

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Propaganda v Československé kinematografii před  
rokem 1989**

**Václav Šulc**

Plzeň 2023

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

**Studijní program politologie**

**Studijní obor politologie**

**Bakalářská práce**

**Propaganda v Československé kinematografii před  
rokem 1989**

**Václav Šulc**

*Vedoucí práce:*

PhDr. Petr Krčál, Ph.D

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2023

Na tomto místě bych chtěl upřímně poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Petru Krčálovi Ph.D. za jeho trpělivost, ochotu, cenné rady a podnětné konzultace, které mi při psaní této práce velice pomohly.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracoval samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Plzni dne

.....

## Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Teorie Propagandy</b> .....	<b>4</b>
2.1	Základní definice propagandy .....	4
2.2	Propaganda v umění jako takovém .....	6
2.3	Propaganda ve filmu .....	11
2.3.1	Československý film jako prostředek propagandy .....	14
<b>3</b>	<b>Metodologie</b> .....	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>Analýza filmových děl</b> .....	<b>22</b>
4.1	<i>Dnes o půl jedenácté</i> (1949) .....	22
4.2	<i>Zlatý Pavouk</i> (1956) .....	23
4.3	<i>Smrt v sedle</i> (1958) .....	23
4.4	<i>105% alibi</i> (1959) .....	24
4.5	<i>Král Šumavy</i> (1959) .....	25
4.6	<i>Páté oddělení</i> (1960) .....	26
4.7	<i>Kde alibi nestačí</i> (1961) .....	26
4.8	<i>Alibi na vodě</i> (1965) .....	27
4.9	<i>Vrah skrývá tvář</i> (1966) .....	28
4.10	<i>Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky</i> (1967) .....	29
4.11	<i>30 případů majora Zemana</i> (1974-1979) .....	30
4.11.1	První série .....	30
4.11.2	Druhá série .....	38
4.11.3	Třetí série .....	42
4.12	<i>Pumpaři od zlaté podkovy</i> (1978) .....	43
4.13	<i>Této noci v tomto vlaku</i> (1984) .....	45
4.14	<i>Trezor</i> (1989) .....	45
<b>5</b>	<b>Závěr</b> .....	<b>47</b>
<b>6</b>	<b>Seznam použitých zkratk</b> .....	<b>51</b>
<b>7</b>	<b>Seznam pramenů a literatury</b> .....	<b>52</b>
<b>8</b>	<b>Resumé</b> .....	<b>57</b>

## 1 Úvod

Stejně jako v západní části světa rozděleného železnou oponou i v socialistických zemích východu, Československo nevyjímaje, plnily film a televize roli nositele kultury, zábavy a vzdělávání (Ptáček 2000: 85–195). V socialistickém bloku si televize i kina musela dávat pozor i na to, aby bylo jejich vysílání v souladu s agendou vládnoucí komunistické strany (Stehlík 2022). Často pak vznikaly snímky vyloženě za účelem legitimizace vládnoucího režimu. Častými propagandistickými snímky byly filmy válečné, které vyobrazovaly hrdinství československých vojáků na východní frontě druhé světové války a jejich bratrství se sověty (Aujezdský 2019). Nejvíce se drží v povědomí společnosti válečný film *Sokolovo* z režie Otakara Vávry z roku 1974. Za hranicemi v Polsku například vzniká dnes již kultovní seriál *Čtyři z tanku a pes*, který se chytá stejných motivů. Ten pak sklízí úspěch po celém východním bloku a je, byť v omezené míře znám i na západě. Válečná kinematografie z Československa v období socialistické vlády let 1948–1989 je propagandou nabitá nejvíce a propaganda je zde až na vyloženě propagandistické filmy jako byl například *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, který lživě a propagandisticky interpretuje události spojené s tzv. čichoštským zázrakem, také nejnápadnější a nejvíce prvoplánová (Aujezdský 2019). Tyto filmy měl na starosti Československý armádní film, který měl na rozdíl od Československého státního filmu propracovanější propagandistické metody a pracoval například s rozlišením tzv. bílé a černé propagandy, byť z dnešního pohledu by pojetí bílé propagandy podle ČAF bylo označeno přinejmenším za propagandu šedou (Aujezdský 2019)

Z důvodu snahy věnovat dostatečnou pozornost veškerým detailům jsem usoudil za vhodné omezit spektrum zkoumaných filmů. Filmů ze zkoumaného období je nepřeborné množství, které by mi znemožnilo díla hodnotit detailně, proto byl výběr děl omezen pouze na jeden filmový žánr a z následujících důvodů jsem se rozhodl omezit výběr na filmy kriminální. Relevantní je sledovat krimi žánr se zaměřením na přítomnou propagandu z toho důvodu, že ač se zde propaganda

legitimizující komunistický režim a její činy objevuje stejně jako v ostatních žánrech, je zde s ní nakládáno zajímavým ne až tak okatým způsobem jako právě u válečných filmů. Ze stejného důvodu může být zajímavý také žánr pohádek, nicméně téma krimi snímků je mi osobně bližší a způsoby užití propagandy mi přijdou v krimi žánru rozmanitější. Zatímco autoři pohádek se v době socialismu zaměřovali především na společenskou rovinu pán–poddaný a na velebení práce, autoři kriminálních snímků častěji používali jiné prostředky a jiná ústřední témata svých děl (Skopal 2012: 149–192). V detektivkách se často kromě společenských témat, která byla běžná v propagandistických pohádkách objevuje také důraz na kriminalitu a zločin. Zatímco propagandistické pohádky sloužily především k výchově a formování občanů, detektivky měly především zábavnou a estetickou funkci. Autoři detektivek také často pracují s náznakem a napětím, zatímco v pohádkách byly morální a společenské hodnoty často prezentovány explicitně a bez většího zájmu o napětí. Na detektivní díla se také zaměřím, jelikož má historie českých detektivních snímků bohatou tradici již z první republiky, která i přes zásahy socialistické ideologie přetrvala a pokračuje dodnes. Přes zmíněnou snahu socialistické ideologie ovládnout nebo alespoň ovlivnit obsah krimi žánru, byly filmy natočené během komunistické vlády mezi obyvatelstvem oblíbené a nesly si v sobě kvality filmů natočených před druhou světovou válkou. Z čistě filmařského hlediska pak můžeme vidět odraz této tradice v současné době například na detektivní sérii *Případy 1. oddělení*, který se vyvíjí na podobné ose jako jeho předchůdci. Hlavní hrdinové v rolích policistů jsou typově velmi podobní těm ze socialistických detektivek. Hlavní snahou scénáristů je stále polidšťovat policisty a rozvíjet jejich role i mimo profesní linku. Stále se často jedná o chladné a velmi profesionální jedince, kteří čas od času přijdou se špetkou humoru, které jim dodá lidskost. Za komunistické éry podléhaly kriminalistické snímky stejné cenzuře a ideologické kontrole jako jiné žánry. Mnoho filmů v tomto období bylo ovlivněno hnutím socialistického realismu a často zobrazovalo zločiny jako výsledek vlivu kapitalistického systému nebo pozůstatků staré buržoazní třídy.

Celkově byly detektivky za komunistické éry v Československu vyráběny v rámci socialistického realismu, což znamenalo, že často sloužily jako platforma pro propagaci komunistické ideologie a společenských hodnot a zároveň poskytovaly divákům zábavu (Nejedlý 1959).

Cílem práce je zachytit a empiricky podložit způsoby, jakými fungovala komunistická propaganda ve filmech a seriálech krimi žánru natočených v období socialistické vlády mezi lety 1948–1989. K dosažení tohoto cíle mi pomohou následující výzkumné otázky:

- 1/ Jak se proměňovaly prostředky propagandy v čase podle naladění společnosti?
- 2/ Jakým způsobem pracují autoři filmů s vyobrazením příslušníků silových struktur státního aparátu?
- 3/ Jsou charaktery postav jednoduché a přímočaré nebo jsou hlouběji propracovány z hlediska ideologického vyobrazení postav?

Pro začátek celé práce je důležité si říct, co je to vlastně propaganda, a především pak jak se používá v umění a konečně v samotné kinematografii. Popsané teoretické příklady propagandy se potom pokusíme nalézt v praktickém využití ve vybraných filmech a seriálech krimi žánru natočených v socialistickém Československu. To nám pomůže odpovědět na výzkumné otázky, stejně tak jako poodhalí zdánlivě nezřetelné rozdíly v přístupu režie některých jednotlivých filmů a cíli jejich sdělení. Ve výsledku se nám tak sestaví celistvý obraz fungování československé socialistické propagandy v kinematografii.



## 2 Teorie Propagandy

### 2.1 Základní definice propagandy

Existuje mnoho definic a snah autorů přijít s vlastní vyčerpávající definicí, což vymezení jakékoliv jednotné definice a studium propagandy spíše ztěžuje. Za nejrozsáhleji přijímanou definici propagandy je považováno: *“Propaganda je organizovaná snaha prostřednictvím komunikace ovlivnit víru nebo jednání nebo vštípit postoje velkému publiku způsoby, které obcházejí nebo potlačují adekvátně informovaný, racionální a reflektivní úsudek jednotlivce”* (Marlin 2012: 1). Zpravidla je úzce spojena s politickým, ideologickým nebo náboženským poselstvím a využívá různé formy včetně filmu, televize, novin, plakátů a sociálních médií (Marlin 2012: 1–5).

Přestože to, co si představíme pod pojmem „propaganda“ je součástí lidských dějin odjakživa, poprvé byl termín použit v 17. století v souvislosti s církevní institucí *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, tedy *Svatá kongregace pro šíření víry* a je odvozen právě od slova „propagatio“, neboli „šíření“ (Griffin 1930). Tento původně hodnotově neutrální termín týkající se šíření a obhajoby určitých myšlenek, nabral postupem času díky historickým událostem zkušeností s nedemokratickými systémy a mediálnímu a politickému jazyku negativní konotace, které evokují nástroj režimu sloužící k manipulaci s masovou společností (Ilowiecki, Žantovský 2008: 30).

Z historického pohledu se propaganda často využívala k manipulaci a kontrole mas, například během obou světových válek nebo za doby komunistického režimu, čemuž se věnuje právě tato práce. Propagandistické techniky mohou zahrnovat manipulaci emocí, stereotypy, zjednodušení složitých problémů a opakování zpráv, aby byly upevněny v myslích lidí (Wróbel 2008: 105–115). Polská spisovatelka a psycholožka Alina Wróbel ve své knize *Výchova a manipulace: podstata manipulace, mechanismy a proces, vynucování a násilí, propaganda* také přichází s názorným schématem fungování propagandy: Jedná

se o organizované, promyšlené, dlouhodobé rozšiřování, popularizování, šíření. Čeho? Společenských idejí, doktrín, teorií, myšlenek, názorů, chování; Proč? Aby lidé změnili své postoje, názory atd., nechali se přesvědčit ke konkrétnímu jednání; V zájmu koho? V zájmu mluvčího (jedince nebo kolektivu) nebo mluvčího a adresáta propagandistického komunikátu; Jakým způsobem? Zvláštním (pečlivým, selektivním) výběrem obsahu komunikátu, vytvořením jeho formy (prostřednictvím příslušných jazykových a mimojazykových prostředků), použitím různých přesvědčovacích metod (přímých i nepřímých, otevřených i skrytých, poctivých i nepoctivých)(Wróbel 2008: 109).

Jeden z nejuznávanějších autorů věnujícím se propagandě byl Edward Bernays. Podle něho propaganda často využívá emocionální argumenty a apeluje na city spíše než na logiku a racionální úsudek. Často prezentuje informace selektivně s cílem posílit stanovisko propagátora a oslabit stanovisko kritiků. Může využívat různá média a formy včetně plakátů, filmů, knih, novin, televize, rádia atd. Nezřídka využívá symboly a narážky, které mají být pro cílovou skupinu snadno srozumitelné, jednoduché a silně emocionálně nabitě. Propaganda může být buď explicitní (otevřená) nebo skrytá za zdánlivě nevinnými informacemi nebo zábavou (Bernays 1928: 16).

Jelikož je propaganda je celospolečenským jevem, který prostupuje všemi segmenty a strukturami společenského systému a organizace, setkáváme s propagandou jak politickou, tak vojenskou, ekonomickou, diplomatickou, ideologickou, náboženskou a eskapistickou, která odvádí společnost od závažných problémů a selhání mocenského ústředí apod. V současnosti se s ní setkáváme například v reklamě, v public relations nebo v rámci strategií komerčního, politického nebo sociálního marketingu (Jiráček, Köppllová 2009: 370). Zcela konkrétními praktikami pak může být selektivní prezentace informací, ve které jsou úmyslně zatajena určitá nehodící se fakta. Propaganda také často využívá silně emocionálně nabitě argumenty, se kterými se v analytické části

setkáme nejvíce u *30 případů majora Zemana*. Soucitem, strachem nebo vztekem se propagandisté snaží přebít jakékoliv racionální argumenty případných oponentů. Příkladem takové praktiky může být například apel sounáležitosti hojně se vyskytující na socialistických plakátech nebo vyvolávání strachu a nenávisti během dnes již legendární mandelinkové kampaně (Moderní dějiny 2015). Propaganda často opakuje stejné myšlenky a zprávy, aby si je cílová skupina zapamatovala a přijala je jako pravdivé. Propaganda opakuje lži tak často, až si je cílová skupina začne myslet, že jsou pravdivé. Propaganda často používá autoritu a odbornost jako zdroj důvěryhodnosti. To může zahrnovat používání celebrity nebo odborníka, aby podpořili určitý názor nebo tvrzení, že určitý zdroj je "neomylný" a že jeho informace jsou pravdivé (Wróbel 2008: 48–50 ; 115–118).

## **2.2 Propaganda v umění jako takovém**

Proč je pro nás důležité si povědět alespoň základy propagandy v jiném umění než ve filmu, kterému se práce věnuje? Základní znalosti o propagandě v obecném umění jsou důležité pro pozdější kritickou analýzu a interpretaci filmů, které mohou být ovlivněny politickým či ideologickým kontextem. Tyto znalosti nám umožňují porozumět, jak může být umělecké dílo využito k propagaci určité politické ideologie nebo k formování názorů a postojů diváků. Zároveň poukazuje na specifičnost filmu, který jakožto součást umění často funguje trochu jinak a poskytuje jiné, rozšířenější možnosti, a tedy na limity ostatního umění, například sochařství oproti filmu. Tato kapitola tedy slouží jako nástavba pro samotnou kapitolu o propagandě v kinematografii.

Pokud chceme posoudit, zda nějaké umělecké dílo slouží propagandistickým účelům, musíme mít jasnou představu o tom, co považujeme za umění a co jsou jeho různé funkce a významy. Existuje mnoho definic a přístupů k umění, z nichž žádná není univerzálně platná. Můžeme jmenovat některé z nich: Klasická definice umění například tvrdí, že umění je výsledkem kreativního procesu, který je zaměřen na tvorbu esteticky hodnotných objektů. Tato definice umění je velmi

stará a tradiční. Poukazuje na to, že umění je spojeno s tvůrčí aktivitou, která vede k vytvoření objektů s vysokou estetickou hodnotou. Nicméně tato definice nebere v potaz nové formy umění jako jsou performance, instalace nebo digitální umění. Pokud bychom se řídili klasickou teorií, pak bychom mohli posoudit, zda propagandistický film například dosahuje estetické kvality a jestli je jeho tvorba výsledkem kreativního procesu. Na druhé straně institucionální teorie pak tvrdí, že umění je definováno institucemi jako umělecká galerie, muzeum nebo kritická veřejnost. Tato teorie tvrdí, že umění je určeno institucemi, které určují, co je umění, a co není. To znamená, že bychom mohli posuzovat, zda propagandistický film byl uznán kritickou veřejností nebo institucemi jako umělecké dílo. Historický přístup definuje umění historickým kontextem, ve kterém vzniklo. Klade důraz na to, že umění je výrazem určitého historického období. Nicméně tato definice je problematická, protože nevysvětluje, proč jsou některé umělecká díla stále relevantní v dnešní době. Historický přístup by nám mohl pomoci porozumět jak a proč byly propagandistické filmy vytvořeny v určité historické době, a jaký byl jejich účel v rámci politického nebo kulturního kontextu, což je pro tuto práci dle mého pohledu společně s funkcionalistickou teorií nejrelevantnější. Funkcionalistická teorie tvrdí, že umění slouží k určitému účelu, například k výrazu náboženských nebo politických idejí nebo k estetickému potěšení. Funkcionalistická teorie umění by nám mohla pomoci rozlišit, jaký je účel propagandistického filmu, a jak se snaží ovlivnit diváky a jejich myšlení. Mimo tyto zmíněné teorie existuje i mnoho dalších, jmenovitě třeba relacionální, Intencionální nebo expressivistická. Všechny tyto definice ukazují, že pojem umění je diskutovaný a komplexní, a že není jednoznačně definován. Každá definice má své výhody a omezení a může být vhodná pro různé typy uměleckých děl (Levinson 2006: 215–216).

Jedním z nejvlivnějších teoretických přístupů k analýze umění je pojetí pravidel umění a kulturního pole dle P. Bordieua. Podle Bourdieua je kulturní pole dynamické sociální pole, ve kterém bojují různé subjekty o moc, prestiž a

legitimitu. V rámci kulturního pole existují různá pravidla, která určují, co je v daném čase a místě považováno za umění, a co ne. Bourdieu tvrdí, že jsou pravidla umění a kulturního pole vytvářena skupinami lidí, kteří v rámci kulturního pole vystupují jako nositelé moci a mají schopnost definovat, co je, a co není umění. Tito nositelé moci jsou většinou zároveň i tvůrci kulturních děl, kteří si pomocí svého umění a kulturních produktů snaží zajistit si pozici v rámci kulturního pole a získat tak větší moc, prestiž a kapitál (Bourdieu 1992).

Umění je součástí lidské kultury již odjakživa, stejně tak jako je jí ve své podstatě a neustále se proměňující podobě propaganda. V zásadě také můžeme říct, že tyto dva pojmy spolu dějinami kráčí ruku v ruce. Jinými slovy je propaganda v umění odjakživa využívána a s nadsázkou by se dala označit takovým parazitem umění. Zároveň zaměříme—li se na jakýkoliv libovolný film a budeme—li se dostatečně snažit, najdeme jistou formu propagandy prakticky ve všem. Ve své podstatě může vyznít propagandisticky i fotografie muže kráčejícího ulicemi New Yorku, neboť přeci ukazuje fascinující ztělesnění amerického blahobytu. Stejně tak s o něco větší nadsázkou můžeme říct, že takový seriál Most! se zajisté snaží vyobrazit vyloučené lokality České republiky jako malebná místa, která i přes turbulentní podmínky a heterogenní skladbu obyvatelstva, které spolu ne vždy dobře vychází, má svá pozitiva a vlastně to může být hezké místo pro život. Tím se ale obratem dostáváme zpět k definici propagandy, která v prakticky všech svých zněních pracuje s úmyslným záměrem autora ovlivnit uvažování recipienta. Právě úmysl autora ovlivnit úsudek diváka, posluchače nebo čtenáře limituje snahu nazvat libovolný umělecký výjev jako propagandu toho a onoho (Bernays 1928: 9–10).

Z tohoto pohledu nám vychází jako největší uživatel propagandy v historii opět tvůrce onoho výrazu – církev. Církev již od svého počátku užívá umění pro šíření a utvrzování své víry (Royt 2020). Nejstarší křesťanské dochované umění odhadované z počátku 3. století jsou nástěnné malby v katakombách, které se nachází v dnešním Římě (Spier 2009: 16). Jedná se o malby a mozaiky znázorňující

biblické výjevy ze Starého a nového Zákona (Spier 2009: 16). Od raného středověku je dochováno nespočet křesťanských uměleckých děl ve všech různých podobách. Nalezneme staré písně, texty, architekturu, malby a sochařství, které využívá právě biblické podněty. Mezi jedno z nejznámějších uměleckých křesťanských děl patří např. obraz *Poslední večeře* od Leonarda Da Vinciho z 15. století, který si jistě mnozí z nás dokážou vybavit, ať už věřící či nevěřící (Zöllner 2011). Umění s církevní tematikou však není jen historická záležitost. Tvorba pokračuje i v současné době. Jedno z děl v populární kultuře je dobrodružný román *Šifra mistra Leonarda* z roku 2003, který pojednává o hledání svatého grálu, posvátné relikvie. To vše se dá považovat za snahu vzbuzovat sympatie k církvi a přijmout učení a způsob života, který římskokatolická církev hlásá. Ve své podstatě se tedy jedná o propagandu a příklad užití propagandy v umění.

V o něco modernějším pojetí se propagandě v umění dostává pozornosti především v průběhu 1. a 2. světové války. Obrazy jsou v této době do velké míry nahrazeny fotografiemi a plakáty, které se snaží motivovat obyvatelstvo k pokračování ve válce, koupi válečných dluhopisů, případně ke vstupu do armády (Clark 1997: 8). Zajímavým aspektem válečné propagandy v umění je například hudba. Na jedné straně máme jednoznačně válečné písně snažící se vzbudit chuť k boji za určitou ideologii nebo prostý patriotismus, jako například bolševická *Krasnaya Armiya vseh silney* od S. Pokrassse a P. Gorinshtejna (známá spíše pod populárním názvem *Belaya Armiya, Chyorny Baron*) z 20. let 20. století nebo americká *Hot Time in the Town of Berlin* od J. Bushkina a J. DeVries z roku 1943 (Kraaz 2019: 142–167). Na straně druhé máme zdánlivě zcela nevinné písně bez jakéhokoliv válečného nebo politického podtónu, které jsou i přes to k propagandě zneužity nebo jsou pro ni i přes svou zdánlivou nevinnost přímo tvořeny. Mezi nejznámější taková díla se řadí německá pochodová píseň *Erika* vznikuvší ve 30. letech, která byla brzy po vzniku využita k propagandě NSDAP a je i přes svůj civilní apolitický text o dívce a vřesovišti dodnes spojovaná

s Wehrmachtem (Massimiliano 2014: 19–57). Dalším takovým příkladem může být tvorba amerického jazzisty a kapelníka Glenna Millera. Tvorba tohoto majora Americké armády za druhé světové války byla úzce spojována s americkými ozbrojenými složkami a jejich válečným úsilím (Kraaz 2019: 142–167). Texty Millerovo písní jsou však velmi často na první pohled zcela nevinné a nemají s válkou vůbec nic společného, jako například skladby *In The Mood*, ke kterému později dopsaly text další americké hvězdy amerického jazzu 40. let The Andrews Sisters nebo píseň *Chatanooga choo choo*. Název této jazzové písně o železniční trati v Tennessee se dokonce dostal během války na zdobení trupu několika amerických stíhacích letounů P-51D Mustang a P-38 Lightning (American air museum in Britain nedatováno). Ze schopnosti využít k propagandě i zcela nevinné písně v zásadě vyplývá, že umění je nejen odjakživa spjaté s propagandou, ale propaganda je zároveň neoddělitelně spjata s uměním, které je jejím nositelem.

V prostředí socialistického Československa bylo umění také považováno za významný prostředek k upevnění moci, a tak bylo umělecké dílo často zneužíváno k propagandě ideologie. Jedním z příkladů socialistické propagandy v českém umění jsou monumentální sochy a plastiky umístěné na veřejných prostranstvích. Tyto sochy měly za úkol připomínat důležité události a osoby v historii socialistického Československa a zároveň sloužily jako symboly moci komunistické strany. Patřily mezi ně například sochy Klementa Gottwalda, ve své době přítomné v mnoha městech Československé republiky. Je možné, že se jednalo o komunistickou snahu přebít odkaz T. G. Masaryka. Dalším příkladem jsou také sochy a plastiky s motivy dělnictva a socialismu, která zdobila prakticky každý kout země. Jmenovitě například město Most, které bylo za socialismu zbourané za účelem těžby uhlí a znovu vybudované v moderním socialistickém stylu o kus vedle je těmito plastikami hojně zdobeno dodnes (Bažantová 2021). Nejznámějším dílem propagandistického sochařství v Československu je bezpochyby Stalinův pomník na Letné posměšně přezdívaný “Fronta na maso”,

který byl v roce 1962 odstraněn (Štráfěldová 2012). Méně známých děl poplatných době a později odstraněných bylo po republice mnoho. Jmenovitě mohu zmínit například dětskou prolézačku ztvárňující satelit Sputnik dříve se vyskytující v pražské Stromovce nebo socha ozbrojeného pohraničnicka se psem v Domažlicích (Šrámek, Kořínková 2017). Někteří historici a umělci tvrdí, že tato tvorba významně definuje tvorbu dnešní, a to tím, že v českém prostředí především 50. léta realistické sochařství zprotivila natolik, že ještě dnes jsou preferována díla abstraktnější (Česká televize 2016). Jmenovitě mezi ně patří například historik architektury Zdeněk Lukeš.

### **2.3 Propaganda ve filmu**

Pro propagandu se velmi brzy nejužitečnější vyprofiloval film. Propaganda ve filmu může fungovat různými způsoby. Platí pro ni vše, co pro propagandu v jiných médiích, rozdíl je jen v použitých prostředcích a dosahu (Aujezdský 2019: 55). Znamená to tedy, že propagandistický film může obsahovat explicitní poselství, které je zaměřeno na přímou propagaci politického režimu, ideologie či určitého světónázoru (Aujezdský 2019: 55–58). Takový film může obsahovat například monology postav, které vysvětlují, jakým způsobem funguje režim a jaké jsou jeho pozitiva. Často se také vyskytují protivníci, kteří jsou prezentováni jako špatné a degradující síly. Dalším způsobem, jak propaganda v kinematografii funguje, je přítomnost skrytého poselství (Aujezdský 2019: 58–66). Takový film může obsahovat například symboly, které jsou spojeny s ideologií nebo režimem, ať už přímými odkazy na politické symboly nebo jinými významy, které jsou spojeny s danou politickou ideou (Aujezdský 2019: 58–66). Film může také obsahovat metafory nebo příběhy, které podporují určitou politickou agendu nebo ideologii, aniž by to bylo explicitní. Propaganda v kinematografii může také být zaměřena na manipulaci emocemi diváků (Aujezdský 2019: 49–55). Takový film může využívat například hudbu, výrazové prostředky postav nebo kameru a střih, aby podpořil konkrétní emoce jako například hrdinství, strach nebo nenávisť (Aujezdský 2019: 58–66). To může vést k tomu, že divák je přesvědčen o určité



ideologii nebo politické agendě, aniž by si toho byl vědom. Všechny tyto způsoby mohou být využity k vytvoření propagandistického filmu, který má za cíl propagovat určitou politickou ideologii nebo agendu a ovlivnit vnímání diváků.

Reprezentace moci však tíhne často k patosu. Moc se snaží vytvořit jakousi univerzální osu dobra, kterou považuje za společnou všem a je nutné ji chránit. Tak se může prezentovat jako garant tohoto obecného dobra. Všechny asymetrie, sociální i vrozené deviace, zárodky chaosu a nepořádku jsou buď záměrně ignorovány a vymazány z veřejného prostoru nebo použity jako příklady, které mohou ohrozit tento systém. Tyto zárodky jsou prezentovány jako odstrašující příklady, které je potřeba včas zničit, což dokazuje, že moc je nezbytná pro udržení symetrie. (Papoušek 2011: 81–122)

Byť je v oblibě propagandu rivala nazývat pravým jménem, mezitím co propagandu vlastní nazývat PR reklamou nebo jiným podobným termínem s neutrální konotací, určitou formu propagandy dělá každá strana v každém konfliktu minimálně od začátku 20. století (Jowett, O'donnell 2018: 4). Obrovský propagandistický potenciál filmu byl objeven velmi brzy. Například Rakousko-Uherská armáda pracovala během 1. světové války s filmem velmi intenzivně, a stejně tak tomu bylo například i v armádě britské nebo německé, kde dal generál Ludendorff impulz vzniknout filmovému studiu UFA v Babelsbergu (Aujezdský 2019: 67). V Rusku dochází z pokynu V. Lenina ihned po revoluci k vytvoření propagandistického filmu také. Angažoval se v něm například i L. Trockij (Aujezdský 2019: 159–165). Jejich pokračovatelé Goebbels a Stalin pak vypracovali sofistikovanější propagandistické struktury v nichž získal film zásadní postavení (Aujezdský 2019: 159; 269–279). Film postupně získává v propagandě čím dál zásadnější místo. To je jednak dáno jeho stále se zvyšující dostupností, jednak také jeho věrohodností a autentičností například oproti plakátu, což pramení z jeho fotografické podstaty (Aujezdský 2019: 58–66). Během studené války pak vidíme hlavní rozdíly mezi Sovětskou propagandou a Americkou propagandou v její očitosti a přímocnosti. Mezitím, co sovětská

propagandistická mašinérie jako by zaspala ve 30. letech stále produkuje prvoplánově propagandistické filmy, jejichž očividnost je dodnes předmětem lidových vtipů (například vtipy o rádiu Jerevan), americká propaganda funguje na jiném, subtilnějším principu (Jowett, O'donnell 2018: 47–87). Západ začíná schovávat propagandu do zábavy a zábavního průmyslu jako filmy, hračky, populární hudba. Vrcholem takového počínání jsou pak snímky jako *Top Gun* na objednávku amerického námořnictva nebo *James Bond*.

Kde se v tomto schématu nachází Československo? Především v pohledu na kinematografii a obzvláště pak na krimi žánr z pozorování vybraných filmů nevyplývá, že by bylo v tomto ohledu Československo klasickou zemí východního bloku a kráčelo tvrdě ve zmíněných šlépějích Sovětského svazu. Československá kinematografie se jako by ve schovávání propagandy do zábavné formy blížila místy více té západní. Jako příklad tohoto rozdílu nám poslouží československý propagandistický seriál, který byl i zařazen do analytické části této práce, *30 případů majora Zemana*. Seriál snažící se zlepšit pošramocenou pověst bezpečnostních složek státu je v českém podání mnohem propracovanější než jeho sovětský protějšek *Sedmnáct zastavení jara*. Zatím co českoslovenští propagandisté se snaží přesvědčit diváka pomocí napínavého a propracovaného detektivního příběhu o tom, že stíhání občanů za to, že chtějí opustit hranice státu je jen a pouze pro jejich vlastní bezpečí, tvůrci sovětského seriálu si berou o poznání lehčí úkol. Při zasazení příslušníka snad ještě více zprofanované NKVD do prostředí nacistického štábu během druhé světové války je pro diváka o poznání jednodušší držet hlavnímu protagonistovi palce, než když bojuje proti vlastním lidem (Aujezdský 2019: 578–579). Byť, jak již bylo zmíněno v úvodu, najdeme v československé kinematografii i taková díla, která se sovětskému typu podobají více. Československý film se postupem času svému kapitalistickému protějšku začíná podobat i vztahem televize-divák, kdy byl například během pozdní normalizace film, dříve vyčištěný od veškerých “podvratných živlů” nucen se

přizpůsobit poptávce po atraktivnějších pořadech a uvolnit své stranické sevření (Bren 2010: 187)

### 2.3.1 Československý film jako prostředek propagandy

Cesta československého filmového průmyslu k naprostému podvolení se stranické politice KSČ, kdy se stává prostředkem komunistické propagandy, začíná 11. srpna 1945. V tento den podepisuje prezident Edvard Beneš *dekret o opatřeních v oblasti filmu*, který znamenal zestátnění filmového průmyslu (Dekret č. 50/1945 Sb.). Jednalo se o úplně první ze znárodňovacích dekretů (Aujezdský 2019: 495). Na základě tohoto dekretu byl soukromým výrobcům a distributorům filmů státem zabaven veškerý majetek a stát tak fakticky získal monopol na veškerou výrobu a distribuci filmů. Následně vyvolané debaty o většinově státním podniku, ve kterém by stále vlastnili 49% soukromníci byly rázně utnuty komunisty, kteří postupně ovládli všechny významné posty v kinematografii a 13. dubna 1948 vzniká vládním nařízením Československý státní film (Šlingerová 2017). V tomto sledu událostí se československý film pozvolně dostává do pozice propagandistického média, kterým byť s různou intenzitou, nakonec zůstal až do roku 1990 (Aujezdský 2019: 506).

Síla propagandy v československém filmu kolísala stejně jako síla tlaku komunistické strany na společnost. První náznak jakéhosi rozvolnění poměrů se stal v roce 1959 záminkou pro snahu resuscitovat tlak socialistického realismu, když vystoupil tehdejší ministr školství a kultury František Kahuda na konferenci v Bánské Bystrici s ostrou kritikou vůči nově vznikajícím filmům (Aujezdský 2019: 495–507). Výsledkem bylo několik filmů v trezoru a zakazy činnosti několika tvůrcům (Aujezdský 2019: 506–507). Důležitý byl pro československou kinematografii také sjezd KSČ o rok dříve v červnu 1958 nesoucí se v podobném tónu. Zde prezident republiky a první tajemník ÚV KSČ Antonín Zápotocký zformuloval pět kroků k dobudování socialismu v Československu. Pátý bod se týkal také kinematografie: „Dále prohloubit morálně politickou jednotu lidu

v duchu marxisticko-leninského učení a dovršit kulturní revoluci“ (Klimeš 2004). To v zásadě znamenalo snahu obrátit vývoj filmového narativu od individuálních lidských osudů zpět ke kolektivismu (Aujezdský 2019: 507). Tento požadovaný návrat k tvrdému socialistickému realismu sice vývoj československého filmu zbrzdil, nedokázal ho však úplně zastavit a během celkového rozvolnění v 60. letech vzniká československá nová vlna a dochází k největšímu tvůrčímu vzepjetí československé kinematografie v celé její dosavadní historii (Aujezdský 2019: 507). To vše bylo nakonec zadupáno po okupaci Československa silami Varšavské smlouvy v roce 1968, kdy kromě cenzury samotných děl dostalo i mnoho špičkových a uznávaných tvůrců zákaz tvorby (Česká televize 2013).

Během normalizace pak v televizi a kinematografii současně dochází ke dvěma jevům. Na jedné straně máme nepříliš oblíbené, prvoplánově propagandistické a často až bizarní díla na politickou objednávku. Jmenovitě například film *Hroch*, který je považovaný za nejbizarnější vyobrazení pražského jara za celé období normalizace nebo například dílo vytvořené koprodukcí se SSSR s příznačným názvem *Revue na zakázku*, ve kterém šlo především o splnění politické zakázky na úkor propracovaného děje (Kopal 2013). Na straně druhé máme díla, která reflektují skutečné požadavky dobového diváka, propagandu mnohdy upozadují, byť neopouští a disponují propracovanějším příběhem i postavami (Bren 2010: 187). Taková díla si často získala značnou popularitu přetrvávající dodnes. Zároveň v 70. letech televizor začíná nahrazovat kina a dostává se do většiny československých domácností. Tím se film stává pro své publikum mnohem dostupnější a s ním i nesená propaganda (Kopal 2013).

### 3 Metodologie

Ve své práci postupuji systematicky napříč vybranými filmy podle let vydání od nejstarších po nejnovější a v jednotlivých filmových snímcích pomocí obsahové analýzy poukazují na přítomnou propagandu a její podobu v jednotlivých obdobích. Zaměřuji se především na hledání manipulace s historií a emocemi. Objevené snahy manipulovat reálnými historickými událostmi se snažím dát do souvislostí a poukázat na konkrétní snahy přepisovat historii v jednotlivých snímcích. U snahy propagandistů pracovat s emocemi diváka ve svůj prospěch také sleduji konkrétní mechanismy k tomu použité. Často se totiž jedná o rozdílné prvky. Nakonec se z nasbíraných informací snažím vyvodit závěry, najít společné znaky, případně rozdíly mezi díly a odpovědět na položené výzkumné otázky.

Pro obsahovou analýzu jsem se rozhodl, protože se zaměřujete na zachycení konkrétních propagandistických prvků a témat v konkrétních filmech. Obsahová analýza umožňuje systematicky a objektivně zkoumat obsah vybraných filmů a extrahovat klíčové prvky propagandy, jako jsou například symboly, jazyk, narativy a obrazové prvky (Neuendorf 2016: 10). Pro cíl práce jsem zvolil kvalitativní metodu, jelikož nepovažuji vzhledem k cíli práce za vhodné, aby byla analýza založena na statistických datech a číslech, ale spíše na interpretaci obsahu vybraných filmů a textů. Kvalitativní metoda umožňuje se podrobně zaměřit na detaily a kontext vybraných děl a interpretovat je v širším kulturním, historickém a politickém kontextu. To je zásadní pro hodnocení toho, jak komunistická propaganda fungovala ve filmech a seriálech krimi žánru, a jakým způsobem ovlivňovala myšlení a postoje diváků, což lze interpretovat právě na základě podrobné analýzy konkrétního obsahu a detailního zkoumání propagandistických prvků. Kvalitativní metoda umožňuje získat podrobné a důkladné poznatky o propagandistických prvcích v konkrétních filmech a seriálech, což je zásadní pro porozumění tomu, jak komunistická propaganda fungovala, a jakým způsobem ovlivňovala diváky. Proto tuto metodu považuji za nejužitečnější pro dosažení cíle, kterým je zachytit a empiricky podložit způsoby, jakými fungovala

komunistická propaganda ve filmech a seriálech krimi žánru natočených v období socialistické vlády mezi lety 1948-1989.

V ideálním případě by bylo záhodno analyzovat veškeré krimi snímky natočené v rozmezí let 1948–1989, v takovém případě by totiž bylo možné s jistotou říct, jaké prvky propagandy byli využívány nejvíce. Nicméně i filmů krimi žánru bylo vytvořeno veliké množství, a aby bylo možno se věnovat jednotlivým filmům podrobně, bylo potřeba vybrat jednotlivé zástupné případy a ty zkoumat. Výběr těchto děl byl založen na několika kritériích. Na základě úplného seznamu všech kriminálních děl natočených v Československu mezi lety 1948–1989 vedeného *Česko-Slovenskou filmovou databází* (ČSFD) byla vybrána díla, která byla natočena v různých etapách socialistického režimu a pokrývají, co největší časové rozpětí celého trvání komunistického režimu. Jejich relevance pak byla ověřena pomocí iVysílání České televize. Přednost dostala díla obecně známá a dodnes reprízovaná Českou televizí. Stejně tak jsem vycházel z výstupu historika Michala Stehlíka v rozhlasovém pořadu *Jak to bylo doopravdy* 2. května 2022. Na základě jeho projevu jsem do svého výběru zařadil i filmy *Páté oddělení* a *Král Šumavy* přesto, že je nenajdeme v iVysílání České televize. Usoudil jsem, že se jedná o filmy, které nejsou Českou televizí vysílány právě z důvodu silné přítomnosti propagandy komunistického režimu a zároveň o filmy natolik známé, že byly nakonec i přes tuto výchytku do práce zařazeny.

Vybíral jsem tedy filmy pokrývající dobu těsně po únorovém převratu v roce 1948, tvrdá 50. léta, období nové vlny v 60. letech, díla z období normalizace i ze samého konce režimu. Stejně tak jsem vybíral díla, která nejlépe slouží dosažení mého cíle přiblížit fungování propagandy v československé kinematografii, vznikala za rozdílných podmínek, obsahují různě silnou přítomnost propagandy režimu a můžeme v nich často najít rozdílné prvky propagandy, které však směřují k podobnému nebo stejnému cíli. Zároveň jsou i přes svou komunistickou minulost a propagandistický podtón tyto filmy mnohdy dodnes reprízovány Českou televizí, nejedná se tedy o zanedbatelná díla. Dále jsem rozčlenil

československou kinematografii na základě informací z teoretické části o československém filmu na tři éry. Éru “tvrdých 50. let“ včetně doby krátce po vítězném únoru, Éru nové vlny let 60. a éru normalizační let 1968 až 1989. Vzhledem k nadprůměrné stopáži *30 případů majora Zemana* v porovnání s ostatními filmy, jsou všechny éry zastoupeny vyváženě.

Vybraná díla krimi žánru:

- *Dnes o půl jedenácté* (1949)
- *Zlatý Pavouk* (1956)
- *Smrt v sedle* (1958)
- *105% alibi* (1959)
- *Král Šumavy* (1959)
- *Páté oddělení* (1960)
- *Kde alibi nestačí* (1961)
- *Alibi na vodě* (1965)
- *Vrah skrývá tvář* (1966)
- *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967)
- *30 případů majora Zemana* (1974-1979)
- *Pumpaři od zlaté podkovy* (1978)
- *Této noci v tomto vlaku* (1984)
- *Trezor* (1989)

U seriálu *30 případů majora Zemana* je také důležité vysvětlit, proč se některým dílům věnuji více a některým méně. Vyplývá to ze samotné podstaty a účelu seriálu, kdy jsou některé díly propagandou velmi silně nabitě, mnohdy inspirované skutečnými událostmi a jiné jsou z propagandistického hlediska spíše balastní a ideologický náboj seriálu naopak tlumí. To však neznamená, že jsou pro cíl práce irelevantní. Tyto apolitické a z našeho pohledu zdánlivě nezajímavé díly zapadají do propagandistického rámce tím, že dělají pro diváka celou sérii včetně filmařsky méně kvalitních, ale za to ideologicky nabitějších dílů, atraktivnější.

Jedná se tedy o způsob, jakým filmaři dostanou k divákovi často zcela prvoplánově propagandistický obsah, který by bez proložení kvalitní detektivkou nebyl tolik vyhledáván. Proto jsem se rozhodl v analýze i tyto díly zmínit, přirozeně o nich ale nepůjde říci tolik, jako například o díle inspirovaném skupinou bratrů Mašínů. Stejně tak nevěnuji jednotlivým dílům takovou pozornost jako ostatním filmům, spíše poukazuji na důležité propagandistické prvky v jednotlivých dílech a velký obsah dat z tohoto seriálu kvantifikuji do tří skupin rozdělených podle sérií seriálu. Podle níže zvolených kritérií hodnotím tedy až jednotlivé série a s těmi poté pracuji.

Aby bylo možné propojit výše popisovanou teorii propagandy se samotnou analýzou, vybral jsem pro vybrané filmy následující sadu kritérií, podle kterých budu filmy hodnotit. Tato kritéria nám pomohou nejlépe vyhodnotit, k čemu použité propagandistické praktiky v praxi vedou a o co se v rámci filmů snaží.

- Hlavní zločinec:
  - Jednotlivec
  - Organizovaná skupina
  - Církevní instituce

Tento prvek je důležitý zejména v souvislosti s propagandistickými prvky, protože pomáhá identifikovat, kdo je prezentován jako nepřítel socialistického státu. Například v mnoha filmech produkovaných v době socialismu byli zločinci zobrazováni jako jednotlivci, kteří se snaží podkopávat společnost a socialistické hodnoty. Tento narativ mohl být použit k posílení ideového poselství filmů, které zdůrazňovalo důležitost kolektivní práce a vymezovalo se proti individualistickým tendencím. Naopak, prezentace skupiny lidí nebo církevní instituce jako hlavních zločinců mohla být využita k posílení politických a ideologických představ o tom, kdo jsou nepřátelé socialistického státu.

- Sociální témata:
  - Třídní boj



- Kritika konzumní společnosti
- Vztah mezi lidmi různých tříd

Toto kritérium jsem vybral, protože socialistická propaganda se snažila představit komunistický režim jako jediné řešení sociálních problémů a jako systém, který usiluje o rovnost mezi lidmi různých tříd. Výběr témat, která se týkají třídního boje, kritiky konzumní společnosti a vztahu mezi lidmi různých tříd, byl pro propagandu komunistického režimu důležitý, aby přesvědčila diváky o správnosti a nadřazenosti komunistického způsobu života a vlády. Analýza těchto témat v detektivních filmech a seriálech může poskytnout ucelený pohled na téma, kterému socialistická propaganda v krimi snímcích dávala přednost.

- Charakter policistů a jiných hlavních postav:
  - Rize profesionální s přímou návazností na děj
  - Propracovaný, s aspekty soukromého života nepřímo nutnými pro zápletku filmu

Kritérium hodnocení charakteru policistů a jiných hlavních postav je relevantní, protože tyto postavy jsou často prezentovány jako hrdinové a zároveň ztělesňují určitý ideál nebo hodnotu. Je tedy důležité, jak jsou tyto postavy vykresleny a jaký vliv mají na zápletku a celkové poselství filmu. Charaktery obohacené pouze o nejnütnější vlastnosti, dialogy a zkušenosti působí mnohem méně věrohodně, než postavy obohacené o zdánlivě zbytečné charakterové vlastnosti a jiné detaily. Věrohodnější postava je pak i věrohodnějším nositelem propagandy.

Vztah k zahraničí:

- Neutrální/nezabývá se zahraničím
- Propaganda komunistického ideálu
- Propaganda proti kapitalistickému západu

Mezi lety 1948-1989 bylo vnímání zahraničí silně ovlivněno ideologií komunistické strany a zároveň bylo řadovým občanům vycestování do zahraničí, byť třeba spřáteleného, silně ztíženo. Filmy proto měly silný vliv na formování názorů diváků na zahraničí, a proto byly často využívány jako médium propagandy. Z tohoto důvodu je důležité zkoumat, jaké postoje a názory byly ve filmech prezentovány vůči zahraničí. Kritérium hodnocení vztahu k zahraničí umožňuje identifikovat filmy, které se snažily prezentovat v pozitivním světle ideály a postupy ostatních komunistických režimů nebo kritizovat kapitalistický západ. Přirozeně najdeme ale i filmy, které se tímto motivem vůbec nezabývají.

- Propagandistické prvky:
  - Prezentace komunistické ideologie
  - Prezentace úspěchů socialistického státu
  - Prezentace nepřátel socialismu

Toto kritérium hodnotí, zda se socialistická propaganda ve vybraných dílech zaměřovala spíše na kritiku svých nepřátel, nebo na chválu sebe sama. Zároveň pak rozvíjí, zda v druhém případě snímky adorují ideologii jako takovou nebo spíše reálné úspěchy, kterých socialistický stát dosáhl.

- Politická orientace:
  - Neutralita
  - Prokomunistická

Toto kritérium je naprosto klíčové pro hodnocení filmu. Je-li film otevřeně prokomunistický (anti-kapitalistický pro nás znamená v tomto případě to stejné a rozdíl řeší předchozí bod), je jeho propagandistická pointa jednoznačná. Zdánlivě politicky neutrální filmy ale mohou propagandě sloužit stejně, avšak méně očividně a často jednomu určitému aspektu režimu. Ve své práci se například nejčastěji potýkám s filmy politicky neutrálními, avšak glorifikujícími bezpečnostní složky státu. Toto kritérium slouží jako závěrečné zhodnocení vyznění filmu.

## 4 Analýza filmových děl

### 4.1 *Dnes o půl jedenácté (1949)*

Krátce pouťorové dílo o vraždě zaměstnance stavební firmy Beránka zavražděného majitelem oné firmy Koudelákem. Zločincem je tedy jedinec. Motivem vraždy je šmelina se stavebním materiálem, na kterou Beránek přišel a požadoval nápravu.

O kritériu sociálních témat můžeme říct, že se jedná o třídní boj, neboť majitel firmy nelegálně okrádá dělnictvo a nebojí se ho při tom vraždit. Stejně tak kritérium propagandistických prvků tedy můžeme zhodnotit, jako prezentaci nepřátel socialismu.

Charaktery jsou v tomto filmu velmi propracované, stejně tak jako je zde velké množství vedlejších postav. Postava zločince zde však až do konce filmu téměř nevystupuje, jelikož se schovává v sanatoriu pro zbohatlíky. To je v detektivním žánru naprosto v pořádku a je to například v kontrastu s některými více propagandistickými díly *30 případů majora Zemana*.

Vztah k zahraničí je zde prakticky opomíjen až do samého závěru, kdy je po rozuzlení a zatčení z ničeho nic nalezen nový důkaz odhalující snahu zločince utéct do zahraničí, byť není explicitně řečeno, o jaké zahraničí se jedná. To ukazuje západ, jako jakési azylové místo pro zločince, což je jev, se kterým se v ostatních filmech setkáváme znovu.

Díky celému třídnímu aspektu filmu, který ve výsledku vyobrazuje vedení firmy a jejích obchodních partnerů jako kartel okrádající dělnictvo a hazardující se životy obyvatel jimi postavených domů, lze označit film z politického kritéria za prokomunistický. Přesto, že je tento aspekt ve výsledku velmi silný a je umocněn poznámkou o zahraničí, nikterak na tom netrpí detektivní stránka filmu, která je stále napínavá a splňuje veškeré aspekty kvalitního detektivního díla, jako poutavou zápletku, nečekané zvraty nebo vynikající kameru.

## **4.2 Zlatý Pavouk (1956)**

Film pojednává o buržoazním zubaři Hruškovi žijícím ve veliké vile u řeky, který nelegálně přechovává zlato obětí koncentračních táborů, které v roce 1945 jakožto člen revolučních gard ukradl zabitému příslušníkovi SS. Zločincem je tedy jedinec. sociálním tématem jsou spíše vztahy mezi lidmi různých tříd, než vyloženě třídní boj. Buržoazní zubař si sice žije nad poměry a u toho ještě nelegálně a lakomě přechovává zlato s mravní vadou, nikomu tím ale vyloženě neublíží a za ženu si bere mladou naivní dívku z nižších poměrů.

V kritériu vztahu k zahraničí je zde opět náznak snahy ukázat západ, jako azylové místo pro zločince. V tomto případě jiného bohatého muže, který si od doktora část zlata odkoupil, při přechodu hranic byl zastřelen a SNB se tak díky onomu zlatu dostala Hruškovi na stopu. Propracovanost jednotlivých postav nejde za samotnou zápletku filmu a neukazuje v zásadě nic, co by divák nepotřeboval k pochopení toho, že hlavní zločinec je buržoazní nemorální zbohatlík. Z kritéria propagandistických prvků se tedy jedná, byť v celém filmu není takto doktor Hruška nazván, o kritiku nepřátel socialismu. Film je tedy hodnotitelný jako prokomunistický. V celém filmu navíc absentuje prakticky veškerá snaha o detektivní zápletku. Zločinec a všechny podrobnosti zločinu jsou od začátku známy a divák jen čeká, kdy si příslušníci SNB spojí veškerá divákovi známá fakta.

## **4.3 Smrt v sedle (1958)**

*Smrt v sedle* je československý pokus vyhovět poptávce po exotických snímcích. Při klukovské hře na kovboje je nešťastnou náhodou postřelen účetní hřebčina, který je později okraden o převážené výplaty číšníkem nedaleké hospody a bývalým zkrachovalým žokejem. Ti jsou ale velmi rychle odhaleni SNB.

Zločincem je zde tedy skupina lidí. Charaktery postav jsou zde relativně propracované, ne však postav podstatných pro kriminální případ, jako takový. Samotným zločincům je naopak věnováno poměrně málo času a hlavní hrdina

Tomáš hraje v kriminálním případě spíše roli angažovaného svědka. Vztah k zahraničí je zde neutrální, ba skoro až pozitivní svou inspirací ve westernovém prostředí. Jednoznačně zde ale můžeme vidět kritiku konzumní společnosti, kdy oba zločinci okradou smrtelně zraněného člověka s vidinou snadného zisku. Propagandistické prvky jsou zde prakticky nepatrné a nejsilnější je rychlost a profesionalita, s jakou SNB vypátrá zločince, což se dá interpretovat jako prezentace úspěchů socialistického státu. Přesto je zde propaganda natolik subtilní, že se dá snímek označit za politicky neutrální.

#### **4.4 105% alibi (1959)**

Detektivní dílo s propracovanou zápletkou, kde dojde ke dvojnásobné vraždě, spáchané zadluženým číšníkem, do které se zapletou dva mladíci s krádeží výherního losu. Zločinců je tedy více, tím hlavním je ale jedinec. Všechny proběhnuvší zločiny jsou ale bez jakéhokoliv politického podtextu, a kromě prostředí SNB plného soudružského oslovování není v porovnání s ostatními zkoumanými filmy ani natolik zřetelné, že se film odehrává v socialistickém Československu.

Charaktery jsou propracované, včetně vztahů mezi jednotlivými postavami. Nejvíce jsou rozpracované osobní životy mladíků, kteří ukradli los a poté vztahy mezi jednotlivými vyšetřovateli Sboru národní bezpečnosti. Vztah k zahraničí je zde neutrální, toto téma není ve filmu nijak rozebíráno. Ústředním sociálním tématem je kritika konzumní společnosti, kdy jednak dojde ke krádeži losu a jednak k vraždě kvůli penězům.

Propagandistické prvky jsou zde velmi subtilní, a to ještě více než v předchozím filmu. Prakticky jsou omezeny opět na ukázkou profesionální práce policistů, což se dá označit za prezentaci úspěchů státu. Politické vyznění filmu je však hodnotitelné jako neutrální, jelikož zde není žádné politicky motivované poselství a figurují zde "obyčejní zločinci" stíhaní za "obyčejné zločiny".

## 4.5 *Král Šumavy* (1959)

Příběh odehrávající se v roce 1948 v šumavském pohraničí. Hlavními hrdiny je sbor pohraniční stráže, která se snaží zamezit nelegálním přechodům hranic. Zločinci je zde skupina převaděčů o jejichž počtu divák až do šťastného konce pořádně neví a po dopadení jednoho se vždy objeví nový. Charaktery postav jsou v tomto filmu propracované jen na úroveň samotné zápletky. Explicitně není, kromě stále opakované, avšak nikdy nepodložené domněnky o pašování špiónů, řečeno nic o motivech zločinců ani o hlavní postavě strážmistra Zemana, který k jednotce přichází jako nový. Ten sice rozvíjí svůj osobní život a zamiluje se do ženy z nedaleké vesnice, tento charakterový rozvoj má ale přímý vliv na kriminální zápletku filmu.

Ve snímku je viditelná snaha ukázat nepopulární pohraniční stráž v lepším světle a přiblížit její práci dobrodružným způsobem divákovi, který tak k ní má nabýt větší sympatie. Vztah k zahraničí je jednoznačně na bázi kritiky kapitalistického západu, který narušuje hranice ČSSR. Vzhledem k prostředí filmu je obtížné ho hodnotit z kritéria sociálních témat, nicméně vztah důstojníka pohraniční stráže a prodavačky, jejíž muž utekl na západ se dá považovat za vyobrazení vztahu lidí různých tříd. Propagandistické prvky vedou k prezentaci úspěchů socialistického státu, jakožto ochrany jeho hranic před narušiteli. Poselstvím filmu je totiž přesvědčit diváka, že pohraniční stráž chrání Socialistický stát před západními špióny. Politické vyznění filmu je tedy jednoznačně prokomunistické. Ironií však je, že i přes tuto snahu není ve filmu dopaden jediný špión. Je však zabito několik převaděčů a jedna civilistka.

Film se ale dokázal vyvarovat zdůrazňování politické ideologie a průhledné agitace, čemuž se například nevyhnul díl Majora Zemana řešící obdobné téma. Ve filmu se na druhou velmi zajímavě pracuje s kamerou a světlem. Na příklad po zabití krále Šumavy, který převádí nepřátele lidu do odporné mlhavé nicoty na obzoru, kde končí bezpečí socialistického státu a začíná kapitalistické peklo, se

zcela změni počasí, již se nestřídá mlha s bouří a na několik záběrů z prostředí pohraniční stráže je slunečno. Takto sugestivně v tomto filmu propaganda funguje.

#### **4.6 *Páté oddělení (1960)***

Film *Páté oddělení* popisuje příběh Rudolfa Karlíka, agenta spolupracujícího s americkou špionážní centrálou, která se snaží získat informace o československých obchodních aktivitách. Když se setká s bývalým přítelem Janem Šimkem, který odmítne spolupráci, vydírá ho a donutí k vysílání Karlíkových zpráv na západ. Kontrarozvědka začne novou vysílačku hledat. Šimek se však sám rozhodne všechno ohlásit Státní bezpečnosti. Šimek nakonec spolupracuje s kontrarozvědkou a té se tak podaří vypátrat celou síť agentů.

Zločinci je tedy tato zmíněná skupina západních agentů. Charaktery policistů ani zločinců nejsou rozpracovány za profesní linku. Jen charaktery Karlíka a Šimka jsou propracovány do soukromé sféry. O Karlíkovi se dozvídáme něco málo o jeho minulosti a milostném životě. Šimkovi je však věnováno více času, kdy je ukazován jeho vzorný socialistický život včetně povolání v chemičce a čerstvě založené rodiny, kterou se snaží chránit. Vztah k zahraničí je opět již z podstaty filmu jednoznačně negativní. Zahraničí je ztvárněno opět západním Německem, které posluhuje Spojeným státům jako základna pro vysílání agentů do ČSSR. Sociální témata jsou zde opět nepříliš zřetelná. Vztah mezi Karlíkem a Šimkem, případně jeho milenkou se dá popsat jako ukázka vztahu lidí různých tříd. Kritérium propagandistických prvků je zde vzhledem ke špionážní nátuře filmu dobře pozorovatelné a rozhodně hodnotitelné jako prezentace nepřátel socialismu. Ve finále je film z kritéria politického vyznění hodnotitelný jako jednoznačně prokomunistický.

#### **4.7 *Kde alibi nestačí (1961)***

Ve filmu se řeší případ podvodů s falešným lékem, který se distribuuje na černém trhu. Kvůli zanedbávání skutečné léčby ale zemře několik pacientů a případ začne

vyšetřovat Bezpečnost. Podezřelých je mnoho, včetně ředitele mezinárodního hotelu a dalších bohatých jedinců. Díky vraždě jednoho a spolupráci druhého z trojice zapojené do distribuce onoho léku, který s vraždou nechce nic mít, se podaří vypátrat hlavního viníka, kterým je mladý syn lékárníka zamilovaný do ženy ředitele hotelu. Zločinci jsou tedy sice původně skupina, ta je však rychle omezena na jednoho hlavního zločince, jehož totožnost je celý film skrývána.

Charaktery jsou propracované za hranu samotné kriminální zápletky a figuruje zde i mnoho vedlejších, méně důležitých postav. Jsou řešeny osobní životy nejen těchto vedlejších postav, ale také vyšetřovatelů. Vztah k zahraničí je ve filmu neutrální. Zahraničí je zde ztvárněno především Švýcarskem, ze kterého pochází žena ředitele hotelu. Za švýcarský je také vydáván falešný lék, ve skutečnosti se ale jedná o tuzemské vitamíny. Dále tato skutečnost hlubší roli nehraje. S ohledem na kritérium sociálních témat se zde řeší vztahy lidí různých tříd (Pomocník lékárníka zamilovaný do ženy ředitele hotelu spolupracující na zločinu se zkušeným zlodějíčkem a bavičem z kabaretu). Zajímavostí pak je, že právě buržoazní ředitel hotelu nemá se zločinem nic společného a spolupracuje s vyšetřovateli na jeho vyřešení. To je v porovnání s ostatními zkoumanými filmy s obdobnými zástupci buržoazie spíše výjimkou. Stejně tak se zde vyskytuje kritika konzumní společnosti, jelikož zločinem je majetkový podvod za účelem zisku. Propagandistické prvky jsou zde téměř nepřítomny a omezují se na ukázkou práce policie. To se dá stejně jako u předchozích filmů hodnotit jako prezentace úspěchů socialistického státu. Ve výsledku je pak film hodnotitelný jako politicky neutrální.

#### **4.8 *Alibi na vodě* (1965)**

Zápletkou filmu jsou dvě propojené vraždy s rozdílnými pachateli, kdy jedna pomůže k vyřešení druhé. Nejdříve je v afektu fotografem zavražděna mladá modelka na hausbótu. Poté je zavražděn bývalým tiskařem majitel hausbótu. Zločinci jsou tedy opět spíše dva jedinci než dvojice. Jelikož celá čtveřice před



tragickým rozpadem plánovala na černo vyrábět pornografické karty, kvůli kterým také došlo k prvotní roztržce vedoucí ke smrti mladé modelky rukou fotografa, můžeme říct, že se jedná o kritiku konzumní společnosti. Vztah k zahraničí je téměř neutrální. Zahraničí je zmiňováno jen ve spojitosti s oněmi pornografickými kartami, které měly být prodávány do Rakouska.

Charaktery postav jsou velmi podrobně rozpracovány a ve filmu figuruje velké množství vedlejších postav. Hlavní postavy policistů jsou zobrazováni i při trávení volného času, je zde vyobrazován rodinný život režiséra atd. Propagandistické prvky jsou zde opět velmi subtilní a omezené na ukázkou profesionální práce SNB. Na základě to můžeme tento film opět hodnotit jako politicky neutrální.

#### **4.9 Vrah skrývá tvář (1966)**

Film je o sérii od sebe nedalekých vražd se sexuálním motivem. Dvojice detektivů nakonec za vraha označí správce místního zámku. Zločincem je tedy jedinec. Vztah k zahraničí je ve filmu neutrální, není nijak rozebíráno. Z kritéria sociálních témat se zde řeší vztahy lidí různých tříd (policisté, sedláci ze statku, měšťané dojíždějící na venkov, doktor, hlídač ze zámku atd.).

Charaktery postav jsou zde poměrně propracované. Ve filmu se objevuje velké množství postupně vyřazených podezřelých. Civilní postavy mají mnoho nedůležitých vlastností. Na druhé straně postavy policistů jsou čistě profesionální a jejich charaktery nejsou rozvíjeny za řešení daného případu. Na práci policistů se také omezuje jakákoliv legitimizace režimu. Propagandistické kritérium je tedy hodnoceno jako prezentace úspěchů složek socialistického státu při dopadení deviantního násilníka a vraha ve složitém případě. Díky takto omezené a subtilní formě je film z kritéria politického vyznění hodnocen jako neutrální. Důležité je také říct, že případ je inspirovaný případem sériového vraha Václava Mrázka, který byl v roce 1957 odsouzen k trestu smrti (Janečková, Galaš 2018).

#### **4.10 Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky (1967)**

Komediální špionážní snímek parodující filmy o Jamesi Bondovi. Bizarní ovšem je, že v roce 1967 neměli diváci možnost parodovanou předlohu spatřit. Mimoděk také film paroduje i tehdejší tuzemské špionážní snímky. Zločincem je zde skupina lidí. Konkrétně špionážních skupin různých, blíže nespecifikovaných zemí, kteří v Praze svádějí boj o plány na vojenské využití Venuše. Ty se nakonec dostanou do rukou tuzemské špionážní agentuře díky účetnímu Foustkovi, nenápadnému dobrákovy ztělesňujícímu bezelstné ale vynalézavé češství, který všechny profesionální agenty přeběhne. Vyobrazení zahraničí je zde negativní, jelikož ukazuje zahraniční špióny, kteří operují a navzájem se vraždí na území ČSR a tím narušují místní klid. Důležité je ale říct že žádná ze zemí, kromě Francie a Velké Británie, ze kterých pochází hlavní dva sledovaní špióni. Zároveň se ale údajně jedná o téměř všechny země světa. Divák si tedy může domyslet i země východního bloku a tvůrci filmu se ho z této myšlenky nesnaží po celý film vyvést.

Charaktery postav nejsou rozpracovány prakticky vůbec za nutnost zápletky. Vše, co je o postavách řečeno je téměř vzápětí využito pro zápletku. Sociálním tématem zde může být kritika konzumní společnosti, kdy všichni agenti světa bojují o slánku s ukrytým filmem, to ale, nutno podotknout, zcela jistě není hlavním záměrem filmu.

Agenti operující na území ČSR nikterak neohrožují zájmy republiky jako takové, a tak je hlavním poselstvím filmu, spíše než prezentovat nepřátele socialismu, ukázat typického českého dobráka který jezdí na mopedu a nadevše miluje svého psa, který svou upřímností a vynalézavostí zvítězí nad nejlepšími agenty zahraničí s profesionálním výcvikem a moderními technologiemi. Jedná se tedy vlastně o úspěchy socialistického státu. Ve filmu však není tato snaha nijak akcentována a zcela chybí i jakákoliv, byť jen mírná nebo naznačená politická agitace. Politické vyznění filmu je tedy neutrální.

#### **4.11 30 případů majora Zemana (1974-1979)**

Bezpochyby nejslavnějším detektivním počinem kinematografie socialistického Československa je seriál *30 případů majora Zemana*. *30 případů majora Zemana* je velice specifické dílo už tím, že bylo vytvořeno na politickou objednávku a na jeho tvorbě se významně podílelo federální ministerstvo vnitra (Aujezdský 2019). Propaganda je zde ze všech detektivních děl pozorovatelná nejlépe. Zároveň se ale v široké veřejnosti můžeme často setkat s názorem, že odmyslíme-li si komunistickou propagandu, jedná se o vcelku kvalitní a napínavé detektivky. Seriál z poloviny 70. let sleduje, jak již název napovídá 30 kriminálních případů, z nichž se každý odehrává rok po tom předchozím, počínaje rokem 1945, kdy se Jan Zeman vrací krátce po skončení druhé světové války z koncentračního tábora do své vesnice a okamžitě se podílí na vyšetřování první vraždy, a to svého otce.

##### **4.11.1 První série**

Vrahem je místní hospodský, který za války udal Jana Zemana Gestapu a nyní se bál prozrazení této skutečnosti a následného trestu. Jedná se o sociálního demokrata s vazbami na západ, kam jezdí pro drahý alkohol, který elitářsky schovává před "prostým pracujícím lidem". Jedná se tedy o snahu zdiskreditovat západní ekonomickou pomoc poválečné Evropě a potenciálně ospravedlnit odmítnutí Marshallova plánu. Vidíme zde také snahu vyobrazit sociální demokraty jako buržoazii pohrdající dělnictvem a kolaboranty s nacistickým režimem a zároveň západem, což obě politické entity staví na jednu rovinu. To nám současně odpovídá na dvě zkoumaná kritéria: vztah k zahraničí jakožto kritiku prohnílého kapitalistického západu a soustředění na prezentaci nepřátel socialistického zřízení. Byť v této době ještě Československo pod socialistickým zřízením není, hlavním zločincem je ukázkový buržoazní podnikatel, který považuje pracující lid za sobě nerovný. Zároveň se tento skrytý nepřítel snaží prezentovat jako Zemanův přítel, což vrhá podezření na všechny příslušníky buržoazie bez rozdílu tím, že všichni, kdo se nechovají sobecky a povýšeně tak, jak

prezentuje socialistická propaganda, se jen přetvařují, aby zůstali u moci. Z tohoto pohledu můžeme politickou orientaci dílu hodnotit jako vyloženě prokomunistickou.

Celou dobu zároveň místní policejní sbor považuje případ za uzavřený bez šance a na dopadení vraha, čemuž zároveň nevěnuje prakticky žádné úsilí a chová se zcela nekompetentně, což je na konci zakončeno hláškou “Tak vidíš, co za lidi jsme zdělili po četnících“. Je zde zjevná snaha pošpinit bezpečnostní složky předchozího režimu, byť je schovaná za snahu motivovat Zemana k práci u státní bezpečnosti. Charakter Zemana, jakožto muže, který si zažil za války hrůzy koncentračního tábora a nyní se vrací do své vesnice, kde se shledává s matkou a shledání s otcem mu kvůli jeho vraždě jen o kousek unikne, tak dává divákovi se Zemanem pocit soucitu a zároveň o to více cítí po rozuzlení nenávist k pachateli, který se celou dobu tvářil jako Zemanův blízký přítel. To je ukázková práce s emocemi diváka ve prospěch propagandy rozebíraná v teoretické části. Celá postava hospodského se navíc chová vlezle a “slizce“, což má v divákovi budit na emoční rovině k postavě, a tudíž i k tomu co zastupuje ještě větší odpor. Dobře živený elitářský hospodský je tedy formou zástupného symbolu pro buržoazii a sociální demokracii s prvky stereotypizace. Charaktery hlavních postav jsou zde tedy rozpracované i za roviny samotné kriminální zápletky a slouží k emocionálnímu nátlaku na diváka. O kritériu sociálním, můžeme říct, že se v zásadě jedná o třídní boj, jelikož Jan Zeman byl buržoazním prospěcháčem udán gestapu právě za to, že byl komunista. Hospodský pak není sám a ve své podstatě mu nevděk pomáhá i fotograf, který vraha zachytil, ale místo toho, aby ho udal tak se snažil na této informaci co nejvíce vydělat, je zde tedy i aspekt kritiky konzumní společnosti. Za Zemanem na druhé straně stojí jeho přátelé komunisti, které zná z koncentračního tábora a je na ně nejvyšší spolehnutí.

Druhý díl idealizuje odsun německého obyvatelstva ze Sudet, jako proces činěný pro dobro Němců, ve kterém SNB ochotně pomáhá a jejich pohostinnost a ochota je zneužita jednotkou SS, snažící se v převleku za chovance ústavu pro duševně

choré utéct ze země. Téma nacistů a vypořádání se s nimi už nám v 70. letech může přijít pasé, nicméně tento díl zde slouží svému účelu dobře. O tématu nacistů skutečně můžeme říct, že se jedná o krmení nasyceného koně, jelikož už bylo toto téma považováno v 70. letech za hrůzy doby minulé a poraženého nepřítele. Nicméně právě díky tomu, že téma nacistů společnost nikterak nedělilo a nacismus byl považován za obecné zlo, bylo pro diváka snadné Zemanovi a ostatním členům SNB v boji proti tomuto zlu fandit. Svým způsobem se tento díl velmi podobá sovětské variaci zlidšťování zdiskreditovaných státních složek, *17 probuzení jara*. Jedná se tedy o nábavu, ve které byl Zeman vnímán jako zastánce moci, která ať už si o ní myslíme cokoli bojuje proti zlu, které všechny spojuje a všichni si přejí jeho porážku. To diváka připravuje fandit Zemanovi i v dílech, kdy už není správnost činů SNB natolik objektivně hodnotitelná. Sekundárním jevem také je, že jsou zde všichni odsunutí Němci zastoupeni ortodoxními nacisty, což je opět práce se symbolikou, která má odsun Němců zpětně ospravedlňovat a všechny odsunuté nálepkovat jako nacisty. Kromě toho je zde ale soukromý život a ostatní charakterové aspekty prakticky všech postav velmi strohé, a kromě samotné zápletky zde už žádný rozvoj charakterů není. Tento díl nelze ani pořádně hodnotit jako snahu pošpinit nepřítele režimu, jelikož ten je již dávno poražen a nemá aktivní stoupence. Nutno také připomenout že v tuto dobu stále ještě v ČSR socialistický režim není, a tudíž se nedá mluvit ani o oslavě úspěchů komunistického státu nebo ideologie. Skutečně se spíše jedná o nábavu a přípravu pro budoucí, kontroverznější díly.

Ve třetím díle major Zeman postupně poodkrývá síť nelegálních obchodů s inzulinem, které jsou ve výsledku pod vedením člena blíže nejmenované politické strany, který se chová jako povýšený mafián. Vše však nasvědčuje tomu, že se jedná opět o Sociálně demokratickou stranu. Propagandisticky nejsilnějším a nejočividnějším momentem filmu je scéna ke konci dílu, kdy profesionální doktor světových rozměrů vypráví příběh o tom, jak začal pít a přišel o kariéru v důsledku amerického náletu na Prahu v roce 1945, který mu zabil celou rodinu.

Což nám ukazuje jednak propracovanosti charakterů v tomto díle, která není nezbytně nutná pro děj a jednak snahu ukázat kapitalistický západ jako ty zlé, kteří nám ubližují na základě skutečné historické události, která je vybrána zcela účelově, uvedena bez kontextu, a především je v kontrastu se zatajováním obdobných událostí spáchaných na československém území rudou armádou. Díl také popisuje vztahy lidí různých tříd bez toho, aby vyloženě jednu z nich ukázalo v negativním světle. Spíše se snaží pošpinit Sociálně-demokratickou stranu a obhájit tak její faktickou likvidaci po únorovém převratu.

Díl Rubínové kříže je prvním z několika dílů, kde hraje církev roli podporovatele hlavního zločince, skupiny UPA, která se právě s klíčovou pomocí církve snaží uprchnout na kapitalistický západ. Církev se díky spolupráci s UPA snaží propašovat na západ svůj majetek, a tím ho zachránit před znárodněním. Jedná se tedy o prezentaci nepřátel socialismu. Zároveň Tento díl 30 případů do jisté míry dodnes ovlivňuje pohled obyčejných lidí na Ukrajinskou povstaleckou armádu jakožto na zločineckou organizaci zlodějů a vrahů se sklony k nacismu. Přesto se ale jedná o charakterově velmi propracovaný díl, kdy se Jan Zeman v převlečení za jednoho z členů UPA dostane přímo do centra dění a film má i několik vedlejších zápletek, jako je například drobná šmelina s nakradenými penězi jednoho z pomocníků UPA.

Díl Hon na lišku z komunistického pohledu vyobrazuje období vítězného února, kde na sebe bere roli majitele znárodněného podniku stereotypně dobře živený, buržoazní továrník spřáhnutý s bývalým západním odbojem, o který opírá svou moc nad dělnictvem. V tomto díle tak poprvé vidíme motiv propagace komunistické ideologie jako takové. Zároveň je zde pomocí scén z plesů a prostředí místního národního výboru dokreslen obraz složitých vztahů lidí různých tříd, kteří se ale vlastně ve výsledku všichni spojí proti zlé kapitalistické buržoazii. Továrníka však v roli hlavní záporné postavy přebíjí nadporučík Bláha, chladný a vypočítavý veterán druhé světové války ze zahraničního západního odboje, který v samém závěru zradí nejen stát, ale také své kolegy, kterým má

pomoci. Vedle něho vlastně Továrník vypadá jako neschopný ňouma, který nemá na továrnu nejen morální právo, ale vlastně by ani nebyl schopen ji řídit lépe, než lid a dělnictvo. Zároveň jsou zde dokreslovány osobnosti nejen Zemana, ale také jeho ostatních spolupracovníků. Policisté spolu s ostatními komunisty vyskytujícími se v tomto díle dostávají prohloubený charakter, který je pak divákovi bližší a je pro diváka snazší mu ve finální potyčce s buržoazní elitou fandit. Naopak ta je zde vykreslena spíše povrchně a stereotypně a divákovi je předloženo, až na postavu Pavla Bláhy, jen to, co potřebuje vědět, aby tyto postavy vnímal negativně. Například že se chovají arogantně a jsou přívrženci kapitalismu je často to jediné, co divák potřebuje vědět, aby si dal tyto dvě vlastnosti do stejné roviny. Samotná zrada Bláhy na konci dílu dává divákovi jasně najevo, že se nevyplatí s “podvratnými živly” spolupracovat. Zajímavým efektem závěrečné zrady může být také to, že divákovi, kterému by se potencionálně mohlo továrníka, komunisty okradeného o veškerý majetek, zželet, je v závěru předložena ještě větší křivda v podobě Bláhovi zrady a negativní emoce náročnějšího diváka se tak ubírají opět spíše na Bláhu než na dělníky, kteří vyhnali zbraněmi továrníka z jeho vlastní fabriky. Za pozornost také stojí to, že v tomto díle absolutně ustupuje jakákoliv detektivní tematika viditelná v předchozích dílech a vlastně i jakákoliv hlubší zápleтка čisté propagandě o Vítězném únoru završené patetickou scénou Jana Zemana přestupujícího na “správnou stranu barikády“. Je dobré připomenout, že od této chvíle se již díly odehrávají v socialistickém Československu, čemuž jsou přizpůsobeny záporné postavy budoucích dílů a propaganda již může naplno obhajovat činy celkového komunistického zřízení, ne pouze jednotlivých komunistů před převratem.

Hned první snímek z pounorového období je díl Bestie, který zobrazuje nebezpečí nelegálních přechodů hranic. Ne však kvůli pohraniční stráž, která neváhala po emigrantech střílet ostrou municí a není zde prakticky vůbec zmíněna, ale právě kvůli malé skupině převodníků, kteří v tomto díle hrají hlavní záporné postavy, když své svěřence rafinovaně a organizovaně zabíjejí a posílají

falešné dopisy, které příbuzné obětí přesvědčují o tom, že přechod proběhl podle plánu a dotyční jsou již na západě. To mohlo dobovému divákovi vštípit strach a odradit ho od podobného počínání. Celý aspekt posílání dopisů rodinám obětí jménem oběti navíc vyvracelo potencionální argument diváka, že se v Československé republice nic takového ve skutečnosti neděje právě díky komunikaci emigrantů s rodinami. Vlívání strachu z nelegálního přechodu hranic je také hlavním poselstvím tohoto dílu, který je navíc inspirován skutečným příběhem (Janečková, Galaš 2016). Zároveň je zde ale také viditelná silná snaha prezentovat SNB jako ty, kteří se snaží oběti a jejich rodiny chránit, a to i přesto, že se jedná o jedince, kteří s komunistickým zřízením státu nesouhlasí a jeho orgánům nedůvěřují. To ale jen starostlivým policistům stěžuje práci. Sekundárním efektem je pak odvedení pozornosti v této tématice od pohraniční stráže, která je dodnes vnímána velmi kontroverzně. Realita vykreslená v tomto díle Majora Zemana má samozřejmě daleko od pravdy. Největší nebezpečí hrozilo emigrantům právě od pohraniční stráže, která za celé období trvání komunistického režimu zabila na 282 povětšinou neozbrojených civilistů snažících se hranici přejít (Lustigová 2004). Přeživší a jejich rodiny pak byly obětmi perzekucí ze strany státu a státních složek až do konce socialistické vlády v roce 1989.

Díl *Mědirytina* je pak spíše nostalgický, oddychový, propagandisticky v porovnání s předchozími díly slabý. Jedná se o příklad výplňového filmu, kde je hlavní důraz kladen na kvalitu detektivního snímku. Zločinec není politicky podbarven, se zahraničím se zde nijak neparcuje, stejně tak s politickými odpůrci režimu. Jedná se o balastní díl, kde je dokreslován charakter Zemana, který si zde najde ženu, čímž je polidštěn a přiblížen divákovi. Stejně tak již Zeman prakticky nechodí v uniformě a vyskytuje se většinou v civilu. To také působí jako snaha přiblížit Zemana na nekontroverzním zločinci divákovi, aby mu bez větších problémů fandil i v následujícím díle založeném na skutečné, velmi kontroverzní sérii událostí, která rezonuje českým prostředím dodnes.



Přichází díl Strach, kde je hlavním pachatelem skupina, v mnoha ohledech nápadně připomínající skupinu bratrů Mašínů a jejich činy v roce 1951, které jsou také považovány za kontroverzní a jsou vnímány jako zásadní překážka pro udělení státního vyznamenání oběma bratrům. Právě přepadení vozu s výplatami a stanice SNB spojené s popravou bezbranného člověka se chytá i tento díl Majora Zemana. Nutno říct, že skutečné události seriál neinterpretuje nikterak vzdáleně od pravdy a počínání bratrů Mašínů dalo skutečně komunistům spoustu materiálu pro propagandu tím, že mohli historii interpretovat ve svůj prospěch bez toho, aby se museli dopouštět ve skutečných událostech velkých přepisů. Na konci dílu je vnitřně rozhádaná skupina dopadena, což je v rozporu se skutečným příběhem, kdy se bratrům Mašínům povedlo prostřílet přes hranici do západního Německa. Tato drobná úprava pak už jen dodává komunistické propagandě narativ o dobrém konci, neschopnosti padouchů a neporazitelnosti policejních složek státu. V rozporu s původním příběhem je také přesvědčení většiny členů skupiny, že nikoho nezabijí a k vraždám dochází buďto náhodou nebo deviací vedoucího skupiny. Ve skutečnosti měla skupina bratrů Mašínů při přepadení policejní stanice v Čelákovících (jejíž průběh odpovídá událostem seriálu více, než ta první v Chlumci nad Cidlinou) již od začátku v plánu policistu odzbrojit, omámit chloroformem a poté popravit (Šťastný 2011). Tato vražda policisty ale dává propagandistům velkou příležitost stavit režim do role oběti, což ve filmu také dělá a emoční nátlak na diváka v podobě vraždy nevinného a bezbranného, svázaného člověka je zde dobře patrný. Jedná se jednoznačně o prezentaci nepřátel komunistického režimu, jelikož skupina provádí podvratnou činnost narušující fungování státu a v závěru plánuje nelegálně opustit zemi směrem na západ. Ten je zde tedy využit jako místo, kam odcházejí všichni zločinci jako azylanti, a kde jim za jejich zločiny nehrozí žádné tresty. Hlavní důraz je v příběhu kladen na postavu vedoucího skupiny, který má právě silné sklony k sadismu a manipulaci, jejímž prostřednictvím se propagandisté snaží ukázat reálný předobraz filmové skupiny jako bandu nelidských zrůd. Tím že tento díl zobrazuje

aktivity skutečného protikomunistického odboje, se jedná o film prokomunistický. Charaktery také nejsou nikterak důkladně rozvíjeny za rovinu řešeného případu a kritérium sociálních témat je zde také opomíjeno.

Následuje další výplňový, propagandisticky opět ne až tak nabitý díl, kde je lodí z Hamburku do Československa úspěšně propašován Pavel Bláha jakožto západní špion. V díle se prakticky nic neděje a je dle zvolených kritérií prakticky nehodnotitelný. Zajímavé ale je, že Pavel Bláha je do ČSR úspěšně propašován a léčce SNB unikne. Režim tak, byť za účelem vytvořit zápletku následujících dílů, připouští, že není neomylný a všemocný, což je v kontextu ostatních filmů, které povětšinou končí dopadením zločince, spíše výjimka.

Díl Vrah se skrývá v poli, vyobrazuje případ zastřelení komunistických funkcionářů MNV ve vesnici Babice (v seriálu Plánice). Díl pojednává o skupině protikomunistických odbojářů, která nejdříve zastrašuje a později zavraždí nevinné komunisty na MNV. Při tom je skupina napojena na západní rozvědku a zároveň přímo na místě podporovaná místním knězem, který je rovněž bývalým konfidentem gestapa. Seriál se tak opět vrací ke ztotožnění západu s nacistickým Německem a zapojením církve do kolaborace jak s nacisty, tak se současnými západními zpravodajskými službami. Zločincem je zde jednak skupina odbojářů, ale také kněz jakožto představitel církevní instituce. Tento díl je z celého seriálu jeden z nejvíce propagandisticky nabitých. Kromě četných mimoděčných agitací o ozbrojené pěti dělnické strany jsou zde pozorovatelné především snahy scénáristů vytvořit jednoznačný náhled na okolnosti babického masakru, odpovídající komunistické interpretaci událostí. Poté, co je jeden z funkcionářů přepaden u sebe doma a hrdinsky se ubrání, pronese "Jak dlouho si to hergot necháme ještě líbit, oni nás můžou klidně střílet a my...?" Tato scéna se snaží ukázat komunistickou stranu jako oběť teroru v době, kdy se objektivně chovala zcela opačně. Je zde patrná snaha skutečné brutální chování KSČ v 50. letech ospravedlnit a ukázat ho pouze jako obranu proti podvratným živlům. Zajímavý vhled vnáší do tohoto případu především odůvodněné podezření, že celá

skutečná akce v Babicích byla provokací StB, která obětovala pár níže postavených místních funkcionářů, aby vytvořila záminku pro persekuci nepohodlných osob a skupin obyvatelstva, v tomto případě zámožných středních rolníků a v neposlední řadě také církve. (Rázek 2002: 37–40). Stejný narativ pak razí také tento díl seriálu, který je tak ve spojení s všudypřítomnou agitací politicky otevřeně prokomunistický. Vztah k zahraničí je zde také jednoznačný, jakožto kritika kapitalistického západu, který v ČSR podporuje podvrtné živly, tedy nepřátele socialismu. Stejně tak jsou zde silně rozvíjeny osobní roviny všech zúčastněných, například rodinné problémy funkcionářů MNV, kteří jsou zároveň Zemanovi přátelé a celé komunistické prostředí díky tomu na diváka působí velmi rodinně a přátelsky. Na druhé straně máme velitele odbojářů, který se vyzpovídá knězovi o tom, jak sice pracuje pro kapitalistický západ, ale jak byl na západě zároveň šikanován a celou akci včetně vraždy nevinných lidí provádí jen, aby ukázal svému americkému velcímu důstojníkovi, že na to má. To opět zlidšťuje policisty a komunistické funkcionáře, a naopak odlišuje zločince, kteří jsou zde vyobrazeni jako naprosto nepřičetní zfanatizovaní vrazi, kteří navíc vraždí z naprosto malicherného důvodu, aby se zalíbili cizí moci.

V první sérii je nejčastěji zločincem skupina lidí. Konkrétně v sedmi z deseti případů. Sociálním tématem je v šesti případech kritika konzumní společnosti, ve dvou případech se jedná primárně o vztahy lidí různých tříd a ve dvou dílech je propagován třídní boj. Ve vztahu k zahraničí je v devíti z deseti případů kritizován kapitalistický západ a pouze v jednom případě je postoj k zahraničí neutrální.

#### 4.11.2 Druhá série

V následujícím díle Křížová cesta přichází opět do role hlavního zločince jednotlivec, konkrétně Pavel Bláha. Pomáhá mu však také církev, která ho ukrývá. Kromě toho je díl vesměs výplňový a objevuje se v něm několik nedůležitých postav a hlavní detektivní zápletka se ani netýká agenta Bláhy, což celou protizápadní propagandu opět velmi důmyslně maskuje. Policisté se Zemanem ve

vedení přistupují k církevním činitelům s úctou a respektem, což může být způsob, jakým propagandisté navozují dojem, že sice v 50. letech k perzekuci církve docházelo, ale vždy byli perzekuováni jen opravdoví provinilci a jinak byla církev ze strany státních příslušníků respektovaná.

Poté opět přichází série zdánlivě neškodných čistě detektivních děl. Jsou mezi nimi sice i poslední dva díly s Pavlem Bláhou, které končí, jak smrtí samotného Pavla Bláhy, tak Zemanovy první manželky. Ty ale vlastně z propagandistického hlediska již nepřinášejí nic nového a divák v těchto dílech západního špiona snažícího se rozvrátit socialistický stát vnímá paradoxně už spíše jako apolitického pronásledovaného psance a napjatě sleduje jeho osud a vývoj mezilidských vztahů jeho samotného a jeho okolí. Právě od dílu Hon na lišku, kde je snaha vyobrazit veterány z anglického exilu jako nepřátele státu, kterým se nedá věřit, se totiž postava Bláhy od svého předobrazu generála Moravce velice vzdálila a celý politický aspekt jde v tomto případě v pozdějších dílech kupodivu do pozadí a ustupuje poměrně napínavé detektivní práci při honu na prchajícího, mazaného zločince, jehož napojení na západní služby se již nikterak přehnaně neakcentuje.

Následující díly pak představují Zemanovu snahu vyrovnat se se ztrátou manželky za účelem opět hlavní postavu a agenta SNB polidštit a ukázat jako obyčejného člověka, který ale tvrdě platí za svou obětavou práci při ochraně republiky. Stejně tak představují tyto díly jako například Kvadratura ženy opět jedny z po detektivní stránce nejkvalitnějších děl a propaganda zde buď úplně ustupuje nebo nabírá velmi mírnou podobu zmíněného polidšťování Jana Zemana a jeho kolegů z SNB, kteří ho v těžkých chvílích po ztrátě manželky všelijak podporují a ukazují tak přátelství a kolegiální ve sboru SNB. Vybočení z linie této velmi jemné propagandy najdeme u dílu Dáma s erbem, kdy se po sérii vloupání do českých hradů a zámků v rozuzlení přijde na to, že za zločineckou skupinou stojí bývalá šlechtična s rakouskými kořeny. Jedná se tedy o podkládání socialistické ideologie o prohnilé, reakční a zločinné aristokracii. Nutno ale

podotknout, že i zde je výsledná vina aristokracie divákovi podsunuta dlouhou a napínavou detektivní prací a nejedná se tak o do očí bijící primitivní propagandu. Kromě Dámy s erbem jsou ale tyto díly opět spíše výplňové a dodávají seriálu detektivní napětí a diváckou atraktivitu.

Do této série výplňových dílů pak přichází díl Bílé linky, který působí jako československý pokus o variaci Jamese Bonda. Odehrávající se především v západním Berlíně ukazujíc dekadentní způsob života v západním demokratickém Německu, kde je podle tvůrců naprostý chaos, ve kterém je možné na stanici metra beztrestně zbit člověka. Zápletkou tohoto dílu je snaha odkrýt plán imperialistického západu na infiltraci a vnitřní rozložení Československé socialistické republiky pomocí jejích vlastních společenských elit. Zeman v tomto díle hraje jen okrajovou roli, jelikož tento případ absolutně nezapadá do jeho kriminalistického pole působnosti, přesto ale svého kamaráda z kontrarozvědky do Berlína doprovází. Účast Zemana na celé akci nedává prakticky žádný smysl, čímž narážíme na limity nápadu seriálu, který má problémy dostat kriminalistu na dekadentní západ z nějakého smysluplného důvodu. Obecně lze konstatovat, že seriál příliš nectí rozdělení pravomocí mezi kriminálku a StB a obecně v osobě Zemana práci jednotlivých policejních odborů směšuje.

Po tomto špionážním díle s otevřeným koncem ale překvapivě pokračuje velmi odlehčený, spíše komediální až groteskní díl o Zemanově svatbě, ve kterém se sice objevuje šmelina s německými markami skrytá za německý klub chovatelů psů na návštěvě Karlových varů za účelem přehlídky, ale ta je hravě přebyta komediálním aspektem celého dílu, který vyústí v samovolné přiznání inkriminovaného číšníka nic netušícím vyšetřovatelům mimo službu v podnapilém stavu. Jedná o se o další z výplňových dílů, které diváka připravují na ty více propagandistické. Stejně tak rozděluje na sebe navazující díly Bílé linky a Modrá světla.

Díl Modrá světla je obtížně hodnotitelný sám o sobě. Jedná se o vyústění dílu Bílé linky a sdílí s ním také mnoho vlastností. Vyniká zde nepodstatná role Jana Zemana a snaha vytvořit napínavou špionážní detektivku ve stylu Jamese Bonda. Hlavní propagandistické poselství je zde ztvárněno nejednotností nepřátel socialismu, a to ve dvou rovinách. Jednak v rovině hlavních zločinců, kteří se od dílu Bílé linky rozhádali, nyní bojují proti sobě a na konci dílu se navzájem povraždí. Také ale v rovině politické, kdy spolu Američané a Britové soupeří o to, kdo se k tajným Československým dokumentům dostane dřív. Na druhé straně stojí jednotné a silné socialistické Československo, jehož neoblomné policejní složky o nepřátelském plánu od začátku vědí a nechají ho pod dohledem běžet, aby se dozvěděly více. Jedná se ostatně o legitimní kriminalistickou strategii. To také evokuje v divákovi pocit, že i když zločinci páchají svou činnost zdánlivě úspěšně, vždy jsou pod dohledem policie, která jen čeká na správnou příležitost k úderu. Dalším zajímavým propagandistickým prvkem, který je v tomto díle dobře pozorovatelný, je hra s prostředím a jeho atmosférou. Prostředí západního Německa, ve kterém se většina dílu odehrává, je pochmurné, studené a je zde stále zataženo. Naopak scény z ředitelství SNB a pražského letiště jsou slunečné a působí milým přátelským dojmem. To na diváka působí dojmem, že se postavy vydávají při cestě na západ na nepřátelské území. Naopak Československo díky kontrastu podprahově působí jako bezpečný domov, kde napětí upadá.

V druhé sérii je nejčastěji zločincem skupina lidí. Konkrétně opět v sedmi z deseti případů. Sociálním tématem je v sedmi případech kritika konzumní společnosti, ve třech případech se jedná o vztahy různých tříd a v žádném není propagován přímo třídní boj. Ve vztahu k zahraničí je v šesti z deseti případů kritizován kapitalistický západ a ve čtyřech případech je postoj k zahraničí neutrální.

### 4.11.3 Třetí série

V díle Pán ze Salcburku sice figuruje v roli hlavního zločince skupina, o té ale víme velmi málo a skupina je prakticky výhradně reprezentována postavou Rudiho Lorenze, vídeňského Čecha, pašujícího východní Němce na západ. Kromě této skutečnosti, která je ve filmu podložena hláškou "Je to přece naše povinnost dostat ty chudáky z komunistického pekla.", je ale v díle propagandy poměrně málo. Díl se spíše opět snaží dokreslovat osobní život Jana Zemana a polidšťovat ho. Ten v díle málem zemře, což zasáhne jeho ženu a dceru, které k sobě hledají cestu. Hlavním cílem dílu je tedy opět polidštit postavu Zemana, připomenout, že i jako člen SNB je jen člověk, který má rodinu, které na něm záleží. Zároveň je tato linka proložena napínavým a akčním průběhem, což pro diváka seriál opět atraktivňuje. To je ve spojení se skutečností, že se jedná o první díl třetí série důležitý faktor.

Po dvou čistě detektivních dílech přichází díl Klauni o pokusu o vraždu, který se ukáže být pokusem o sebevraždu. Hlavní snahou tohoto filmu je ale připravit hlavní zločince pro příští díl. Skupinu arogantních herců, novinářů, básníků a jiných osob ze showbusinessu, kteří kvůli tomuto případu zneužijí rozvolněných poměrů roku 1967 a 1968 a v díle Štvanice se snaží za předchozí díl pomstít majoru Zemanovi. Díl štvanice potom ukazuje rehabilitační soudy napravující křivdy StB z 50. let. Ty ukazují na odsouzeném faráři z případu Plánice. Jednak je celá situace fakticky překroucena, jednak ale také hraje díl velmi silně na emoce. Snaží se pomocí emocí vnuknout divákovi lítost nad Zemanem a Kalinou, který v díle pod psychickým tlakem padouchů umírá, zároveň pak vzbuzuje nesympatie ke skupině herců díky jejich arogantnímu chování a křečovitému patosu při vyjadřování.

Poté je na řadě legendární díl Studna. Pojednává o brutální rodinné vraždě. Zároveň se na pozadí dílu pojednávajícím o roce 1969 objevují prvky adorace a

chvály okupace vojsk Varšavské smlouvy, které se celou událost snaží vylíčit ve světle normalizačního dogma o kontrarevoluci a udržení pořádku.

Následuje dvojice dalších špionážních dílů, tentokrát odehrávajících se v jižní Americe ukazující snahy kapitalistického západu sabotovat dodávky československých lokomotiv pro Chilské doly, které jsou momentálně proti zájmům CIA znárodňovány. CIA tedy spolupracuje s bývalými nacisty na této sabotáži a poté k provedení převratu v Chile.

Díl mimikry spojuje dohromady dva případy. Únos dopravního letadla do západního Německa v roce 1972, při kterém byl zavražděn kapitán letadla a zatčení skupiny *Plastic people of the universe*. Členové hudební skupiny jsou zde pak prezentováni jako pachatelé únosu, navíc závislí na drogách. Je zde tedy snaha o naprosté zdiskreditování a kriminalizace skupiny a ospravedlnění ve skutečnosti čistě politické perzekuce skupiny.

Poslední díl seriálu se zabývá vraždou drobného zloděje. Zároveň jsou ale do celého případu, který se rozšíří o pašování a prodej drog zapleteny postavy připomínající Václava Havla a chartisty kolem něho. V díle je kromě snahy zdiskreditovat tyto osobnosti jejich postavením na úroveň dealerů drog také snaha zesměšnit Havlovu tvorbu, posílanou na západ.

Ve třetí sérii je nejčastěji zločincem opět skupina lidí. Konkrétně v sedmi z deseti případů. Ústředním sociálním tématem je v pěti případech kritika konzumní společnosti, v pěti případech se jedná o vztahy lidí různých tříd. Ve vztahu k zahraničí je v pěti z deseti případů kritizován kapitalistický západ a v pěti případech je postoj k zahraničí neutrální.

#### **4.12 *Pumpaři od zlaté podkovy* (1978)**

Zhruba ve stejnou dobu, kdy vznikají poslední díly seriálu majora Zemana, vzniká také komediálně detektivní snímek *Pumpaři od zlaté podkovy*. Zločincem je zde stálá parta pumpařů, kteří mají promyšlený systém, jak dostat část zisku do



vlastní kapsy a žijí si tak na dobové poměry ve značném luxusu. Mezi ně nastupuje mladý nováček, který se rychle zaučuje a získá důvěru této party. Na konci jsou ale všichni podvodníci zatčeni a ukazuje se, že zmíněná nová posila do party, Zdeněk Černý ztvárněný Jiřím Bartoškou je ve skutečnosti příslušník kriminálky v přestrojení.

Snímek však není vyloženě prokomunistický a hlavní hrdina se představí jako příslušník SNB až v samotném konci filmu. Politická příslušnost nebo ideje se v tomto snímku také prakticky vůbec neřeší. Až do rozuzlení a rychlého zásahu VB, který vše ukončí, se vlastně jedná o gangsterku skoro až západního stříhu, ve které autority jako takové hrají minimální roli. Vezmeme-li v úvahu, že film má stopáž 84 minut, je věnováno poměrně hodně času osobním životům všech záporných postav za účelem ukázat blahobyť, který získaly nekalou činností, jen aby o to vše mohly v mžiknutí oka přijít. To má diváka motivovat k poctivé a tvrdé práci v duchu socialistické morálky a ukázat mu, že i když se může taková nekalá činnost jistou dobu vyplácet, končí z pravidla neúspěchem a státní složky ji vždy rozkryjí, ať už je maskovaná sebelépe. Zdeněk Černý zde má o mnoho méně prostoru ve smyslu nějakého osobního života. Celý tento film se ale od ostatních liší právě v tom, že sleduje především činnost zločinců, kteří jsou od začátku známí a méně již policistů, kteří jejich činnost vyšetřují. Zahraničí je zde vykresleno jako exotika, kterou si mohou zloději dovolit, tím, že se zde ale politika tolik neřeší, je vykresleno spíše neutrálně. Z námi vytyčených sociálních témat se děj Pumpařů od zlaté podkovy nejvíce blíží kritice konzumní sklonů ve společnosti, kdy pumpaři propadají kriminalitě a bezostyšně okrádají stát, aby sobě a svým blízkým mohli dopřát drahá auta a dovolené v zahraničí. Spíše než na vlastní agitaci úspěchů socialismu a komunistické ideologie, se film soustředí spíše na poukázání reálného problému a na “nepřátelé socialismu“, kteří ho způsobují.

Poselstvím filmu je tedy poukázat na hospodářskou kriminalitu, která byla v pozdně normalizačním socialistickém Československu všudypřítomná a veřejností vnímaná jako něco normálního ba možná až nezbytného v odrazu

rozšířeného pořekadla “Kdo neokrádá stát, okrádá vlastní rodinu“. Při tom ji ale ukázat jako něco nesmírně odsouzeníhodného, co činí jen organizované gangsterské party neštítící se použít násilí (Černý byl surově zbit, když po partě požadoval větší část zisku), aby si své mění udrželi. Snaha byla tedy ostrakizovat toto jednání, které bylo ve společnosti tou dobou více a více zakořeňováno.

#### **4.13 *Této noci v tomto vlaku* (1984)**

Kratší televizní inscenace o vynalézavém průvodčím a lupičích prchajících nočním vlakem i s nakradeným lupem z přepadeného poštovního vozu. Zločincem je tedy skupina lidí. Sociálním tématem je zde opět kritika konzumní společnosti, jelikož kromě téma hlavního lupu je na scéně ještě rozjetá šmelina hlavního výpravčího, který se nechává za vše uplácet a dostane ho to do problému. S ohledem na krátkou stopáž filmu jsou charaktery postav poměrně propracovány a dozvídáme se mnoho o soukromých životech jednotlivých postav. Žádné politické pozadí zločinců ani jiných postav zde však není. Vztah k zahraničí je neutrální, nijak se zde nerozebírá.

Celý film spíše působí jako reklama na noční spoj Praha-Poprad zabalená do detektivky. Ve filmu je prezentován luxusní servis, jídelní vůz a pohodlná kupé vlaku. O filmu lze říct, že se jedná o nepřiznanou prezentaci úspěchů socialistického státu spíše než cokoliv jiného. Film se tedy dá hodnotit jako prokomunistický.

#### **4.14 *Trezor* (1989)**

Snímek o krádeži cenné sbírky poštovních známek. Zločincem je zde jedinec, blízký přítel okradeného. Oba jsou vášnivými filatelisty. Tématem je zde opět kritika konzumní společnosti, jelikož druhý z filatelistů, zloděj, je nařčen z toho, že ve známkách vždy viděl jen jejich peněžní hodnotu, pro kterou také opakovaně sbírky kradl. Jelikož se měl zločinec snažit kradenou sbírku odvézt zanedlouho po zločinu do USA, máme odpověď i na další zkoumané kritérium, a to je pohled na

zahraničí. Ten je opět ukázán jako místo, kde zločinec po spáchání zločinu hledá azyl, případně také odvede ze zločinné činnosti své zisky.

Jednotlivé charaktery jsou zde rozpracovány poměrně detailně, mimo samotnou detektivní zápletku probíhá paralelně také rodinné drama okradeného filatelisty a na případu mimo SNB pracuje také čistě ze zvědavosti pojišťovací agent v důchodu, o kterém se také dozvídáme mnoho. Ohledně kritéria propagandistických prvků se ve filmu nejvíce setkáváme s prezentací úspěchů socialismu. Kromě úspěšného pátrání vyšetřovatelů je divák také seznámen s novým socialistickým výrobkem – počítačem, a také s československými trezory světové kvality. Samotný motiv ani postavy však nejsou politicky podbarveny a snímek tak vyznívá politicky neutrálně.

## 5 Závěr

Ze zkoumaného vzorku československých detektivek na základě předem zvolených kritérií lze dovodit následující závěry. V rámci žánru šlo z velké části o kvalitní, v mnoha případech špičkovou tvorbu, která ob stojí i v současnosti a část těchto filmů je v televizích uváděna i v současnosti. Herecké obsazení jednotlivých snímků je z dnešního pohledu doslova hvězdné – Karel Höger, Oldřich Nový, Vladimír Menšík, Josef Vinklář, Radoslav Brzobohatý, Jaromír Hanzlík, Jiří Sovák, Květa Fialová, Jiří Kodet atd. V seriálu *30 případů majora Zemana* hrála v podstatě celá tehdejší herecká garnitura, přičemž někteří herci (ale i příslušníci dalších profesí) se účastí na tomto projektu vykupovali ze svých „hříchů“ z období Pražského jara.

Během celého období komunistického režimu nešlo v krimi žánru prvoplánově o politickou tvorbu. Filmy zcela minimálně pracují s marxistickou teorií a třídním bojem. Většinou se ve filmech řeší typické kriminální případy, v politické rovině se vyskytují spíše společenská témata jako šmelina, snaha o obohacení, osobní averze, žárlivosti a další nadčasová témata. Nejčastějším sociálním tématem je ve zkoumaném vzorku kritika konzumní společnosti. Často je to ale tím, že jsou do tohoto kritéria počítány veškeré majetkové zločiny. Míra politické angažovanosti odpovídá atmosféře ve společnosti a míře akcentace politických témat v době vzniku děl. Jedním z indikátorů je oslovování soudruhu versus pane. V 60. letech můžeme pozorovat rychlou proměnu společnosti a rozvolnění atmosféry, které se promítá i do filmů. Například ve filmu *105% Alibi* z roku 1959 je jeden z dvojice policistů vyobrazován jako suchar bez smyslu pro humor neúspěšně se snažící zapůsobit na svou sekretářku. V pokračování *Kde alibi nestačí* v roce 1961 je již tatáž osoba vyobrazována jako důvtipného hrdiny hovořícího plyně anglicky. Ve třetím filmu trilogie z roku 1965 toto „zezápadnění“ postavy pokračuje. Ze zkoumaného vzorku pak vychází, že politická angažovanost ve filmech kriminálního žánru v 60. letech klesala až do

nástupu normalizace, kdy opět nabrala na obrátkách. To nám odpovídá na výzkumnou otázku, jak se propaganda měnila v čase podle naladění společnosti.

Filmy propagačně působí víceméně podprahově například vykreslením charakterů kriminalistů jako sympatických chlapíků, a samozřejmě jejich detektivních schopností. I to je nadčasové schéma všech detektivek. Je to také nejen způsob, jakým jsou policisté ve zkoumaných filmech prakticky ve všech případech vyobrazováni, ale také odpověď na druhou zkoumanou otázku, tedy jakým způsobem pracují autoři s vyobrazením příslušníků silových aparátů státu. V žádném z filmů ze zkoumaného vzorku navíc není hlavním zločincem církev. V některých dílech *30 případů majora Zemana* vidíme snahu o pošpinění církevních institucí, je však schována za snahu církve hlavnímu zločinci pomáhat, spíše, než aby sama páchala zločiny. Opakované vyobrazení církve jako toho, kdo pomáhá nepřátelům státu a podvratným živlům, je ve *30 případech majora Zemana* jedním z nejvíce do očí bijících prvků komunistické propagandy. Nejvýrazněji je tento prvek pak sledovatelný v dílech odehrávajících se v 50. letech, kdy komunistická strana usilovně pracovala na oslabení vlivu církve a často neváhala sáhnout po násilí. Interpretace této historie v *Majoru Zemanovy* se pak jednak snaží ospravedlnit takové jednání státních orgánů řízených komunistickou stranou, a jednak bagatelizovat při tom užití násilí. Ve všech dílech SNB přistupuje k církevním provinilcům a celé církvi s respektem a v rukavičkách (například v díle *Křížová cesta* se Jan Zeman naučí církevní zákony, které ctí a argumentuje jimi proti inkriminované klášterní sestře), což je od reality nejdále specificky v díle *Vrah se skrývá v poli*, kdy bylo při skutečném případě ve vykonstruovaných procesech odsouzeno 107 osob, z toho 11 k trestu smrti. Jednalo se zpravidla o církevní činitele často donucené tvrdým mučením k doznání nebo udání svých kolegů (Rázek 2002: 24–34).

Postupem času také čím dál častěji vidíme vyobrazení zločince jako skupiny. Kromě některých dílů *30 případů majora Zemana* však nemůžeme říct, že by byl záměr politický. Ve většině zkoumaných filmů se spíše jedná o čistě filmařský

vývoj žánru od tradičních detektivních zločinců k modernějším přístupům. Se zaměřením na třetí výzkumnou otázku můžeme také konstatovat, že obecně také postupem času rostla snaha o propracovanost osobnostních rysů všech hlavních charakterů, především hlavních hrdinů. Současně s tímto jevem můžeme také sledovat, že čím více pozornosti je ve filmu věnováno rozvíjení charakteru hlavního zločince, tím více bývá film propagandistický. V čistě apolitických detektivkách většinou zločince až do poslední chvíle neznáme a přirozeně je mu tak věnováno velmi málo času (např. *105% alibi*, *Mědirytina*, *Trezor*). Naopak, když tvůrci filmu věnují větší část stopáže filmu k rozvíjení charakteru zločince, dělají tak téměř vždy za účelem zločince nějakým způsobem politicky podbarvit (např. *Páté oddělení*, *Strach*, *Pumpaři od zlaté podkovy*). Tím ale z pravidla ustupuje detektivní zápletka, jelikož je divák se zločincem dobře seznámen ještě dříve, než je vypátrán policií.

Zajímavým aspektem je vztah k zahraničí, ten si během celého zkoumaného období udržuje stejnou intenzitu i podobu. V žádném ze zkoumaných se směrem k zahraničí nemluví o spojeneckých zemích Varšavské smlouvy. Vztah byl k zahraničí buď neutrální nebo antikapitalistický.

V řadě děl je realita socialistického života ukazována v idealizované podobě, filmy prochází různé hity spotřebního zboží dané doby, jako poslední verze automobilů, televizí, magnetofonů, interiéry jsou stylové – ani to nevybočuje ze schématu žánru. V některých filmech je prostředí naopak realisticky syrové, přičemž mix idealizovaného a syrového nebývá vysloveně rušivá a odpovídá charakteru děje i postav. Silný politický akcent mají některé díly seriálu *30 případů majora Zemana (Vrah se skrývá v poli...)*, ale tyto díly jsou v seriálu vyvažovány díly s politicky neutrální tematikou, z nichž některé jsou opět kvalitními detektivkami (*Mědirytina...*).

V celé detektivní tvorbě období socialismu se samozřejmě vyskytují i nepovedené kusy, nejsou však dominantní a celkově působí detektivní tvorba od

konce padesátých let do konce let osmdesátých vyváženě, z velké části nevtíravě, což vedlo k tomu, že byla většinou společností přijímána kladně. To mělo samozřejmě svůj podíl na formování společnosti a její konformity s komunistickým režimem, míra tohoto působení detektivní tvorby ale pravděpodobně nebyla ve srovnání s jinými typy socialistické filmové a televizní tvorby výrazně silnější.

Závěrem lze konstatovat, že československá detektivní filmová a televizní tvorba byla ve zkoumaném období kvalitní, inteligentní, profesně kvalitně provedená a společensky proto akceptovaná a kladně přijímaná. Tím byla komunistickému režimu prospěšnější, než jiná angažovaná tvorba (například válečné filmy s tématy období 2.světové války nebo filmy s tématy z historie KSČ) nebo různé vysloveně propagandistické publicistické a jiné pořady. Míra přijetí detektivní tvorby veřejností ve srovnání s jinými typy tvorby, kde byla míra akcentace politických témat vyšší (např. již zmíněné válečné filmy) nebo naopak nižší (filmové komedie, parodie – *Vesničko má středisková*, *Adéla ještě nevečeřela*) by stála za další analýzu.

## 6 Seznam použitých zkratk

ČAF	Československý armádní film
CIA	Central Intelligence Agency, Ústřední zpravodajská služba USA
ČSFD	Česko-slovenská filmová databáze
ČSR	Československá republika
ČSSR	Československá socialistická republika
KSČ	Komunistická strana Československa
MNV	Místní národní výbor
NKVD	Naródnyy komissariát vnútrennikh dyél, Lidový komisariát vnitřních záležitostí
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, Národně socialistická německá dělnická strana
SNB	Sbor národní bezpečnosti
SS	Schutz-Staffel, označení elitních bojových jednotek nacistického Německa
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
StB	Státní bezpečnost
UFA	Universum-Film Aktiengesellschaft, německá filmová společnost
UPA	Ukrajinská povstalecká armáda
USA	United States of America, Spojené státy americké
UV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
VB	Veřejná bezpečnost



## 7 Seznam pramenů a literatury

### Tištěné zdroje:

Aujezdský, Pavel (2019). *Audiovizuální propaganda* (Brno: JAMU).

Bažantová, Jitka (2021). *Milan Žofka – keramik a sochař* (Teplice: Regionální muzeum).

Bernays, Edward (2004). *Propaganda* (New York: Ig Publishing).

Bourdieu, Pierre (2010). *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host).

Sala, Massimiliano (2014). *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century* (California State University).

Bren, Paulina. (2010). *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring* (New York: Cornell University Press).

Clark, Toby (1997). *Art and Propaganda in the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams).

Jiráček, Jan – Köpplová, Barbara (2009). *Masová média* (Praha: Portál).

Jowett, Garth S. - O'Donnell, Victoria (2014). *Propaganda and Persuasion* (Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc).

Klimeš, Ivan (2004). Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Iluminace : časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 16, č. 4(56), s.130-131.

Kořínková, Jana (2017). *Zvláštní okolnosti* (Praha: PageFive).

Kraaz, Sarah (2019). *Music and War in the United States* (Oxfordshire: Routledge).

Levinson, Jerrold (2006). *Contemplating art: essays in aesthetics* (Oxford: Oxford university press).

Marlin, Randal (2013). *Propaganda and the Ethics of Persuasion – Second Edition* (Peterborough: Broadview Press).

Nejedlý, Zděnek (1959) O realismu pravém a nepravém. *Plamen* (3), s.404.

Neuendorf, A. Kimberly (2016). *The Content Analysis Guidebook* (New York: SAGE Publications, Inc).

Papoušek, Vladimír – Bílek, A. Petr (2011). *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“* (Praha: Akropolis).

Ptáček, Luboš (2000). *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico).

Rázek, Adolf (2002). *StB + justice, nástroje třídního boje v akci BABICE* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR).

Royt, Jan (2020). *Dějiny křesťanského výtvarného umění* (Brno: Slyš.to).

Skopal, Pavel (2012). *Naplánovaná kinematografie* (Praha: Academia).

Spier, Jeffrey (2009). *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art* (London: Yale University Press).

Wróbel, Alina (2008). *Výchova a manipulace* (Praha: Grada).

Zöllner, Frank (2011). *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings and Drawings* (Cologne: TASCHEN).

Žantovský, Petr – Ilowiecki, Maciej Tadeusz (2008). *Manipulace v médiích* (Praha: Univerzita Jana Amose Komenského).

#### **Legislativní dokumenty:**

Dekret č. 50/1945 Sb. ze dne 28. srpna 1945, *Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu.*

### Internetové zdroje:

American Air museum in Britain. Nedatováno. Online: [https://www.americanairmuseum.com/archive/aircraft/44-13535?fbclid=IwAR1x3BkfpvZL25zwY4lyF3h\\_eAZRAejscJirRzSAekBwCyW\\_AqmZv7ZZuw](https://www.americanairmuseum.com/archive/aircraft/44-13535?fbclid=IwAR1x3BkfpvZL25zwY4lyF3h_eAZRAejscJirRzSAekBwCyW_AqmZv7ZZuw) (25. 3. 2023).

Česká televize (2013) Těžká léta československého filmu 1969–89. Díl 1. *Od naděje k beznaději*. online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/>.

Česká televize. (2016). Lukeš: Padesátá léta realistické sochařství zprotivila. *ČT24*, 21. 5. 2016. Online: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1792601-lukes-padesata-leta-realisticke-socharstvi-zprotivila> (26. 3. 2023).

Griffin, Joseph A. (1930). The sacred congregation de propaganda fide its foundation and historical antecedents. *Records of the American Catholic Historical Society of Philadelphia*, 41, č. 4, 1930, s. 289–327.

Janečková, Bronislava – Galaš, Radek – Taud, Rotislav (2016). Oběti strýčka Huberta. *Český Rozhlas*, 10. 8. 2016. Online: <https://dvojka.rozhlas.cz/obeti-strycka-huberta-6942529> (13.4.2023).

Janečková, Bronislava – Galaš, Radek (2018). Vrah přijíždí na kole. *Český Rozhlas*, 22. 8. 2018. Online: <https://dvojka.rozhlas.cz/vrah-prijizdi-na-kole-6942820> (13.4.2023).

Kopal, Petr. (2013). Jaká normalizace? Paměť národa. Online: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1303/127-134.pdf> (23. 3. 2022).

Lustigová, Martina (2004). 282 lidí našlo smrt na hranicích totalitního Československa. *Český rozhlas*, 13. 12. 2004. Online: <https://cesky.radio.cz/282-lidi-naslo-smrt-na-hranicich-totalitniho-ceskoslovenska-8093804> (3.4.2023)

Moderní dějiny. Propaganda v boji proti „americkému brouku“. *moderni-dejiny.cz*, 13. 2. 2013. online: <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/propaganda-v-boji-proti-americkemu-brouku/> (1. 4. 2023).

Stehlík, Michal. (2022). [Ústní sdělení] 2. 5. 2022. (Jak to bylo doopravdy).

Šlingerová, Alena. (2017). Socialistický alkoholismus – alkoholický realismus. *Filmový přehled*, 15. 3. 2017. online: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/socialisticky-alkoholismus-alkoholicky-realismus> (15. 3. 2023).

Šťastný, Jiří. (2011). Ctirad Mašín: Komunisty jsme zabíjet chtěli, na co bychom měli zbraně. *iDnes*, 15. 8. 2011. online: [https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/ctirad-masin-komunisty-jsme-zabijet-chteli-na-co-bychom-meli-zbrane.A110815\\_144259\\_domaci\\_js](https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/ctirad-masin-komunisty-jsme-zabijet-chteli-na-co-bychom-meli-zbrane.A110815_144259_domaci_js) (5. 4. 2023).

Štráfěldová, Milena (2023). Žulový Stalin: jak se bourala "Fronta na maso". *Český rozhlas*, 24.3.2012. Online: <https://cesky.radio.cz/zulovy-stalin-jak-se-bourala-fronta-na-maso-8555620> (26.3. 2023).

### **Filmová díla:**

*105% alibi* [film]. Režie Vladimír ČECH. Československo, 1959.

*30 případů majora Zemana* [seriál]. Režie Jiří SEQUENS. Československo, 1974-1979.

*Alibi na vodě* [film]. Režie Vladimír ČECH. Československo, 1965.

*Dnes o půl jedenácté* [film]. Režie Jiří SLAVÍČEK. Československo, 1949.

*Kde alibi nestačí* [film]. Režie Vladimír ČECH. Československo, 1961.

*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo, 1967.

*Král Šumavy* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1959.

*Páté oddělení* [film]. Režie Jindřich POLÁK. Československo, 1960.

*Pumpaři od zlaté podkovy* [film]. Režie Otakar FUKA. Československo, 1978.

*Smrt v sedle* [film]. Režie Jindřich POLÁK. Československo, 1958.

*Této noci v tomto vlaku* [film]. Režie Jiří Svoboda . Československo, 1984.

*Trezor* [film]. Režie Zdeněk Kubeček. Československo, 1989.

*Vrah skrývá tvář* [film]. Režie Petr SCHULHOFF. Československo, 1966.

*Zlatý pavouk* [film]. Režie Pavel BLUMENFELD. Československo, 1956.

## 8 Resumé

The thesis examines socialist propaganda in the detective genre of Czechoslovak cinema in the period 1948-1989. For this purpose, a proxy sample was chosen covering all three imaginary stages of the development of the socialist regime in Czechoslovakia: the harsh, Stalinist 1950s, the gradually loosening period of the Czechoslovak cinematic New Wave in the 1960s, and the period of normalization in the 1970s and 1980s. To study this, it was first necessary to clarify the definition of propaganda and its functioning in art and film as such. Similarly, it was necessary to establish the criteria to be examined for the selected films.

The subsequent analysis then shows that propaganda in the detective genre operated very subtly under socialism, often limited to portraying the police in a good light when investigating apolitical crimes. The *30 cases of Major Zeman* series from the early normalisation period has a specific position here. This is a series created at the political behest of the communist establishment and propaganda is also most noticeable here. It often focuses on real controversial cases from the history of communist Czechoslovakia and portrays them in the narrative of the Communist Party.

In conclusion, it can be stated that Czechoslovak detective film and television production in the period under review was of high quality, intelligent, professionally well executed and therefore socially accepted and positively received. This made it more useful to the communist regime than other politically committed productions or various explicitly propagandistic journalistic and other programmes.