných lidí města pražského se objevili rovnou ve čtyřech filmech – Partie krásného dragouna (1970), Pěnička a Paraplíčko (1970), Smrt černého krále (1971), Vražda v hotelu Excelsior (1971).

Uvedená tetralogie je pro normalizační kriminální produkci příznačná zasazením do první republiky, kdy byla trestná činnost z pohledu oficiální vládní ideologie mnohem běžnější součástí života (nejen) v hlavním městě. Do minulosti se obrací i *Tajemství zlatého Buddhy* (1973), situované do 19. století, nebo *Výstřely v Mariánských Lázních* (1973), v nichž je vyšetřována vražda spáchaná těsně před nástupem Hitlera k moci.

Imanentní kletba detektivek

S uvolněním společenské situace a cenzury ve druhé polovině osmdesátých let vzniklo několik kritičtějších snímků, jako otevřený pohled do socialistického podsvětí *Bony a klid* (1987) Víta Olmera nebo drsné krimi o korupci ve vysokých policejních kruzích *Divoká svine* (1989), předjímající tuzemská exploatační akční krimi z devadesátých let, okouzlená západní produkcí v až nezdravě velké míře (*Nahota na prodej*, 1993, *Vekslák aneb Staré zlaté časy*, 1994). Velkou oblibu u diváků si vedle *Bonyho a klidu* získaly také další dva příběhy o mladých lidech, pohybujících se na hraně a za hranou zákona – *Láska z pasáže* (1984) a *Kamarád do deště* (1988) režiséra Jaroslava Soukupa.

Kromě filmů od Soukupa a Olmera nepřinesla osmdesátá léta žádný výraznější oživující impuls. Režiséři jako Jan Schmidt (*Podfuk*, 1985) nebo Dušan Trančík (*Víkend za milión*, 1987) pokračovali v zajetých kolejích a jen málokterá detektivka nabídla kvalitnější žánrovou podívanou nebo oslovila významnější počet diváků. Není proto překvapivé, že barrandovská dramaturgie stále více upřednostňovala jiné žánry. Oproti počátečním letům normalizace již nebylo zvykem, že by vzniklo v průměru čtyři až pět kriminálních filmů ročně.^[11]



Rudý kapitán (foto: A-Company)

Pár nedávných krimi, svým stylem i neotřele strukturovaným vyprávěním zdařile napodobujících zahraniční vzory (*Gangster Ka*, 2015, *Rudý kapitán*, 2016), a rozmach kvalitních televizních detektivek (*Mamon*, 2015, *Modré stíny*, 2016), naznačují, že domácím tvůrcům rozhodně nechybí ambice a vůle popasovat se s tímto žánrem, který u nás nikdy nezapustil kořeny. Poohlížet se po alternativách z ciziny je pro zdejší milovníky detektivek sice stále nezbytné, ale zároveň sílí naděje, že za pár let uvidíme český film se smysluplnou detektivní linií, charismatickými vyšetřovateli a (především) pořádnou akční scénou. Snad do té doby nedojde k naplnění skeptické prognózy Karla Čapka, napsané téměř před sto lety:

„Každé řešení musí být nové, každé je mistrovský originál, dílo invence a nový světový rekord. Je nutno hledat pořád nové případy, něco, co tu ještě nebylo, něco, co překonává všechno bývalé, něco, proti čemu je každá minulá zápletka hadr, něco... něco... zkrátka něco náramného. To je imanentní kletba detektivek, jejich běs, jejich utrpení a zánik. Neboť vězte, že už dodýchávají, na smrt uštvány touto šílenou honbou.“ [12]

Vražda po našem – Československé filmové detektivky I

Použitá literatura:

- Boček, Jaroslav, Detektivka aneb chvála rozumu. *Film a doba* 1966, r. 12, č. 1, s. 34.
- Čapek, Karel, Holmesiana čili o detektivkách. In Týž, *Marsyas: Jak se co dělá*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- Herfurt, Ivan, Kriminální film: Tvorba nebo řemeslo? I. *Film a doba* 1990, r. 36, č. 1. s. 33-37.
- Herfurt, Ivan, Kriminální film: Tvorba nebo řemeslo? II. *Film a doba* 1990, r. 36, č. 2. s. 77-81.
- Herfurt, Ivan, Kriminální film: Tvorba nebo řemeslo? III. *Film a doba* 1990, r. 36, č. 3. s. 147-151.
- Hrbas, Jiří, Hovory o detektivním filmu. *Kino* 1954, r. 9, č. 11, s. 171.
- Jelínková, Hana, Pro a proti detektivním filmům. *Kino* 1951, r. 6, č. 13, s. 310.
- Juráček, Pavel, Detektivka není rekreace. *Host do domu* 1961, č. 7, s. 327.
- Korda, Jakub, *České televizní krimi série a jejich žánrové souvislosti (1989–2009)*. Disertační práce (Ph.D.). Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011.
- Kostka, Karel, K otázce oprávněnosti detektivních filmů. *Kino* 1951, r. 6, č. 21, s. 510.
- Marek, Tomáš, *Proměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*. [magisterská diplomová práce FF MU]. Brno, 2014.
- Melounek, Pavel, Boj o identitu. Boj o diváka. K některým aktuálním problémům českého kriminálního filmu. *Film a doba* 1984, r. 30, č. 12, s. 696-704.
- Navrátil, Antonín, K problematice detektivního filmu. *Kino* 1951, r. 6, č. 15, s. 366.
- Pondělíček, Ivo, Filmová anatomie zločinu. In Týž, *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998*. Praha: Národní filmový archiv, 1999.
- Ruljančičová, Dagmar, Sázka na krimi. Rozhovor s Dušanem Kleinem. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 3, s. 156-160.

Sedláček, Jaroslav, Odneste ten revolver do laboratoře. *Cinema* 2004, r. 14, č. 3, s. 42-47.

Slabý, Antonín, K problematice detektivního filmu. *Kino* 1951, r. 6, č. 19, s. 462.

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

Šimůnková, Lucie, *Případ Exner. Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. [magisterská diplomová práce FF MU]. Brno, 2015.

Zaoral, Zdenek, Filmové žánry I. Pokus o klasifikaci. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 1, s. 43.

Zaoral, Zdenek, Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 6, s. 326-334.

Zaoral, Zdenek, Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 3, s. 149- 155.

Zaoral, Zdenek, Vzory a osobitost. Český kriminální film – I. část. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 4, s. 218-225.

Zaoral, Zdenek, Vzory a osobitost. Český kriminální film – II. část. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 5, s. 248-259.

Poznámky:

[1] Szczepanik, Petr, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 305.

[2] Melounek, Pavel, Boj o identitu. Boj o diváka. K některým aktuálním problémům českého kriminálního filmu. *Film a doba* 1984, r. 30, č. 12, s. 699.

[3] -Ži-, Křížová trojka. *Filmová kartotéka* 1949, č. 42 (11. 11.), s. 6.

[4] -šm-, Dnes o půl jedenácté. *Filmová kartotéka* 1949, č. 49-50 (30. 12.), s. 3.

[5] Cikán se k detektivnímu žánru vrátí ještě dvakrát, s filmem *Na konci města* (1954) podle původního scénáře Eduarda Fikera a v *Konci cesty* (1959) podle povídky Jiřího

Mareše.

[6] Pondělíček, Ivo, *Filmová anatomie zločinu*. In Týž, *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962–1998*. Praha: Národní filmový archiv, 1999, s. 306.

[7] Hrbas, Jiří (1954). *Hovory o detektivním filmu*. *Kino*, roč. 9, č. 11, s. 171.

[8] Obnovený zájem se nicméně týkal především krimi, hororová a fantasy literatura byla nadále až na výjimky ignorována.

[9] Jako třetí část „alibi série“ byla původně připravována detektivka Evy Sadkové *5 milionů svědků* (1965).

[10] Szczepanik, Petr, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 305.

[11] Marek, Tomáš, *Proměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*. [magisterská diplomová práce FF MU]. Brno, 2014, s. 90.

[12] Čapek, Karel, *Holmesiana čili o detektivkách*. In Týž, *Marsyas: Jak se co dělá*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 130.