

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická Fakulta

Bakalářská Práce

**Žánrová a komparativní
analýza filmů Zodiac (2007) a
Memories of Murder (2003)**

Tomáš Payer

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a
Rozhlasová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Žánrová a komparativní analýza filmů Zodiac (2007) a Memories of Murder (2003)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování docentu Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho vždy podnětné rady a zejména za jeho trpělivost při průběžném konzultování mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	5
1. Dobová reflexe.....	6
2. Literatura a metodologie.....	8
2.1 Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.....	8
2.2 Žánr crime film	10
3. Kontext skutečných událostí.....	12
3.1 Zodiac.....	12
3.2 Hwaseong murders	14
4. Žánrová analýza.....	18
4.1 Zodiac.....	18
4.1.1 Prvky filmů podle skutečných událostí.....	18
4.1.2 Figury kriminálník-oběť-mstitel	19
4.1.3 Akce a napětí.....	20
4.1.4 Násilí a explicita	21
4.1.5 Proces vyšetřování	21
4.1.6 Konflikt osobní iniciativy x sociální organizace.....	22
4.1.7 Osobní přístup mstitele k rozluštění enigmatické hádanky.....	22
4.2 Memories of Murder.....	22
4.2.1 Prvky filmů podle skutečných událostí.....	22
4.2.2 Figury kriminálník-oběť-mstitel	23
4.2.3 Akce a napětí.....	25
4.2.4 Násilí a explicita	26
4.2.5 Proces vyšetřování	26
4.2.6 Konflikt osobní iniciativy x sociální organizace.....	27
4.2.7 Osobní přístup mstitele k rozluštění enigmatické hádanky.....	27
5. Komparativní analýza	27
5.1 Akcent na skutečnost	27
5.2 Mstitel a jeho obsese	29
5.3 Deformace žánru.....	30
Závěr.....	32
Prameny a literatura.....	34
Literatura	34
Prameny.....	34
Online zdroje.....	34

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá komparací filmů *Zodiac* (2007) režiséra Davida Finchera a *Memories of Murder* (2003) režiséra Bong Joon-Ho¹. Při výběru svého tématu jsem vycházel ze vzájemné podobnosti obou snímků, a to zejména na úrovni námětu. Oba filmy totiž vycházejí, nebo se alespoň výrazně inspiroují případy skutečných sériových vražd a jejich následného vyšetřování. Z toho důvodu je cílem mé práce přiblížit, jak se inspirace reálným případem promítá do žánrové struktury obou filmů.

Americký režisér David Fincher adaptoval ve filmu z roku 2007 knihu *Zodiac*, novináře Roberta Graysmithe a zpracoval případ amerického sériového vraha z konce 60. let 20. století s přezdívkou Zodiac, soustředil se zejména na Graysmithův osobní příběh na pozadí dlouholetého a vyčerpávajícího vyšetřování. jihokorejský režisér Bong Joon-Ho v *Memories of Murder* vychází ze série vražd na přelomu 80. a 90. let v okolí jihokorejského města Hwaseong. Také zde je prostor věnován zejména komplikovanému vyšetřování. Společný mají tyto filmy také závěr, jelikož ani jeden nekončí dopadením opravdového pachatele, nakořli ani jeden z případů nebyl v době zveřejnění filmů zcela objasněn. Oba tyto případy jsou, jak pro danou zemi, ve které se staly, tak obecně pro světovou kriminalistiku velmi významné a patří k nejznámějším kriminálním případům v novodobé historii.

V úvodu shrnu zvolenou teoretickou literaturu, na jejímž základě definuji základní sémanticko-syntaktické prvky crime filmu, které využiji pro svou analýzu. V následující kapitole: „*Kontext skutečných událostí*“ ve stručnosti uvedu kontext a pozadí obou skutečných událostí ze kterých filmy vycházejí. To by mělo sloužit jako základ pro uvažování nad cílem mé práce, tedy odhalením promítnutí povahy těchto událostí do samotných filmů. Také se vyjádřím k individuálním přístupům režisérů a úrovni jejich inspirace těmito případy. Samotné filmy následně v analytické části jeden po druhém podrobím žánrové analýze podle sémanticko-syntaktického přístupu k žánru, jak s ní pracuje Robert Altman, doplněné o poznatky ze sekundární literatury věnující se specificky žánru crime film. V poslední části textu pak provedu vzájemnou komparaci obou snímků.

¹ U Korejských jmen používám jejich anglický přepis, který zde považuji za „mezinárodní“ a v této podobě je využíván i ve většině materiálů ze kterých v práci vycházím.

1. Dobová reflexe

Většinu dobové reflexe filmu *Zodiac* spojuje hned několik myšlenek. Obecně je film vnímán zejména jako precizní po faktuální stránce, velice informačně nabitý, některými kritiky ovšem popisován jako snímek téměř až přecpaný informacemi, či fetišistický. *Nathan Lee* v recenzi pro *The Village Voice* volí doslova expresivní slovní spojení „orgy of empiricism“ a „monumental geek fest of fact-checking“². To vychází zejména z Fincherovy technické důslednosti a velice podrobné faktuality Graysmithovy knihy, jíž je film adaptací. *Manohla Dargis* z deníku *New York Times* zase popisuje strohý realismus a psychologickou plochost Fincherova filmu a to slovy: „...he isn't interested in what lies and writhes beneath, but what is right there: the visible evidence.“³. Z hlediska pohledu na žánr kritici vnímají film zejména jako policejní procedurál, případně procedurální thriller⁴, který ovšem svojí délkou postupně upadá do méně přehledné druhé poloviny, aby nakonec, stejně jako samotný případ, skončil neuzavřený. Tato neuzavřenost je také často skloňovanou, mnohdy vytýkanou, vlastností. Vzhledem k povaze skutečné události a možnosti s povahou případu pracovat v tom však můžeme spatřovat narativní a režijní záměr. Divák se tak topí v informacích spolu s postavou Roberta Graysmithe jen aby snímek na konci vyšuměl do prázdna a divák pocíťoval stejnou frustraci jako hlavní postava. *Nathan Lee* dále film definoval na třech úrovních: „crime saga, newspaper drama and period piece...“ jako ucházející, ovšem naprosto skvělý ve smyslu alegorie života v informačním věku.⁵

Memories of Murder je v dobové reflexi hodnocen jako osvěžující alternativa k podobným filmům Americké produkce.⁶ Kritici jej vnímají jako film zaměřený spíše na postavy vyšetřovatelů než na zločin samotný, téměř až jako jakousi charakterovou studii.⁷ *Derek Elley* z magazínu *Variety* se zmiňuje i o faktografickém tónu snímku: „*Though date captions are used early on, as the first victims are found, pic soon abandons any pretence at docu realism as the main characters emerge.*“⁸. Dále interpretuje již zmíněné zaměření slovy: „*With the ending always in clear view, Bong has focused on the investigators rather than the crimes, and on the effect of the crimes rather than their inherent thrills.*“⁹, přičemž vychází z faktu, že se tvůrci inspirovali skutečným, v době vzniku snímku dosud nevyřešeným případem a počítají tak (podobně jako u *Zodiaca*) s neuzavřeností

² LEE, Nathan. To Catch a Predator. *The Village Voice* [online]. 2007.

³ DARGIS, Manohla. Hunting a Killer as the Age of Aquarius Dies. *The New York Times* [online]. 2007.

⁴ GLEIBERMAN, Owen. Zodiac. *Entertainment Weekly* [online]. 2007.

⁵ LEE, Nathan. To Catch a Predator. *The Village Voice* [online]. 2007.

⁶ To je ovšem dáno tím, že vycházím zejména z Americké, případně Britské dobové kritiky, jelikož Korejská pro mě byla jazykově nedosažitelná.

⁷ SHANNON, Jeff. "Memories of Murder": chaotic crime. *The Seattle Times* [online]. 2005.

⁸ ELLEY, Derek. Film Review: Memories of Murder. *Variety* [online]. 2003.

⁹ TAMTÉŽ.

kriminální linky. Velkou roli také pro kritiku hraje téma maloměstských vyšetřovatelů a jejich nepřipravenosti na případ takových rozměrů, neprofesionalitu doprovázenou mnohdy i neopodstatněnou brutalitou a neefektivitu technologie tehdejší jihokorejské policie (například nutnost pro ověření DNA, odesílat vzorky do Japonska, nebo USA)¹⁰. Bezpochyby nesmím opomenout i poznámky ke komediálnosti filmu, jelikož je zahrnuje téměř každá z mnou zpracovaných kritik. Elley popisuje snímek jako částečně „*low-key character comedy*“, částečně „*atmospheric chiller*“.¹¹ Kritik Jamie Russel pro BBC napsal: „*Memories of Murder also works as a hilariously funny comedy in which a police officer and his bumbling colleagues arrest and abuse various suspects.*“¹² Jeff Shanon ve své kritice píše o prvotním komediálním dojmu „klikaté“ komedie o policejní nešikovnosti, která se ovšem proměňuje v již zmíněnou strhující charakterovou studii.¹³ Z toho lze usuzovat, že zde dochází i k prolínání žánrů.

¹⁰ THOMSON, Desson. 'Memories of Murder': Worth Investigating. *The Washington Post* [online]. 2005

¹¹ ELLEY, Derek. Film Review: Memories of Murder. *Variety* [online]. 2003.

¹² RUSSEL, Jamie. Memories of Murder (Salinui Chueok) (2004). BBC [online]. 2004.

¹³ SHANNON, Jeff. "Memories of Murder": chaotic crime. *The Seattle Times* [online]. 2005.

2. Literatura a metodologie

Metodologii práce odvozují zejména ze tří titulů. *Film/Genre* od Ricka Altmana, *The Introspective Realist Crime Film* od Luise M. Garcii-Mainara a *Crime Films (Genres in American Cinema)* od Thomase Leitcha. V průběhu práce ovšem využívám i velké škály dalších doplňujících zdrojů. Zejména v části zaměřené na skutečné události, z nichž jednotlivé filmy vycházejí, se opírám o zdroje jako jsou veřejně dostupné články, zahraniční online encyklopedii apod.

Při své analýze budu vycházet ze sémanticko-syntaktického přístupu k filmovému žánru, jak ji zpracoval Rick Altman ve svém stejnojmenném článku a později rozvinul v knize *Film/Genre*.

Jako teoretickou literaturu věnující se žánru crime film jsem vybral *The Introspective Realist Crime Film* autora Luise M. Garcii-Mainara, která specifikuje samostatný stejnojmenný subžánr a *Crime Films (Genres in American Cinema)* od Thomase Leitcha, která slouží jako obecnější rámec kategorizace a uvažování o crime filmu jako žánru. S pomocí těchto dvou knih určím základní sémanticko-syntaktické prvky žánru, se kterými budu v analytické části pracovat. Samotnému žánru a literatuře k němu zvolenému se budu podrobněji věnovat v druhé podkapitole.

2.1 Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru

V roce 1984 zveřejnil Americký filmový a literární kritik Rick Altman esej nazvanou *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. V ní vychází z vlastního zamýšlení nad filmovými žánry, jejich podstatou a dosavadními teoretickými přístupy k nim. Z jeho pohledu je tehdejší souhrnná teorie žánrové analýzy velmi problematická a plná kontradikcí. Jako největší problémy stanovuje tři okruhy.

- Existenci dvou soupeřících pojetí žánrové podstaty, z nichž jedno pracuje s „jednoduchou tautologickou definicí žánru (např. western = film, který se odehrává na Americkém západě nebo muzikál = film s programní hudbou).“¹⁴ Zatímco druhé se drží korpusu uznávaných kanonických filmů, které by měly „ztělesňovat“ samotné žánry. Tato rozpolcenost může vést při analýze k rozhodování, zdali zvolit široce aplikovatelný sémantický základ, nebo mnohem informačně podrobnější syntaktický, ovšem bez širší aplikovatelnosti.
- Nesoulad dvou existujících přístupů, na jedné straně diachronního, historického pohledu, který bere v potaz vývoj a synchronního, ahistorického, sémiotického přístupu, který v době psaní eseje

¹⁴ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. „Illuminace“ 1989, č. 1, s. 18.

dominoval, na straně druhé. Altman zde mimo jiné kritizuje pohlížení na žánry jako na „platónské kategorie, existující mimo čas“¹⁵, což zamezuje možnosti sloučení teorie žánru a žánrové historie.

- V neposlední řadě dvě proti sobě stojící pojetí žánru ve vztahu k filmovému publiku, a to rituální a ideologické. Rituální pojetí, dle Altmana „chápe Hollywood v tom smyslu, že reaguje na společenský tlak a vyjadřuje tedy přání publika.“¹⁶ Naproti tomu ideologické lze popsat tvrzením, že „Hollywood využívá energie diváků a jejich psychický vklad k tomu, aby diváky přilákal a dostal je kam chce.“¹⁷ Tyto dva přístupy jsou tak už ze své podstaty neslučitelné.

Popsané problémy navíc nejsou dle Altmana omezeny jen na některé kritické školy, nebo jednotlivé žánry, ale jak tvrdí: „jsou implicitně obsažené ve všech hlavních oblastech soudobé žánrové analýzy.“¹⁸

Altman dále klasifikuje obecnější rozdělení teorie na sémantický a syntaktický přístup, jejichž rozdíl demonstruje na pojetí westernu. Zatímco sémantika, slovy Jeana Mitryho, klasifikuje tento žánr jako: „film, jehož děj, situovaný na americký Západ, je v souladu s atmosférou v období 1840-1900.“¹⁹ a soustředí se na přítomnost a absenci snadno určitelných prvků a znaků, syntaktický přístup naproti tomu bere v potaz uspořádání těchto prvků, jejich vztahy, strukturu a významy. Zde opět v rámci příkladu zmiňuje teoretika, tentokrát Johna Caweltiho, který píše: „western je vždy zasazen do pohraničí, nebo do jeho těsné blízkosti, kde se muž setkává se svým necivilizovaným dvojníkem. Western se tak odehrává na hranici mezi dvěma zeměmi, mezi dvěma epochami a vystupuje v něm hrdina, který zůstává rozdělen mezi dva hodnotové systémy (neboť spojuje městskou morálku s obratností psance).“²⁰

Altman u těchto přístupů nijak nezpochybňuje jejich funkčnost, bere je jako naprostý základ, pouze nechápe jejich oddělenost a tím způsobenou nedostatečnost v určitých aspektech. Vidí jejich jasnou komplementaritu a navrhuje zde nový, komplexnější sémanticko-syntaktický přístup.

V roce 1999, 10 let od vydání původní eseje, rozpracoval Rick Altman své myšlenky o teorii a analýze filmového žánru a zejména koncept sémanticko-syntaktického přístupu v knize *Film/Genre*. Kromě dílčích otázek, které si ve spojení s žánry dále klade a komplexnějších analýz, které v rámci některých žánru provádí a rozvíjí tak své dřívější myšlenky, se zde částečně věnuje i revizi svých předchozích tvrzení a jejich aktualizaci. Zejména pak bere v potaz i třetí hledisko, pragmatický přístup. Ten se týká odlišného vnímání sémantických a syntaktických

¹⁵ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. „Iluminace“ 1989, č. 1, s. 18.

¹⁶ TAMÉŽ, s. 21.

¹⁷ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. „Iluminace“ 1989, č. 1, s. 21.

¹⁸ TAMÉŽ.

¹⁹ MITRY, Jean. Dictionnaire du cinéma, Paris 1963, s. 276.

²⁰ CAWELTI, John. The Six-Gun Mystique.

znaků různými diváckými publiky. Nově tak píše o jakémsi sémanticko-syntakticky-pragmatickém přístupu.²¹

2.2 Žánr crime film

Crime Films (Genres in American Cinema) je přehledovou publikací zaměřenou na jednotlivé definované subžánry, jako je film-noir, gangster film, erotic thriller, private-eye film, crime comedy, nebo police film. Leitch stanovuje jako stěžejní prvek žánru crime film výskyt tří základních figur: kriminálního, oběti a mstitele (tedy detektiva/policisty/nezávislého vyšetřovatele apod.) Kniha se věnuje dílčím případovým studiím, z nichž každá se věnuje analýze jednoho snímku jako zástupce jednoho subžánru. Leitch v nich sleduje právě tyto tři figury a jejich znázornění v jednotlivých subžánrech, stejně jako historický vývoj a postupné „rozplývání“ rozdílů mezi jednotlivými figurami.²² Podle jeho slov tyto figury také nikdy neexistují ve své čisté podobě, jelikož filmy počítají s určitou snahou o realismus, narativní komplexitu, ale zejména by byly „naprosto nezajímavé“.²³ Aby takový film uspěl z narativního hlediska, jsou potřeba komplikace a překvapení právě na úrovni hlavních postav (myšleno právě základních figur) a jejich vzájemných vztahů. Podle Leitcha pramení fascinace crime filmy právě ze způsobů, jakými jsou testovány limity jejich morálních kategorií a budovány rozpory v představách publika prolínáním elementů těchto tří základních figur.²⁴ Dále říká, že tyto tři figury samotné nejsou tím, co by tento žánr definovalo o nic více než zápletky, nebo vizuální styl – tím jsou zejména dva protichůdné narativní koncepty: zhodnocování rozdílů mezi těmito figurami s cílem potvrdit společenský, morální, nebo institucionální řád ohrožovaný zločinem a zkoumání vztahů mezi těmito figurami za účelem stanovení kritiky, která tento řád zpochybňuje.²⁵ Hollywood jde samozřejmě za účelem zisku a úspěchu často cestou morálních klišé jako jsou: *Cesta do pekla je dlážděna dobrými úmysly, zákon je nad jednotlivce a zločin se nevyplácí*. A my jako diváci, si tyto klišé pro účely zachování vlastního dobra a morální čistoty rádi potvrzujeme.²⁶ Morální jistoty, na kterých průmysl stojí tak definují postavu oběti jako přirozenou figuru pro identifikaci diváka, kriminálního jako středobod divákovy strachu a nenávisti a mstitele/mstícího detektiva jako ztělesnění zákona v nejčistší a nejosobnější podobě.

Ačkoliv každý crime film ve svém základu předpokládá stejné tři základní figury, v každém subžánru některé z nich převládají. Figura kriminálního je nejvýraznější v gangsterských filmech a žánru film-noir, mstitel řešící zločin je typicky dominantní v detektivních filmech, policejních filmech a filmech

²¹ ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 207.

²² LEITCH, Thomas. *Crime Films: Genres in American Cinema*. UK: Cambridge University Press, 2004, s. 3.

²³ TAMTÉŽ, s. 14.

²⁴ TAMTÉŽ, s. 14-15.

²⁵ TAMTÉŽ, s. 16.

²⁶ TAMTÉŽ, s. 14.

z prostředí práva a v neposlední řadě je tu figura oběti, na kterou se zaměřuje žánr man-on-the-run, typický například pro Hitchcocka.²⁷

I když se zahrnutí všech filmů, které obsahují tři základní figury kriminální kultury do žánru crime film zdá definičně jako příliš široké a neužitečné, jak Leitch poukazuje, podstatou definice není její úzkost, ani inkluzivita. Tento model tak nemá za účel odlišit crime filmy od non-crime filmů jednou provždy, ale navrhnout nové způsoby, jak nahlížet na filmy ve kterých jsou páčány zločiny.²⁸

Luis M. García-Mainar napsal v roce 2016 knihu *The Introspective Realist Crime Film*. V ní vychází ze sledování trendů žánru v poslední dekádě a půl a pozoruje velké množství filmů, které své zaměření posouvají z očekávané akce a napětí spíše na postavy a jejich osobní a emocionální prožívání zločinů. Tyto filmy se více než jejich předchůdci soustředí na sociální rozměr příběhů, nabízejí podrobnější sociální kontext a autentičnost skrz evokování skutečných událostí, či historických okolností. Jelikož jsou tyto filmy definovány realismem a velkou subjektivitou, navrhuje je označovat právě jako *introspective realist crime films*. Dříve určené tři základní figury a sledování jejich životů v těchto filmech vidí jako způsob, jak pohlížet na obecnější konflikt mezi osobní iniciativou a sociální organizací.²⁹

Primárně se tedy v analytické části zaměřím na sémantické znaky již zmíněných tří fundamentálních figur crime filmu, a to postavu kriminálního, postavu oběti a postavu mstitele a jejich zobrazení v těchto filmech, stejně tak jako mísení morálních hodnot napříč jednotlivými figurami. Dalším znakem, který je pro crime film typický je výskyt akce a podobně také napětí. V tomto lze sledovat přesahy do žánru thrilleru. Stěžejní je zejména dávkování informací divákovi a budování napínavých situací, které může být úzce navázáno (výrazně zejména v některých sub žánrech crime filmu jako je policejní procedurál) na proces vyšetřování. V rámci mnou analyzované kategorie procedurálního vyšetřování zaměřeného na sériové vraždy pak sledujeme často znaky jako je násilí, můžeme určit úroveň jeho explicity a následně přemýšlet o důvodech její volby. V kategorii syntaxe, tedy vztahů mezi těmito dílčími prvky se zaměřím na již zmiňovaný konflikt mezi osobní iniciativou a sociální organizací (ať už se bavíme o postavě vyšetřovatele v konfliktu s vyšší institucí, které musí nutně podléhat, nebo o jeho vztahu k morálním otázkám a společnosti). Dále pak crime filmy tématizují osobní přístup figury mstitele/vyšetřovatele k rozluštění enigmatické hádanky (tedy vyšetření případu a objasnění pachatele). Kromě sémantických prvků žánru crime film se zaměřím také na prvky využívané v dílech vycházejících ze skutečnosti. Ty jsem si stanovil dva. Prvním je úvodní titulek „based on true events“. Pod toto označení zahrnuji i jeho nedoslovné variace, tedy titulky zdůrazňující faktický základ filmu. Druhým prvkem jsou obecně časové/faktografické údaje, které mohou být jak grafické (v podobě zejména titulků s lokací/datací), tak ve formě informací v samotných dialozích, zakomponované v příběhu filmu apod.

²⁷ LEITCH, Thomas. *Crime Films: Genres in American Cinema*. UK: Cambridge University Press, 2004, s. 14.

²⁸ TAMTÉŽ, s. 17.

²⁹ MAINAR, Luis García. *The Introspective Realist Crime Film*. 1. UK: Palgrave Macmillan UK, 2016, s. 3.

3. Kontext skutečných událostí

Vzhledem k faktu, že skutečné události, o kterých pojednávám, sehrávají v rámci mé práce velkou roli, rozhodl jsem se jim věnovat tuto kapitolu. V ní ve zkratce předestřu základní fakta obou případů, přiblížím tím jejich povahu, a to vše bude následně sloužit jako základ pro uvažování v analytické části textu.

3.1 Zodiac

Zodiac (*the Zodiac*, případně v angličtině používaný výraz *Zodiac Killer*) je pseudonym sériového vraha, který byl činný v Kalifornii v období 60. a 70. let, 20. století. On sám se průběžně přihlásil nejméně k 37 obětem vražd, oficiálně je mu připisováno ale jen 7 z nich. Modus operandi Zodiaca byl výběr mladých párů, které pak v klidných a odloučených lokalitách pomocí střelných, či bodných zbraní připravil o život. Často skrýval svoji identitu, v jednom případě měl dokonce oblečený velmi specifický kostým a dvě vraždy bezprostředně po vykonání telefonicky nahlásil policii.³⁰ Co ze Zodiaca a jeho vražd udělalo takový pojem je celková medializace případu. Krátce po první vraždě odeslal do několika amerických redakcí novin dopisy, ve kterých se doznával ke svým činům (autenticitu těchto doznání dokazoval popisem specifických detailů, které policie nedávala k dispozici veřejnosti, případně také přidáním fyzického důkazu z místa činu) a také přidával šifrované vzkazy, které měly vést k jeho odhalení.³¹ Pod pohružkou dalšího a hromadného vraždění vynucoval zveřejňování těchto dopisů na titulních stranách novin. Tím a celkovým budováním svého vlastního kultu (úderné jméno, zapamatovatelný znak, vizuálně výrazné a zvědavost vzbuzující šifry) se dostal do povědomí široké veřejnosti, a ačkoliv jeho existence vzbuzovala (a stále vzbuzuje) strach a znechucení, v určitých aspektech touto záhadností vzbuzoval u některých lidí i jistou míru fascinace.

Robert Graysmith (ve filmu ztvárněný Jakem Gyllenhallem) byl v roce 1968 čerstvě politickým karikaturistou v novinách *San Francisco Chronicle*. Když dorazil první dopis a objevilo se jméno Zodiac, jeho šifrovaný vzkaz i celé mystérium kolem něj, Graysmith případu okamžitě propadl. I když byl zprvu fascinován pouze vizualitou Zodiacových šifer, později propadl i faktické stránce případu a celkové snaze odhalit vrahovu identitu a vyřešit samotný případ. Ačkoliv hlavními postavami vyšetřování Zodiacova případu byli jiní, kompetentnější lidé – v *SF Chronicle* se mu z novinářského hlediska věnoval zkušený kriminální reportér **Paul Avery** (ve filmu jej ztvárnil Robert Downey Jr.) a samotný vyšetřovatel případu ve městě San Francisco byl detektiv **Dave Toschi** (mimo jiné veřejně známý policista, který sloužil jako předobraz postavě Steva McQueena ve filmu *Bullitův případ* (1968)). Ovšem Robert Graysmith postupně případu věnoval velkou

³⁰ Zodiac Killer [online].

³¹ TAMTÉŽ

část svého života. Mezi lety 1973 a 1983, i díky faktu, že byl v roce 1970 případ odložen a policie mu poskytla přístup k materiálům, vyzpovídal Graysmith stovky lidí, jakkoliv zapletených v případě a revidoval jejich dobové výpovědi z policejních spisů.³² Z jeho pátrání vzešla kniha *Zodiac*, jejíž draft měl na začátku 12000 stran.³³

V již zmíněné době odložení případu, v roce 1970, měla policie asi 2500 podezřelých. Někteří, například Arthur Leigh Allen, jsou v případě zmiňováni častěji a patří k nejznámějším z nich. Se *Zodiacem* je spojuje více výpovědí a nepřímých důkazů. O tom, že byl Allen *Zodiac* byl dokonce ve svých knihách silně přesvědčen i Robert Graysmith, Allen bohužel v roce 1992 zemřel na infarkt.³⁴ Žádný přímý důkaz o jeho vině ale neexistuje a policie v roce 2002 vyloučila jeho vinu i srovnáním jeho DNA se vzorkem nalezeným na jednom z dopisů.³⁵ Otázkou je ovšem autentičnost jakéhokoliv testu, policie má neúplný DNA profil založený na dekádách starém vzorku, který ani nepochází z místa činu. I to je jedním z důvodů, které brzdily úspěšnost vyšetřování. Sedmdesátá léta byla technologicky na některé metody krátká. Pomineme-li DNA, potíže působily i detaily jako byla své době malá vybavenost novějšími technologiemi (např. faxy) menších amerických policejních stanic, čímž byla značně zpomalená komunikace a předávání informací.³⁶ Mezi další aspekty patří například nedostatečný náčrt, který zobrazuje průměrně vypadajícího muže s brýlemi a na jehož podobu se odvolávaly ve své době stovky občanů, jelikož jim připomínal jejich rodinné příslušníky, známé apod. a který byl nakreslen z paměti několika málo lidí, kteří podle všeho *Zodiaca* přímo viděli – všichni ovšem buď z dálky, ve tmě, případně si nemohou být jistí, jestli to byl on.³⁷ Bezpochyby se na zmatcích při vyšetřování silně projevila i medializace a popularita případu³⁸ a s tím i velký počet lidí, kteří tvrdili, že mají informace o případu, znají někoho takového, případně jsou pachatelem oni sami.³⁹

Produkce filmu *Zodiac* začala podobně jako u Roberta Graysmithe fascinací. Scénárista **James Vanderbilt** se po setkání s ním ponořil do případu a rozhodl se jej adaptovat do scénáře. Svoji adaptaci nabídl Mikeu Medavoyovi a Bradleymu J.

³² Policie mu prý dokumenty poskytla s nadějí, že něco objeví, jelikož jako běžný občan může podnikat akce, ke kterým by oficiální vyšetřovatelé potřebovali potřebná povolení, oficiální důvody apod.

³³ BOOTH, William. A Killer Obsession. *Washington Post* [online]. 2007.

³⁴ TAMTÉŽ

³⁵ WILLIAMS, Lance. Another possible Zodiac suspect put forth: The Zodiac Case. *SFGATE* [online]. 2009.

³⁶ Jelikož vraždy neprobíhaly na stejných místech (San Francisco, Vallejo, Napa) tak byla komunikace a předávání informací/důkazů mezi policejními stanicemi důležitá

³⁷ DOWD, Katie. Why has the Zodiac Killer never been caught? *SFGATE* [online]. 2021.

³⁸ Pro ilustraci popularity a atraktivity může sloužit i film *Dirty Harry* (1971), který se případem *Zodiac* inspiroval. Okdazuje se na něj i ve filmu *Zodiac*, kdy Graysmith vyruší Toschiho v kině na tomto filmu a ten na Graysmithovu snahu dopadnout pachatele reaguje poznámkou: „*Pal? They're already making movies about it.*“

³⁹ Některé příklady jdou velmi daleko, např. Gary L. Stewart spolu s novinářkou Susan D. Mustafa vydal knihu *The Most Dangerous Animal of All: Searching for My Father . . . and Finding the Zodiac Killer*, ve které podrobnou vyšetřovací rešerší během pátrání po svém biologickém otci, dokazuje že jeho otec byl s největší pravděpodobností *Zodiac*.

Fischerovi ze studia *Phoenix pictures* a ti mu poskytli volnou ruku při psaní.⁴⁰ Když se Fischer a Vanderbilt později setkali s Graysmithem, uzavřeli dohodu na práva jeho dvou knih (*Zodiac* a *Zodiac Unmasked*) a první volba pro režii, díky jeho práci na detektivním thrilleru *Seven*, byl režisér **David Fincher**. Fincherův vztah k tématu pramenil již z jeho osobní zkušenosti s případem, jelikož většinu svého dětství strávil v San Anselmo, nedaleko San Francisca. Přímou se ho tak týkalo například Zodiacovo vyhrožování, že někde v severní Kalifornii zastaví školní autobus a postřílí děti v něm. Zodiac tak pro něj byl dle jeho slov: „*the ultimate bogeyman*“ (ultimátní bubák).⁴¹ Vanderbiltův scénář se mu ovšem líbil i z hlediska své neuzavřenosti, jelikož mu to přijde realistické, nakolik skutečné případy nebývají vždy vyřešené.⁴² Jeho snahou bylo osekát celý mýtus kolem případu a opravdu stanovit co je podložitelný fakt a co jen kolující smyšlenka. Řekl tedy Vanderbiltovi, že by chtěl scénář přepsat s pomocí rešerši ze skutečných policejních spisů.⁴³ Opravdu tak spolu s Fischerem a Vanderbiltem strávili měsíce zpovídáním obětí, rodinných příslušníků podezřelých, bývalých i současných vyšetřovatelů, dvou přeživších obětí a starostů San Francisca a Valleja. Spoustu výpovědí určité aspekty potvrzovalo, jiné je zase vyvracelo, tvůrci se tak v těchto momentech obraceli primárně na policejní spisy.⁴⁴ Mimo jiné do rešerši zapojili odborníky na lingvistiku, aby provedly nové analýzy Zodiacových dopisů.⁴⁵ Velkým vzorem pro Fincherova Zodiaca byl také film *Všichni prezidentovi muži* (1976), nakolik je to, jak řekl sám Fincher: „...příběh reportéra odhodlaného získat za každou cenu svou reportáž a někoho, kdo je v roli investigativního reportéra velmi čerstvě. Všechno je to o jeho obsesi zjistit pravdu.“⁴⁶ Stejně jako v tomto filmu nechce Fincher ztrácet čas představováním postav a jejich backstory, ale rovnou se zaměřuje na samotný případ.⁴⁷

Fincher se tak ve své adaptaci případem pouze neinspiruje, ale vykresluje jej ve snaze rekonstruovat realitu co nejbližší skutečnosti⁴⁸ jak nejpřesněji jen dokáže. Zachovává historicky přesná místa, jména zúčastněných osob, ale i časové údaje.

3.2 Hwaseong murders

Mezi lety 1986 a 1991 došlo ve městě *Hwaseong*, v provincii *Gyeonggi* v Jižní Koreji k sérii znásilnění a vražd 10 žen a dívek. Většina těchto činů byla provedena podobným způsobem, ženy byly uškrceny, či udušeny za použití oděvu oběti jako

⁴⁰ FAYE, Denis. The Messiness of Life and Death. *Writers Guild of America* [online]. 2008.

⁴¹ HALBFINGER, David M. Lights, Bogeyman, Action. *New York Times* [online]. 2007.

⁴² LAWSON, Terry. David Fincher talks 'Zodiac'. *PopMatters* [online]. 2007

⁴³ *Zodiac Production Notes: Paramount Pictures Press Kit* [online]. 2007

⁴⁴ TAMTÉŽ

⁴⁵ HALBFINGER, David M. Lights, Bogeyman, Action. *New York Times* [online]. 2007.

⁴⁶ *Zodiac Production Notes: Paramount Pictures Press Kit* [online]. 2007

⁴⁷ RODRIGUEZ, Rene. 'Zodiac' filmmaker David Fincher recalls wave of panic. *PopMatters* [online]. 2007.

⁴⁸ Nutno dodat, že „skutečností“ je zde myšlena skutečnost tvořená skládačkou paměti všech účastníků, jak je zachycena v záznamech, případně jejich vlastních vzpomínkách.

jsou punčochy, či ponožky. Vrah oběti následoval do odlehlých oblastí a napadal je na stezkách mezi autobusovou zastávkou a domovem, obklopených pouze rýžovými poli s minimem svědků. Ve své době byl případ vnímán jako jeden z hlavních nevyřešených případů, ne-li nejhorší dlouhodobě nevyřešený případ v historii násilné činnosti v Jižní Koreji. S pomocí jedné z obětí, která sexuálnímu napadení utekla a řidiče autobusu, který podezřelého vezl, tehdy policie stanovila jako viníka muže ve věku kolem 20 let, 165-170 cm vysokého, normální postavy.⁴⁹ K vyřešení případu byl nasazen nejvyšší počet policistů v historii země a to kolem 2 a půl milionu. Počet podezřelých a svědků dosahuje až na číslo 21 280 jednotlivců, přičemž byly až 40 118 jedincům sejmuty otisky prstů a bylo ověřováno až 570 DNA vzorků. Důsledkem těchto vražd byl také tlak na technologickou stránku vyšetřování, až při osmém případě se policisté rozhodli využít analýzy vzorků vlasů a až při 9. a 10. vraždě spolupracovali vyšetřovatelé se specialisty z Japonska, aby analyzovali vzorky DNA. Šlo o úplně první jihokorejský případ, zahrnující práci s DNA.⁵⁰

Vyšetřování případu doprovází i několik kontroverzí a nejasností. Podle některých zdrojů si nejméně 4 osoby během 90. let sáhly na život, poté co byli vyšetřováni jako potenciální pachatelé a byli policií údajně fyzicky napadáni a nátlakem nuceni k falešnému přiznání. Místní šéf policie Bae Yong-Ju tyto činy později potvrdil a prohlásil, že osm vyšetřovatelů z tohoto případu již bylo za zneužití svojí moci odsouzeno a potrestáno.⁵¹ Nejvýraznější obětí této kontroverze je ovšem Yoon Sung-yeo, ten byl v 90. letech i přes nedostatek přímých důkazů⁵² obviněn a později odsouzen za 8. případ ze série, jelikož byl policií považován za imitátora ostatních vražd ze série. Yoon si za nespravedlivé odsouzení odseděl ve vězení 20 let, než byl v roce 2009 podmíněčně propuštěn.⁵³

Zlomem v celém případě bylo září roku 2019, kdy více než po 30 letech od první vraždy potvrdil test DNA shodu podezřelého se vzorky nejméně dvou z deseti případů⁵⁴. Lee Choon-Jae, který si od ledna 1994 odpykává doživotní trest ve věznici v Busanu za vraždu své švagrové zprvu další vinu popíral⁵⁵, později ale policie potvrdila, že se Lee přiznal k vraždám celkem 14 lidí, včetně všech 10 obětí v případě sériových vražd v Hwaseongu.⁵⁶ Součástí jeho detailního doznání se stal i

⁴⁹ 이춘재 연쇄살인사건. Naver Knowledge Encyclopedia (v korejštině) [online].

⁵⁰ KYUNG-HYUN, Nam. Hwaseong Killings Still Baffle Police. The Dong-a Ilbo [online]. 1. duben 2006

⁵¹ South Korea police apologize over botched serial killer case. The Jakarta Post [online]. News Desk (Agence France-Presse), 2020.

⁵² V Jižní Koreji platilo až do reformy z roku 1987, že přiznání samo o sobě stačí k obžalobě.

⁵³ CHIA, Lianne. An innocent man was jailed for murder. It took 30 years to find the real serial killer. Channel News Asia [online]. 2021, 3. října 2021.

⁵⁴ Police find suspect in 30-year-old Hwaseong serial murder case. The Korea Herald [online]. 2019, 18. září 2019

⁵⁵ Suspect denies involvement in S. Korea's worst serial murder case. Yonhap News Agency [online]. 2019, 19. září 2019.

⁵⁶ CHOI, Jong-Ho. 이춘재 "이런 날을 줄 알았다"...살인 14건 포함 총 40여건 자백(종합2보). Yonhap News Agency [online]. 2019, 2. října 2019.

8. případ a po opětovném vyšetřování byl při obnoveném soudním řízení Yoon Sung-Yeo prohlášen nevinným.⁵⁷

Režisér **Bong Joon-Ho** se rozhodl začít na filmu pracovat mimo jiné i kvůli svému vztahu ke kriminálním příběhům. Chtěl natočit kriminální film v tradici jihokorejské kinematografie, tedy méně zaměřený na zápletku (což označuje jako typické pro hollywoodský thriller) a více na lidskost a emoce. Také v tom jistou roli hraje jeho vztah k venkovským kriminálním filmům (jako například *Fargo* bratří Coenů), než noirovým snímkům v městském stylu. A na to byl Hwaseongský případ jako dělaný.⁵⁸ Další důležitou myšlenkou byla snaha o zachycení doby osmdesátých let, nekompetence některých lidí a obecného chaosu. Filmem se tak snažil mimo jiné reflektovat proč nebyli vyšetřovatelé ve skutečnosti schopni skutečného pachatele dopadnout a jak jihokorejská společnost v osmdesátých letech fungovala.⁵⁹ Když na filmu začal pracovat věnoval velkou pozornost podrobné rešerši. Jak sám říká, stal se přímo posedlým fakty o případu. Procházel novinové články a reportáže a později začal dělat rozhovory s lidmi zapojenými do případu. S novináři, detektivy i obyvateli měst, kde se vraždy odehrávaly. Největší vliv na něj ovšem mělo setkání s bývalým policistou, který na případu pracoval a který se během jejich rozhovorů dokonce několikrát rozplakal. Jak sám Bong říká: „What struck me most was the purity of his desire to catch the criminal.“. Později při psaní scénáře některé detaily případu výrazně upravil. Zkrátil časový rozsah případu na jeden až dva roky a snížil také počet obětí. Jiné aspekty, jako například explicitní detaily způsobu vražd, ovšem přebíral přímo z policejních spisů. Velkým inspiračním zdrojem se pro něj stala také divadelní hra *Come to see me*, jejíž inscenaci Bong v roce 1996 viděl. Z ní se rozhodl přebrat některé dramatické prvky, jako posloupnost tří hlavních podezřelých, či píseň na přání hrající z rádia v okamžik vraždy. Další prvek, se kterým pracuje hra je kontrast venkovské policie a vyšetřovatelů, kteří přijížděli ze Soulu (vycházející ze skutečnosti), který ovšem není později ve hře až tak výrazný a tyto týmy detektivů vyšetřují každý zvlášť. Bong se rozhodl, že zajímavější bude, když budou v jeho scénáři nuceni spolupracovat. Režisérův producent zprvu nechtěl ke hře kupovat práva, jelikož stejně vychází ze skutečnosti. Bong ovšem nakonec na koupi trval, nakolik se nechtěl vzdát již zmiňovaných prvků.⁶⁰

Bongův přístup je tak od Fincherova poněkud odlišný, ačkoliv produkci taky předcházela režisérova fascinace fakty a při rešerších se podobně věnoval historickým záznamům policie, či rozhovorům s pamětníky, jeho scénář se o podrobnou rekonstrukci nepokouší. Bong spíše staví funkční dramatický příběh (i za pomoci ozvláštňujících prvků vypůjčených z divadelní hry) na popředí výpovědi o jihokorejské společnosti osmdesátých let, kterou se snaží předat. Základní námět a

⁵⁷ CHIA, Lianne. An innocent man was jailed for murder. It took 30 years to find the real serial killer. Channel News Asia [online]. 2021, 3. října 2021.

⁵⁸ RAYNS, Tony. "Alan Moore pushed me to think less about the killer and more about the spirit of the times": Bong Joon Ho on Memories of Murder. *Sight and Sound* [online]. 11. září 2020.

⁵⁹ SBIFF 2020 - Bong Joon Ho Discusses "Memories of Murder". Youtube [online]. 24. ledna 2020.

⁶⁰ RAYNS, Tony. "Alan Moore pushed me to think less about the killer and more about the spirit of the times": Bong Joon Ho on Memories of Murder. *Sight and Sound* [online]. 11. září 2020.

mnohé detaily si půjčuje ze spisů, ale ve zbytku si většinu vymýšlí, ať už jde o postavy příběhu, místa, nebo některé datace.

4. Žánrová analýza

4.1 Zodiac

4.1.1 Prvky filmů podle skutečných událostí

Jak jsem již zmínil v kapitole *Kontext skutečných událostí*, v případě režiséra Davida Finchera je inspirace skutečností až na úrovni dramatické rekonstrukce. I z toho důvodu se jako první budu věnovat sémantickým prvkům typickým pro filmy vycházející ze skutečnosti. První z nich, který jsem si stanovil je úvodní titulek „based on true events“, nebo jeho variace. Ten přichází v úvodu filmu (00:19) v podobě titulku „What follows is based on actual case files“, který poukazuje na autenticitu příběhu, ačkoliv z titulku nelze vyčíst, jak vysoká by mohla být. Samotná práce s časovými/faktografickými údaji je ve filmu velmi podrobná (ať už v rámci samotného scénáře a informací v dialozích, či formou grafických prvků na obrazovce), jak můžeme vidět už ve 14:52, v sekvenci luštění prvního šifrovaného vzkazu. Při přesunu mezi scénami titulek uvozuje jak místo, tak čas uplynulý od předchozího děje v řádu hodin, dnů, týdnů a později ve filmu i celých let. Tyto titulky jsou využívány v přechodech času a místa v celém filmu a jsou podpořeny dalšími formálními postupy. Jedním z nich je přechod prolnutím přes černou, který naznačuje uplynutí delšího časového období. Můžeme to vidět například v pasáži 24:17, kdy titulek odhaluje, že uběhly dva týdny od poslední scény. V čase 1:42:37-1:43:37 je plynutí času zvýrazněno i délkou samotného přechodu, kdy zůstává obraz černý celou minutu a v pozadí je slyšet pouze zvuková koláž hudby a dobových zpráv, která koresponduje s dobou jejíž plynutí přechod symbolizuje. Titulek následně odhaluje, že uběhly celé 4 roky. Když není využit tento typ přechodu, plynutí času ilustruje například montáž jako je tomu v čase 1:01:02-1:02:07, kdy je překlenut čas 4 týdnů, nebo 1:17:07-1:18:04 kdy se posouváme o celých 8 měsících. Důmyslným způsobem znázornění chodu času bez použití přechodu, či montáže je potom scéna v čase 1:30:50-1:31:20, kdy je celý jeden rok znázorněn časosběrným záběrem stavby mrakodrapu.

Obvyklé užití faktografických údajů bývá také na konci celého díla, kdy jsou textem i obrazovými materiály (většinou již autentickými fotografiemi, či videi) popsány události, které v realitě adaptovaný úsek historie následovaly a tento segment většinou předchází závěrečné titulky. To se vyskytuje i v *Zodiacovi*, v čase 2:38:26-2:39:27, kde je na několika kartách napsáno, jaký byl další postup při snaze dopadnout hlavního podezřelého, Lee Arthura Allena a v závěru také krátce shrnut osud tří skutečných osob ztvárněných ve filmu (Davida Toschiho, Paula Averyho a Roberta Graysmithe).

Velké množství zmíněných časových údajů v kombinaci s lokací je autentické a odpovídá formě připomínající kriminální rekonstrukci (Jeden segment plynule navazuje na další.), jelikož přesně vycházejí z policejních spisů. Primárně jde o titulek s datací s přesností na den. (např. data samotných vražd, či data

výslechu, nebo prohlídky přívěsu podezřelého A.L. Allena., ale i data vycházející ze svědectví podezřelých, vzpomínek vyšetřovatelů apod.) Abstraktnější časová určení, které doplňují fakta (například sled událostí po obdržení prvního dopisu, kdy se přesouváme jednotlivými místy, kde se dopisy zabývají) jsou specifikována pouze určením času uplynulého od posledního segmentu („*3 days later*“ aj.) a jsou z velké části dílem scénáristy napsané tak, jak přibližně mohly odpovídat realitě.

4.1.2 Figury kriminálník-oběť-mstítel

Jako jednu ze základních konvencí žánru crime film stanovuje Thomas Leitch výskyt figur kriminálního, oběti a mstitele. Zodiac s těmito figurami pracuje ve své podstatě velmi konvenčně. Figura kriminálního je na první pohled nejzřetelnější a je jí Zodiac. Vycházejíc ze skutečné události je už sám pojem Zodiac objektem určitého kultu, a ačkoliv odhalení jeho identity je samotným předmětem vyšetřování a potažmo zápletky filmu, kult osobnosti postavený kolem této anonymní osoby z něj dělá fyzickou bytost, které je ve filmu věnován velký prostor. Díky tomu ho lze považovat za jednu z hlavních postav, ostatně je i postavou titulní. I přes to ovšem příběh nesledujeme prakticky vůbec skrze jeho optiku a nejsme nijak vedeni k sympatizování s ním. V těchto aspektech tedy figura kriminálního splňuje roli středobodu divákovy strachu a blíží se tak ke konvenčně daným morálním jistotám diváka.

Figura oběti je oproti dvěma dalším stavěna do popředí méně často, ne jinak tomu je i v Zodiacovi. Oběti vražd jsou zde zobrazeny, ale není jim věnován větší prostor. Vidíme je pouze bezprostředně před, během a případně také po samotném násilném činu. Jejich vyobrazení tak slouží pouze jako prvek audiovizuální rekonstrukce založené na skutečných policejních spisech případu. Figura se opět blíží konvenčním morálním hodnotám, nakolik se s ní může divák nejlépe identifikovat.

Stěžejní figurou pro film Zodiac je ovšem postava mstitele, která zde ale není na první pohled tak jednoznačná. Jako mstitele označujeme postavu vyšetřující zločin a ve své čisté konvenční podobě je to protiváha zločince a ztělesnění zákona. Tím bychom ve filmu mohli jasně označit Davea Toschiho, detektiva oficiálně vyšetřujícího případ Zodiac. Na toho ovšem není ani zdaleka kladen takový důraz a za ústřední postavy příběhu bychom označili spíše dvojici Paul Avery a Robert Graysmith. V průběhu filmu se jí stává zejména Graysmith, který se stane díky svému zápalu pro případ Zodiac vyšetřovatelem na vlastní pěst a „přebírá“ štafetu vyšetřování po policii, která už to téměř vzdala. Ačkoliv zde není aspekt doslovného ztělesnění zákona, Graysmith je touto figurou z perspektivy paralely novináře jakožto detektiva, se kterou film pracuje. Z hlediska tohoto prvku tak film můžeme směřovat v rámci žánru do specifického subžánru novinářského crime filmu.

4.1.3 Akce a napětí

Prvek akce je pro žánr crime film typický zejména v průnicích s jinými žánry a v dílčích subžánrech, často jde o hybridizaci žánru crime film s akčním filmem, či subžánr thrilleru. Akce, kterou v rámci akčního filmu definují Kuhnová a Westwell ve své knize *A Dictionary of Film Studies* jako „...mode of popular cinema that foregrounds spectacular movement of bodies, vehicles and weapons, and state-of-the-art special effects.“⁶¹ Se ve filmu prakticky nevyskytuje. Samotné vyšetřování postrádá dynamiku, která by akci otevírala prostor, je spíše pomalé a analytické. Velkou část příběhu tvoří vyšetřování případu civilistou, jehož činností je spíše třízení a sběr informací než přímá konfrontace podezřelých, nebo manipulace se zbraní. S jeho pátráním a píděním se po informacích je spojen spíše prvek napětí, který je naopak v příběhu filmu silně zastoupen. Jedním ze zdrojů napětí je samotná podstata kriminální zápletky, jejíž pointou je odhalení pachatele. k tomu vede postupné získávání stop a důkazů. Tuto zápletku v *Zodiacovi* ovšem ovlivňuje aspekt, že jde o film založený na předem daných faktech. Tvůrcům se však i přes to daří pomocí dramatických postupů (kterými je např. vyvolání strachu o některou z postav) v dílčích pasážích budovat napětí.

Většina těchto scén je motivována právě strachem o život některé z postav. Mohou to být oběti, ve scéně 17:49-22:16, kdy díky okolnostem tušíme, k čemu dojde, ale dlouhý dialog s pachatelem a jeho psychopatické jednání nás drží v napětí, jak bude samotná vražda probíhat a kdy přesně se to stane. Zároveň napětí buduje i očekávání násilí a divácká empatie, či nechuť pramenící z očekávání explicity. *Zodiacův* telefonát do televizního pořadu pro změnu pracuje s napětím, které je probouzeno jak v divákovi, tak v samotných postavách a jeho základem je *Zodiacova* anonymní identita. Očekáváme, jak samotný telefonát bude probíhat, jaké se dozvíme informace a jsme spolu s postavami fascinováni představou prvního přímého kontaktu s pachatelem. Ve scéně, kde se *Graysmith* setká s bývalým kolegou jednoho z hlavních podezřelých, aby získal více vzorků jeho písma je budování napětí dosaženo pomocí dialogu a dávkování informací, které se dozvídáme společně s postavou. Když je muž konfrontován s informací, že domnělé písmo podezřelého je nejbližší shodou se *Zodiacem*, prozrazuje, že plakáty nepsal podezřelý, ale on sám. *Graysmith* si v tento moment uvědomuje, že se dostal do nebezpečí, ale stále je hnán svojí bezhlavou obsesí. Následně ho muž vyzve, aby jej následoval do sklepa. Místo aby se přirozeně pokusil odejít, muže opravdu následuje. Když následně slyší podivné zvuky připomínající kroky nad jeho hlavou, teprve poté se rozhoduje utéct. Jeho odchod dramaticky doprovází zvuk vařící vody na plotně a v poslední vteřině plot twist v podobě zamčených dveří, které mu až následně muž odemyká. Celá tato pasáž je velmi odlišná od zbytku filmu, jelikož přináší napětí laděné až do žánru horroru (včetně formálních aspektů jako je expresivní svícení scény, či zvukový design). Sám *James Vanderbilt* prohlásil, že tato scéna je cíleně odlišná oproti objektivnímu zbytku filmu a doslova říká: *“It does kind of give you that jolt that a lot of the movie is working hard not to*

⁶¹ KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, s. 3.

[give].⁶² Tuto scénu můžeme interpretovat jako metaforu celé Graysmithovy obsese a nebezpečí, které tato bezhlavost může přinést.

4.1.4 Násilí a explicita

Certifikace věkového omezení filmu *Zodiac* se v různých zemích pohybuje od hranice věkově neomezeného ratingu, až po 18+, čemuž odpovídá i originálně udaný rating R v USA. Výskyt násilí ve filmu je dán snahou o realistické ztvárnění vražd, které scény zobrazují a vyznačuje se velmi explicitní povahou. To zahrnuje viditelnou a necenzurovanou střelbu a výstřiky krve, stejně jako viditelné rány při útoku nožem. David Fincher se ve všech technických aspektech drží skutečnosti a explicita je tak logickou součástí povahy rekonstrukce. Scéna vraždy v čase 17:49-22:16 odpovídá jak počtem bodnutí oběti, tak dokonce i místy kam pachatel ve skutečnosti bodal (Bryan Hartnell měl šest bodných ran v zádech, Cecilia Shepard 5 v hrudi a bříše a 5 v zádech).⁶³

4.1.5 Proces vyšetřování

Prvek procesu vyšetřování naplňuje podstatu procedurálu. Vyšetřování v *Zodiacovi* můžeme rozdělit na policejní vyšetřování, které vede Dave Toschi se svým kolegou jakožto vyšetřovatelé s oficiální pravomocí a novinářské vyšetřování, které zastupuje zprvu Paul Avery a ke kterému se později přidá Robert Graysmith. Tyto dvě linky vyšetřování v určitém momentu probíhají paralelně, když se Toschi věnuje oficiálnímu pátrání, zahrnujícímu přístup k místům činu, hledání stop a výslechy podezřelých a Paul Avery z pozice novináře sbírá informace pro další články a skrze dopisy přicházející do novin a své publikované texty prakticky nepřímou komunikuje s pachatelem. Averyho motivace je ale většinu času čistě profesionální, přistupuje k případu s odstupem a snaží se jen dobře dělat novinářskou práci. Jeho povaha ho ovšem dostane do konfliktu s policejním vyšetřováním, když po setkání se spekulativním informátorem rozšiřuje v televizním vysílání nepodložené informace o případu. Následně se z případu i ze svého oboru stáhne úplně a jeho roli v novinářské lince procesu vyšetřování přebírá případem stále posedlý Graysmith. Jakousi dělicí čarou tohoto momentu je již zmíněný posun o 4 roky v čase 1:42:37-1:43:37. Od tohoto momentu se pomyslným hlavním vyšetřovatelem stává Graysmith, když opět konfrontuje Toschiho a ten ho neoficiálně navádí k dalšímu pátrání. Ačkoliv je případ stále otevřený, Toschi si uvědomuje, že už je pátrání na mrtvém bodě a v Graysmithovi spatřuje naději na impulz z jiného úhlu pohledu a možností. Graysmith získává přístup ke spisům. Jeho proces lze vnímat jako určitou revizi předchozího vyšetřování a jeho postřehy odhalují některé nesrovnalosti, které kvůli informačnímu přetlaku unikly záznamům v době prvotního vyšetřování. Cílem této linky vyšetřování už není dopadení pachatele (ačkoliv Graysmith svá zjištění posouvá skrz Toschiho policii), ale snaha se co nejvíce přiblížit odhalení jeho identity a uspokojení Graysmithovy obsese.

⁶² KRING-SCHREIFELS, Jake. Not Many People Have Basements in California ... The Ringer [online]. 2020, 24. září 2020.

⁶³ *Zodiac Killer* [online]. Portland [cit. 2022-03-31].

Z druhotného hlediska pak také shromáždění a revize informací k sepsání jeho připravované knihy.

4.1.6 Konflikt osobní iniciativy x sociální organizace

Tento syntaktický prvek lze ve filmu interpretovat ve vztahu osobní iniciativy Roberta Graysmitha ve střetu s policejním úřadem. Konflikt slouží jako brzdicí prvek možného postupu vyšetřování, jelikož jako diváci vidíme potenciál Graysmithových postřehů a energii jeho obsese a ve stejný moment problematiku některých postupů oficiálního vyšetřování. Jeho zápal pro pátrání naráží ovšem nutně v určitý moment na skutečnost, že je pouhým civilistou. V boji s tímto faktorem se pro něj stává stěžejním bodem setkání s vyšetřovatelem Toschim, v čem mu pomáhá fakt jeho pozice v novinách, kde ho Toschi dříve viděl a jeho úzká vazba na Paula Averyho, kterého Toschi zná. Spojení s Toschim Graysmithovi otevírá dveře k mnoha zdrojům, ke kterým by se jinak nedostal a v ten moment se tak může stát prakticky hlavní hnací silou vyšetřování ve filmu.

4.1.7 Osobní přístup mstitele k rozluštění enigmatické hádanky

Robert Graysmith získává svoji obsesi případem Zodiac hned v momentě, kdy do redakce přichází první dopis. Stejně jako ve skutečnosti je nejdříve fascinován vizualitou šifry a jejím vyluštěním. Později propadá záhadě jako celku, když má díky práci v SF Chronicle některé informace z první ruky a může je použít ve svém vlastním pátrání. Jeho motivace jsou ovšem čistě na úrovni lidské zvědavosti. Není nijak přímo, ani vzdáleně ovlivněn samotnými vraždami. Konceptu *Introspective realist crime film* se tak Zodiac blíží zaměřením na samotné postavy a jejich prožívání případu a odklonem od postupů akčních filmů. Graysmithův osud je ztvárněn realisticky. Vychovává dítě bez matky, později se dává dohromady se svou druhou ženou a mají další děti. Jeho soukromý život ovšem trpí na úkor obsese případem a druhé manželství se hroučí. Tvůrci kombinují tyto dramatické polohy, ale systematická a podrobná procedurální linka je v popředí, zatímco ztvárnění jeho osobního života je upozaděné. Toto rozhodnutí lze interpretovat jako metaforu samotné reality příběhu, stejně jako je jeho soukromý život upozaděný na úkor fascinace kultem Zodiaca v příběhu postavy, je tento aspekt převeden na úroveň narace.

4.2 Memories of Murder

4.2.1 Prvky filmů podle skutečných událostí

Memories of Murder s titulkem „*based on true events*“, ani jemu podobným nepracuje vůbec. Úroveň časových/faktografických prvků v podobě titulků v obraze je ve filmu velmi úsporná. Objevují se pouze dvakrát za celý film, a to na začátku filmu v čase 3:00 a téměř v závěru v čase 2:02:32. První zmíněný titulek je datum „23.10.1986“, který časově ukotvuje objevení prvního těla a potažmo děj celého

filmu. Datum koresponduje také s datem skutečné události, přesněji objevením druhého těla případu. Druhý titulok obsahuje pouze datum „2003“ a uvozuje skok v čase, téměř o 20 let dopředu (do dobové současnosti premiéry filmu), kdy se bývalý detektiv *Park* vrací na místo objevení prvního těla. Na úrovni práce s faktografickými údaji ve scénáři a v samotné mizanscéně film pracuje se smyšlenými jmény, místy (některá místa zůstávají, ale pouze typově; nalezení těla v kanále, v rýžovém poli apod.) a z dat jsou zachovány jen některé (jako například již zmiňovaný datum objevení těla v kanále v úvodu filmu.) Jiná data vražd zmiňovaná ve filmu realitě neodpovídají, případně se reálných časových údajů drží jen přibližně (např. stejný měsíc) S faktografií na konci díla se také nepracuje, po poslední scéně hned následuje titulková sekvence.

4.2.2 Figury kriminálník-oběť-mstítel

V první řadě se zaměřím na figuru kriminálního. Ta má v *Memories of Murder* konvenční podobu, jde o anonymního sériového vraha, který ohrožuje mladé ženy na malém městě. Jeho modus operandi zahrnuje specifickou sexuální deviaci a násilnou vraždu, což tvoří velmi odpuzující obrázek o postavě a vytváří se tak odstup. Divák není nijak veden k zpochybnění morální otázky a můžeme tak kriminálního vnímat jako středobod jeho strachu.

Figura oběti je ve filmu přítomna, většinou ale pouze okrajově. První tři vraždy samotný akt nezobrazují a postavy pro nás sestávají jen ze jména, případně záběru na tělo. V případě čtvrté vraždy vidíme oběť ještě naživu jak odchází z domu několik chvil před samotným aktem. Bližší informace o ní ale nedostáváme, je to pro nás jen další „žena v červeném“.⁶⁴ Specifickým příkladem znázornění oběti je žena z domu na kopci, která napadení vrahem přežila a může tak svojí výpovědí pomoci vyšetřování. Ačkoliv tvář kriminálního neviděla, přináší do případu důležitou informaci o jeho rukách. Nejvýraznější obětí je ovšem postava dívky *Kim*. Detektiv *Seo* se s ní poprvé setkává v čase 44:45, když se během policejní akce schovává s dalšími policisty v dřevěné boudě a *Kim* s kamarádkou se do boudy běží schovat před deštěm. Tady vypráví dívky policistům povídačku o muži ze školní kůlny, který v noci zabíjí ženy. Když pak v druhé polovině filmu, v 1:14:15, *Seo* slyší jednoho z podezřelých mluvit o školní kůlně, rozhodne se dívčí školu navštívit. S *Kim* se setkává podruhé⁶⁵ a snaží se získat o povídačce více informací. Mimo jiné je *Kim* zraněná ze skluzavky a *Seo* ji lepí na poraněné místo náplast. Když dívku vidíme potřetí, prochází kolem partnerky detektiva *Parka*, která se vrací z lékárny. Obě ženy sleduje zpozďálí pachatel, ale nakonec se rozhodne přepadnout právě *Kim*. Paralelně s tím se odehrává dějová linka s detektivem *Seo*, který obsesivně sleduje nejpravděpodobnějšího podezřelého a ten mu ještě stejný večer uniká z dohledu. Když pak ráno přichází na místo činu a vidí oběť, (kterou důmyslným prvkem náplastí tvůrci učinili na první pohled snadno

⁶⁴ Červený kus oblečení je společný prvek pro většinu obětí.

⁶⁵ Prakticky se s ní setkává potřetí – po druhé se dívka objeví během honičky detektivů s podezřelým, kdy detektiv *Seo* zaběhne do dvoru domu a narazí na dvě dívky a dospělou ženu na zápraží. Jednou z dívek je právě *Kim*, která následně dialogem divákům připomíná, že se neobjevuje poprvé.

identifikovatelnou) stává se případ pro detektiva ještě osobnějším. Hrají v tom roli dva propojené aspekty a to ten, že je oběť dítě (když jí dává náplast, ještě to zdůrazňuje slovy: „Stydíš se? Vždyť jsi ještě dítě.“ (1:15:28), podobně ji vnímá i na místě činu, když se snaží odhalenou část těla alespoň trochu zakrýt oblečením. (1:55:05)) a také, že oběť osobně zná. To vede k jeho dalšímu konání, které je tímto osobním vztahem značně zkreslené. Z hlediska konvenčního rámce je figura jasně morálně vyhraněná a divák má blízko k identifikaci s ní.

Mstitele ve filmu *Memories of Murder* zastupují konvenční postavy zástupců zákona, v tomto případě detektivů jihokorejské policie. Z hlediska morálních hodnot je konvence narušována skrze jednu ze dvou skupin. Nejdříve si ovšem musím tyto skupiny stanovit:

První skupinou jsou policisté Park a Jo z malého města a jejich seržant Shin. Druhou skupinu zastupuje jediný detektiv Seo, který přijíždí ze Soulu.

Skupina maloměstských policistů je v prvním momentě vržena do specifické situace – vyšetřují případ, na který do té doby nebyli zvyklí a který svou vážností vyžaduje mnohem vyšší míru profesionality než obvykle. Na jejich chování už od začátku můžeme sledovat, jak složité je pro ně na tuto realitu přistoupit. Vyšetřování je špatně organizované – místo činu není zabezpečené a běhají po něm děti, pohybují se po něm novináři, otisk stopy zničí projíždějící traktor, protože policejní technik nepříjde na místo včas, podobně jako soudní znalec, který přichází jako poslední. Z toho pramení frustrace detektiva Parka, který si úroveň neprofessionality uvědomuje, ale místo aby se to pokoušel zvrátit, soustředí se pouze na vnější obrázek situace a v rámci vlastního ega se uchyluje k prohlubování této neprofessionality amorálními činy. V první řadě se na základě nepodloženého postřehu upíná na postiženého chlapce jménem Kwang-Ho, kterého se snaží při výslechu dotlačit k přiznání k vraždě. Druhý detektiv Jo okamžitě přechází k fyzickému nátlaku a chlapce bije. Z reakce postav je jasné, že policejní brutalita tohoto typu je pro ně běžným postupem. Tato skupina tedy narušuje konvenční postavení figury mstitele, kdy se částečně stává pro diváka zdrojem zla a může být zdrojem strachu. Morální hodnoty definovaných figur se tady tak vychylují a mstitelé částečně splývají s figurami kriminálků.

Druhá skupina, kterou tvoří pouze velkoměstský detektiv Seo je v morálních otázkách mnohem čistší. Seo se přidává do týmu vyšetřovatelů a je okamžitě konfrontován s diametrálně odlišnými hodnotami první skupiny. Zprvu se nezapojuje a je pouze pasivním pozorovatelem. Když ovšem vidí, jaká je situace, začne své vlastní paralelní vyšetřování. Takže zatímco první skupina prezentuje nesvéprávného Kwang-Hoa veřejnosti a novinářům jako obraz úspěšně vyřešeného případu, Seo zjišťuje nevyvratitelné důkazy jeho nevin. Naráží ovšem na nevoli seržanta, který také přistupuje na hru dobrého a úspěšného veřejného obrazu policie za cenu amorálních postupů. Seržant však postupně začíná důvěřovat Seovi, který přichází s podnětnými postřehy, které posouvají vyšetřování dopředu. Stále ale probíhají dvě paralelní vyšetřování, jelikož Park nehodlá na Seovy postupy přistoupit a seržantova náklonnost to ještě prohlubuje. Park se v rámci vlastních, až absurdních teorií vydává na vlastní pěst pátrat do městských lázní po muži, který se

holí a když zjistí, že je to marné tak se dokonce pokouší spolu s Jo na místě činu vykonávat šamanský rituál, který má pomoci dopadnout vraha. Zlom nastává v momentě, kdy je zabita další žena a Park si pod tíhou série vražd konečně uvědomí, že musí dát stranou svoje ego. Se společným cílem a novým, podle všech důkazů zatím nejpravděpodobnějším podezřelým, se Park a Seo dávají dohromady a začínají postupovat profesionálně. Nevybouřený Jo, který se stále uchyluje k násilí, nyní štve i samotného seržanta a ustupuje do pozadí. Nenápadný, ale důležitý motiv je Joova amputace nohy, kvůli zanedbanému zranění rezavým hřebíkem. Pro něj tak typický přímý kop, kterým mučil všechny podezřelé a kvůli kterému si v několika scénách dokonce navléká na botu ikonický návlak tímto momentem mizí a metaforicky tak samotná amputace symbolizuje odchod jedné éry. Emočně se to silně dotkne i jeho parťáka Parka, ve kterém to ještě více prohloubí myšlenku odejít od policie. Seo, naopak, s posledním podezřelým propadá obsesi a díky přesvědčujícím důkazům je přesvědčen o jeho vině. Poslední vražda mladé dívky, kterou jsem zmiňoval u figury oběti, v něm pro změnu zlomí profesionální odstup a v osobním afektu se uchyluje ke všemu co do té doby u maloměstských policistů odsuzoval. Unáší podezřelého a surově ho mlátí, následně mu dokonce hrozí se zbrání, že ho zabije. To vše ve snaze získat od něj přiznání. Když k němu dobíhá detektiv Park s výsledky DNA testu z USA a Seo zjišťuje, že nebyla nalezena shoda, vítězí u něj iracionalita a osobní vklad a je téměř připraven v afektu podezřelého zastřelit. Až paradoxně se mu v tom snaží v posledních chvílích zabránit právě Park.

Figura mstitele je tak nestabilní, její morální hodnoty se pohybují, a ačkoliv z konvenčního hlediska její čistou podobu zprvu ztělesňuje detektiv Seo, i jeho role je zpochybňována v rámci jeho osobního neobjektivního zainteresování do případu v pozdější fázi příběhu.

4.2.3 Akce a napětí

V mnou definovaném rámci akčního filmu se *Memories of Murder* pohybuje. Obsahuje například scénu naplňující podstatu spektakulárního pohybu postav (laicky bychom mohli říct „honičku“ podezřelého) v 1:02:53-1:05:25. Podobně potom scény vyhrocených fyzických soubojů některých postav (1:22:30-1:23:00 – při potyčce Sea a Parka a 1:37:25-1:38:34 – když frustrovaný Jo vyvolá rvačku v restauraci). Celá finální scéna (1:55:40-2:02:22) pak spojuje prvky fyzického souboje a život ohrožujících situací se zbrání, či projíždějícím vlakem. Tyto akční scény ruku v ruce přinášejí i prvek napětí, které vychází zejména ze strachu o život postav, ať už jde o čistě divácký strach (například při fyzické potyčce dvou a více postav), nebo strach sdílený s postavami ve filmu (při přímém ohrožení zbrání, kdy jsme v napětí spolu s obětí, které je vyhrožováno; napětí způsobené očekáváním další vraždy, zejména když je odhalen modus operandi spojený s deštěm). Scéna v čase 14:25-16:04 s tímto očekáváním další vraždy pracuje a cíleně diváka mystifikuje při představení nové postavy. Detektiv Seo jde kousek za ženou, která má strach, že ji pronásleduje. Když žena omylem spadne a Seo se jí snaží pomoci, jede okolo autem shodou náhod detektiv Park a s úsudkem, že jde o násilníka, Sea zpacifikuje. Že jde o jeho nového kolegu se Park dozvídá až poté, mimo záběr a my

jako diváci v navazující scéně v autě. Bong Joon-Ho tak využívá hry s naší nevědomostí, kterou v daný moment s detektivem Parkem sdílíme a vzniká tak až komediálně absurdní vyznění. Jiné scény napětí evokují skrz kriminální podstatu příběhu, kdy toužíme po odhalení a dopadení pachatele. Již zmiňovaná honička podezřelého je silně napínavá, jelikož v daném momentě předpokládáme, že jde podle všeho o pachatele a není nám předem odhalena jeho identita. Běh městem navíc využívá prvky zvyšující napětí, kterými jsou překážky v cestě zdržující detektivy, či falešný neúspěch, kdy je běh na chvíli zastaven, ale po chvíli ještě pokračuje. Napětí sdílené s postavami je chytře využito také v závěrečné části filmu, kdy musí detektivové čekat na výsledky DNA testu z USA, aby mohli případně pokračovat ve stíhání podezřelého. V momentě, kdy detektiv Seo v afektu podezřelého mučí, přichází detektiv Park s výsledkem, jen aby se dostavil plot twist v podobě nekorespondující shody.

Obecně bych ovšem film za čistokrevného zástupce akčního žánru rozhodně neoznačil, ani se nepřikláněl k označení subžánru s přívlastkem „akční“. Scén této povahy je ve filmu jen několik a jsou pouze doplňujícím prvkem autentičnosti příběhu. V popředí jsou zejména vztahy postav, postup vyšetřování a tematizace dobové podoby jihokorejské policie 80. let.

4.2.4 Násilí a explicita

Prvek násilí ve filmu navazuje na již zmiňovaný výskyt akčních prvků, kterými jsou například fyzické potyčky postav. Základem je primárně jednostranné fyzické násilí na podezřelých ze strany policie, které je důležité pro samotný příběh. Toto násilí je ve filmu zastoupeno velmi hojně, prakticky je toto mučení praktikováno na každém podezřelém ve filmu, ale i mezi samotnými postavami. Praktiky kriminálního směrem k obětem jsou pak ještě násilnější, zahrnují jak fyzické násilí (zejména škrčení) tak sexuální násilí (znásilnění) a to vše vedoucí až k vraždě. Explicita je v rámci fyzického násilí jako pěstních soubojů, či kopání přímá, v případě samotných vražd jejich průběh vidíme pouze dvakrát, nejvíce v rámci flashbacků výslechu jediné oběti, která útok přežila, od 1:19:35. Jde ovšem pouze o několik krátkých, detailních záběrů, které nic explicitně násilného, ani sexuálního nezobrazují. Samotná těla obětí jsou pak vidět několikrát, nejexplicitněji odhalené je tělo v čase 36:14, které je navíc už v pokročilé fázi rozkladu. Samotný pohled, který uvozuje vertikální švenk kamery, ovšem trvá necelé dvě vteřiny. Ve filmu se vyskytuje také krev, například v 1:38:20, když si Jo explicitně vytahuje hřebík z otevřené rány a o několik minut později je napřímo viditelný zásah chlapce Kwang-Ho vlakem a následně nedaleko stojící detektiv Park potřísněný krví.

4.2.5 Proces vyšetřování

Proces vyšetřování je zde stěžejní pro příběh filmu, jeho podoba je konvenční, ačkoliv v jeden moment je narušena amorálními postupy během výslechu podezřelých, které se vymykají obecné představě policejní práce. Tato neprofesionalita policejního sboru zahrnují také manipulaci s důkazy, či absurdní pracovní postupy vedou ke značné neefektivitě. Vývoj vyšetřování urychluje

příchod detektiva Sea a jeho profesionální postupy. K dalšímu narušení tohoto prvku dochází v závěru filmu, kdy proces vyšetřování nevrcholí dopadením pachatele.

4.2.6 Konflikt osobní iniciativy x sociální organizace

Tento konflikt můžeme v *Memories of Murder* sledovat opět skrze postavu detektiva Sea, svým příchodem se dostává do sporu s institucí policie v podobě, v jaké funguje na malém městě v dané době. Jeho nesoulad s touto autoritou se zdá být téměř absurdní, zejména z konvenčního úhlu pohledu na tuto instituci v crime filmu s fokusem na figuru mstitele a vyšetřování. Tím je konvenční pohled narušován a je docíleno možnosti kritického pohledu na tuto sociální organizaci, zejména její podobu v Jižní Koreji v 80. letech. Ačkoliv se samotní aktéři a nálada doby nemění, postupem děje se proměňuje přístup postav místní policie, zejména autority seržanta a postava Sea tak může jednat řádně v rámci instituce, nikoliv samostatně a za jejími zády.

4.2.7 Osobní přístup mstitele k rozluštění enigmatické hádanky

Nejosobnější přístup k případu získává napříč filmem zprvu nejobjektivnější detektiv Seo ze Soulu. Velkou roli v tom hraje zejména jeho postupně budovaný vztah s postavou dívky Kim, která se následně v závěru filmu stává poslední obětí vraha. Jeho odstup v první části filmu pramení z malého množství informací, které policisté mají. Podezřelí, které detektiv Park a Jo vyslychají jsou pachateli jen velmi nepravděpodobně a teprve, až když se nashromáždí velké množství informací a silných vodítek, a zároveň také s postupem času i velké množství obětí, začne Seo investovat do případu nejen profesionální, ale i svou vlastní osobní touhu pachatele dopadnout. Následné podezření muže jménem Hyun-gyu je podloženo mnoha důkazy, které jeho vinu podporují a Seo tak získává sebevědomí, že má toho správného podezřelého. Toto sebevědomí ovšem vzápětí střídá stejně silná frustrace, když se mu nedaří získat přímé přiznání a na jediný průkazný důkaz musí čekat několik měsíců.

5. Komparativní analýza

V předchozí kapitole jsem se věnoval jednotlivým sémanticko-syntaktickým prvkům v obou analyzovaných filmech a jejich pojetí. Zjištění z těchto analýz nyní použiji ke vzájemné komparaci filmů.

5.1 Akcent na skutečnost

Rešerše v kapitole kontext skutečných událostí ukázala, že prvotní přístup režisérů a jejich tvůrčích týmů byl téměř totožný. Ačkoliv Fincher začal pracovat s hotovým návrhem scénáře Jamese Vanderbilt, zatímco Bong Joon-Ho vyvíjel scénář zpočátku sám, oba režiséři věnovali velkou pozornost podrobné práci s dostupnými

policejními spisy, dobovými materiály a později i rozhovorům se samotnými pamětníky události. Všichni tři (Vanderbilt, Fincher i Bong) popisují svůj prvotní vklad do díla jako určitou formu obsese. I přesto se ale každý z režisérů v samotném zpracování vydal jinou cestou.

Fincherův *Zodiac* je silně ovlivněn i stejnojmennou knižní předlohou od Roberta Graysmithe. Ta je ve své podstatě tímtež, podrobnou databází veškerých dostupných faktů o případu. Rešerše a práce, kterou do preprodukce filmu vložil Fincherův tým, je snahou pokusit se po řádce let znovu ověřit nashromážděná data a kondenzovat je do podoby filmového scénáře. Z výsledku pak vychází dramatický tvar, který svou komplexností a podrobnou systematičností téměř odpovídá procedurálnímu crime filmu, který sleduje každý krok vyšetřování. Vyšetřování a jeho proces je zde také stěžejní ve spojení s tématy osobní obsese případem a frustrace, které se vážou k figuře mstitele.

Memories of Murder vychází také z již existující adaptace skutečných událostí, z divadelní hry *Come to see me*. Zatímco ale kniha a film *Zodiac* se drží stejné koncepce, tedy velice podrobné rekonstrukce případu se zachováním faktografických dat, divadelní hra *Come to see me* a film *Memories of Murder* jsou odlišná díla, přičemž ani jedno se faktograficky autentických dat nedrží. Bong Joon-Ho využívá základní obraz události získaný z rešerší materiálů pro hlavní kostru svého filmu, kdy zachovává nejzřetelnější fakta (modus operandi vraha, zasazení příběhu, nedořešenost případu), díky kterým je pro diváky a veřejnost inspirace skutečností zřejmá. V samotném ději filmu jsou pro něj ovšem důležitější témata, která chce dostat do popředí a také určitá dramatická funkčnost, kterou podporuje prvky převzatými z divadelní adaptace a jinými, které sám přidává. Téma procesu osobního přístupu figury mstitele k případu, určitého druhu obsese a frustrace z nemožnosti dotáhnout jej do konce tyto filmy sdílí. Proces vyšetřování je pro něj důležitý také, ale z poněkud jiného hlediska. Je to téma doplňující větší téma sociální otázky Jižní Koreji v 80. letech a s ním spojenou politickou situaci a zejména stav policejních složek v menších městech a problém policejní brutality.

Memories of Murder nevolí na rozdíl od *Zodiaca* typický podrobný procedurální postup, spíše se žánrovým zařazením blíží crime dramatu s prvky thrilleru. Povaha odlišných přístupů je také vidět na mnou analyzovaných prvcích typických pro filmy inspirované skutečností. Zatímco *Zodiac* okamžitě tuto skutečnost přiznává a pracuje zejména s faktografickými prvky v podobě titulku v obraze velmi systematicky a pravidelně, *Memories of Murder* neavizuje explicitně ani samotný fakt, že je v základu skutečným případem film silně inspirován. S tím pracuje až samotná propagace filmu, která inspiraci případem dává najevo. V úvahu je nutné samozřejmě brát i lokálnost jihokorejské kinematografie a záměry, které tvůrci zprvu měli. Moje předchozí úvaha zmiňuje jasně rozpoznatelná fakta, díky kterým diváci rozklíčují skutečný případ. V té ale vycházím z představy původního jihokorejského publika, na nějž film primárně mířil. Bong se tak na znalost publika mohl spoléhat, a i to mohlo být aspektem při rozhodování, zdali do samotného filmu tyto informace vloží.

Pro oba filmy společný je závěr, který zůstává neuzavřený. Zodiac v poslední části filmu a následně i poslední scénou, kde ho v roce 1991 jedna z přeživších obětí identifikuje, směřuje k označení A. L. Allena jako nejpravděpodobnějšího viníka. Následující dovysvětlující titulky ovšem tuto úvahu zpochybňují (genetický vzorek z jednoho z dopisů Allenově DNA neodpovídá) a informují, že Allen před případným započítím stíhání zemřel. Procedurální postup vyšetřování ve filmu je tak náhle přerušen a vyšumí do prázdna. Jediným zadostiučiněním pro diváky může být několik málo informací o následujících osudech protagonistů a základ pro osobní zájem o případ. Memories of Murder je v průběhu filmu v mnoha aspektech značně poetičtější a méně technický, podobně vyznívá i symbolický závěr. V něm se posouváme v čase do roku 2003 (tedy do současnosti v době vydání filmu), kdy už Park nepracuje u policie, ale žije se jako prodejce. Při jízdě autem zastavuje a vrací se ke kanálu, kde byla nalezena první oběť, tedy na místo ze začátku filmu. Procházející holčička mu prozradí, že ke kanálu nedávno podle všeho přišel i dosud nedopadený viník. Když se ji ptá, jak vypadal, odpovídá mu pouze, že „normálně“. Poslední scéna pak zobrazuje bývalého detektiva Parka, který se podívá přímo do kamery. Toto ohlédnutí lze interpretovat různě, ale vycházejíc z režisérova předpokladu a tajné touze, že film uvidí i samotný viník a možná v něm probudí alespoň kapku soucitu, která by ho motivovala k doznání, můžeme jej vnímat jako pohled do publika ve kterém může sedět vrah. Když dále spojíme fakt, že Park tvrdí o svém pohledu, že má „šamanské oči“ a pohledem vraha pozná (tento mystický motiv je částečně podpořen scénou v čase 1:06:50, kdy jasně identifikuje muže z místa činu a Seo se na něj jen velice nevěřičně podívá) a tvrzení malé holčičky, že muž vypadal „normálně“, tedy může to být kdokoliv z nás, dal by se jeho finální pohled interpretovat jako snahu tímto pohledem do publika prokouknout až do očí viníka, který možná sedí v kinosále.

5.2 Mstitel a jeho obsese

Protagonisty obou filmů jsou vyšetřovatelé, v používaném modelu analýzy tří základních figur se jedná o figuru mstitele. V Memories of Murder se drží konvenční podoby figury, mstitelem je tedy zástupce zákona (který ovšem morální jistotu podoby této figury ve filmu svým chováním narušuje), v Zodiacovi je touto figurou novinář (a jeho morální ukotvení této figury je mnohem jistější). Výrazným společným rysem obou filmů je obsese protagonisty (v případě Zodiaca bychom jako tuto postavu mohli stanovit Roberta Graysmithe, v Memories of Murder by jím byl detektiv Seo Tae-Yoon). Rozdíl je zejména v jejich přístupu k případu v průběhu filmu a také v motivaci zájmu obou postav.

Graysmith sice zprvu pracuje v deníku jako výtvarník, postupně se ovšem k pátrání v rámci novinářské praxe dostává právě kvůli zájmu o případ. Je tedy civilistou, který je „ve správnou chvíli na správném místě“ díky svojí práci v novinách a prvotní impulz je pouhá zvědavost. Jeho zapálení pramení primárně z jeho charakteru zahrnujícího vášeň k záhadám a šifrám, tvrdohlavosti a lidské vlastnosti „dohrát hru“, kterou začal, až do konce. Tuto motivaci u něj nikdy nepřekonává jiná, jelikož jeho vztah ke skutečným aktérům (zejména obětem)

zůstává stále stejný. Co se postupně mění je jeho vzdálenost od případu, tedy přístup k reálným materiálům, policejním spisům, důkazům, informacím, svědkům, ale i samotnému vyšetřovateli Toschimu. Stejně tak se s hloubkou jeho zainteresovanosti zvyšuje nebezpečí jeho konání. Na rozdíl od něj, detektiv Seo se k případu sériových vražd dostává skrze svojí profesi policejního vyšetřovatele. Pátrání je pro něj tedy práce. Oproti Graysmithovi se ale jeho zájem prohloubí v jeden moment do osobní roviny a přehoupne se tak přes hranici, za kterou se Graysmith ve filmu nevydává.

V jednom momentě jsou oba filmy ve stejné situaci – mstitel má před sebou nejpravděpodobnějšího podezřelého, ale nemůže nic dělat. Robert Graysmith propojuje několik svědectví a informací, které jasně ukazují na Arthura Lee Allena. Detektiv Seo sleduje podezřelého Park Hyeon-Gyua, který také profilu viníka odpovídá mnoha aspekty. Graysmith vše konzultuje s Toschim, sám ale nemá žádnou kompetenci zasáhnout. Seo má ze své pozice kompetenci, ale musí čekat na hlavní důkaz, který jeho podezření potvrdí. Oba v tomto momentě pouze vyčkávají zpovzdálí. Zatímco Graysmithův příběh v tomto momentě opouštíme, Seo v *Memories of Murder* pod tíhou impulsu v podobě zavraždění postavy, ke které má osobní vztah překračuje již zmiňovanou pomyslnou hranici.

5.3 Deformace žánru

Ačkoliv od začátku vycházíme z předpokladu, že jsou oba filmy zástupci žánru crime film, analýza sémanticko-syntaktických znaků ukazuje, že jsou některé z žánrových konvencí narušovány právě na základě skutečných událostí, ze kterých filmy vychází. *Zodiac* svou strukturou a způsobem vyprávění odpovídá sub žánru procedurálního crime filmu, jeho typická podoba je ovšem narušena, když na základě nedořešenosti skutečného případu nedochází ani film ve svém závěru k uzavření dějové linky vyšetřování nakolik není objasněn pachatel. Podobným způsobem skutečné události ovlivňují podobu žánru i v prvcích akce, zejména ve filmu *Zodiac*. Tento prvek se v něm vůbec nevyskytuje, jelikož scénář striktně rekonstruuje skutečné vyšetřování, a to nebylo doprovázeno situacemi, které by tvůrci vyhodnotili jako dostatečně dramatické pro zpracování do podoby akčního filmu a protagonistou je z velké části novinář, nikoliv zástupce zákona. Z tohoto pohledu je tak konvenční podoba žánru crime film narušena, ale snímek lze interpretovat podle García-Mainarova konceptu *Introspective Realist Crime film*, který je odklonem moderních crime filmů od typického prvku akce mimo jiné definován. V podobě figury mstitele dochází také k narušení konvencí, když postavy ztělesňující zákon ustupují do pozadí a roli vyšetřovatele přebírá novinář.

Memories of Murder se od typické podoby crime filmu definované mnou vybranými prvky odklání méně. Deformována je zde zejména podoba sub žánru crime filmu založeného na skutečnosti, která je definována prvky titulku „*based on true events*“ a *časových/faktografických údajů*. Jejich absence je opět motivována povahou skutečné události. Na rozdíl od Davida Finchera pracoval Bong Joon-Ho s událostí, která byla blíže dobové současnosti realizace filmu a svým zasazením na venkov také citlivější než kalifornský *Zodiac*. Bong se tedy z úcty k obětem a jejich

rodinám rozhodl faktografické údaje omezit pouze na nezbytně nutný obecný základ a zbytek doplnit fikcí.

Závěr

Cílem mé práce bylo s použitím sémanticko-syntaktického přístupu k analýze žánru a následné komparace filmů *Zodiac* a *Memories of Murder* objasnit, jak se inspirace skutečnými událostmi promítá do žánrové struktury obou filmů. Z tohoto důvodu jsem třetí kapitulu koncipoval jako faktografický základ skutečných případů, ze kterého jsem mohl při uvažování nad cílem vycházet. Mimo jiné jsem si definoval sadu sémantických a syntaktických prvků typických pro žánr crime film a sub žánr filmů založených na skutečných událostech a ty následně v kapitole žánrové analýzy jeden po druhém analyzoval. S využitím faktografické báze a poznatků získaných z předchozí analýzy jsem v druhé analytické kapitole dával jednotlivé informace do souvislostí za účelem komparace filmů a dosažení stanoveného cíle.

Fincherův *Zodiac* v mnoha ohledech zapadá do žánru crime film velmi konvenčně, specificky pak do sub žánru systematického procedurálního crime filmu. Jeho zpracování si dovoluji nazývat filmovou rekonstrukcí případu, přičemž tato forma silně vychází ze stejnojmenné knižní předlohy. Film pracuje s inspirací skutečností vědomě a skrze prvky titulu „based on true events“ a práce s faktografickými údaji to přiznává. Fincher se tedy silně drží reality a jeho snahou je předat příběh případu *Zodiac* tak, jak se na základě dochovaných informací skutečně stal. Reálný základ svou absencí potenciálně akčních událostí ovlivňuje prvek akce, který ve filmu absentuje a dochází tak k deformaci žánru crime film.

Memories of Murder není koncipovaný jako přesná rekonstrukce faktografických údajů, Bong Joon-Ho se jimi pouze inspiruje a na jejich základě staví fiktivní příběh. Ten s pomocí dramatických prvků vypůjčených z divadelní hry adaptující stejné skutečné události představuje témata, která Bong staví do popředí. Je jimi společenská situace Jižní Koreji v 80. letech, stav policejních složek v menších městech a s tím spojená policejní brutalita. Režisérův přístup ke skutečné události v době tvorby filmu, primárně přihlídnutí k rezonanci činů v kontextu malého města, úcta k pozůstalým obětí a malý časový odstup mezi činem a realizací filmu vede k narušení konvenčních prvků filmů podle skutečné události a tím k deformaci tohoto sub žánru.

Oba filmy, stejně jako oba případy, mají společný neuzavřený konec vyšetřování. U obou filmů tak tato skutečnost narušuje základní prvek procesu vyšetřování a deformuje samotný žánr crime film. Zejména u snímku *Zodiac*, spadajícího do sub žánru podrobného procedurálu zaměřeného na systematické řešení případu je tato absence vyvrcholení výrazná. Vyšetřovací linka na konci filmu je jednoduše utnuta a tím film končí. Film *Memories of Murder* tímto neuzavřením tolik netrpí, vzhledem k jinému postupu vyprávění. Tím, jak netlačí na fakta, nýbrž na méně doslovná témata a symboliku, je jeho konec více otevřený interpretacím.

Dalším společným prvkem pro oba filmy je jistá forma obsese figury mstitele. U obou filmů je podobná, liší se zejména motivací protagonisty. Seo je zprvu objektivní a jeho motivace jsou profesionální. Jeho postupné budování vztahu s postavou Kim však jeho přístup obrací v osobní rovinu. Graysmith takové osobní

pojítko se samotným případem nemá a jeho motivace jsou od začátku založené pouze na osobní fascinaci kultem Zodiaca.

Obecně komparace ukázala, že prvotní podobnost filmů založených na typově stejné skutečné události je pouze domnělá. Ačkoliv na počátku stojí velice podobná obsese tvůrců faktografickou bází komplexních kriminálních případů, každý z nich do svého filmu vkládá svůj vlastní přístup. Ten je ovlivňován jak osobitou tvůrčí vizí zaměřenou pokaždé na jiný typ výsledného díla, tak rozdílnou předlohou, ze které dílo vychází a v neposlední řadě odlišným kulturně-spoločenským kontextem země původu nejen skutečné historické události, ale také dané národní kinematografie.

Prameny a literatura

Literatura

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1 hbk.

ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Iluminace*. 1989, 1(1), 17–29.

MAINAR, Luis García. *The Introspective Realist Crime Film*. 1. UK: Palgrave Macmillan UK, 2016. ISBN 978-1-137-49652-2.

LEITCH, Thomas. *Crime Films: Genres in American Cinema*. UK: Cambridge University Press, 2004. ISBN 0-511-04028-8.

KUHN, Annette a Guy WESTWELL. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012. ISBN 0199587264.

Prameny

Analyzované filmy

Zodiac [DVD]. David Fincher. USA: Warner Bros. Home Ent., 2007.

Memories of Murder [Pečeť vraha] [DVD]. Bong Joon-Ho. Jižní Korea: Intersonic, 2003.

Online zdroje

LEE, Nathan. To Catch a Predator. *The Village Voice* [online]. 2007, 20. února 2007 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://www.villagevoice.com/2007/02/20/to-catch-a-predator/>

DARGIS, Manohla. Hunting a Killer as the Age of Aquarius Dies. *The New York Times* [online]. 2007, 2. března 2007 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2007/03/02/movies/02zodi.html?ref=movies>

GLEIBERMAN, Owen. *Zodiac*. *Entertainment Weekly* [online]. 2007, 28. února 2007 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2007/02/28/zodiac-2/>

SHANNON, Jeff. "Memories of Murder": chaotic crime. *The Seattle Times* [online]. 2005, 10. června 2005 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://archive.seattletimes.com/archive/?slug=webmemories10&date=20050610>

ELLEY, Derek. Film Review: Memories of Murder. Variety [online]. 2003, 24. duben 2003 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://variety.com/2003/film/reviews/memories-of-murder-1200542040/>

THOMSON, Desson. 'Memories of Murder': Worth Investigating. The Washington Post [online]. 2005, 29. červenec 2005 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/07/28/AR2005072800618.html>

RUSSEL, Jamie. Memories of Murder (Salinui Chueok) (2004). BBC [online]. 2004, 29. červen 2004 [cit. 2022-02-02]. Dostupné z: https://www.bbc.co.uk/films/2004/06/29/memories_of_murder_2004_review.shtml

BOOTH, William. A Killer Obsession. Washington Post [online]. 2007, 1. březen 2007 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/02/28/AR2007022801979.html>

Zodiac Killer [online]. Portland [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://zodiackiller.com/frequently-asked-questions-faqs/>

Zodiac Killer [online]. Portland [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://zodiackiller.com/confirmed-zodiac-killer-victims-cecelia-shepard-and-bryan-hartnell/>

WILLIAMS, Lance. Another possible Zodiac suspect put forth: The Zodiac Case. SFGATE [online]. 2009, 19. července 2009 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://www.sfgate.com/bayarea/article/Another-possible-Zodiac-suspect-put-forth-3225232.php>

DOWD, Katie. Why has the Zodiac Killer never been caught? SFGATE [online]. 2021, 6. leden 2021 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://www.sfgate.com/sfhistory/article/why-has-Zodiac-Killer-never-been-caught-15847923.php>

FAYE, Denis. The Messiness of Life and Death. Writers Guild of America [online]. 2008, 2008 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20080102211148/http://www.wga.org/subpage.aspx?id=2326>

HALBFINGER, David M. Lights, Bogeyman, Action. New York Times [online]. 2007, 18. února 2007 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20190611122441/https://www.nytimes.com/2007/02/18/movies/18halb.html>

LAWSON, Terry. David Fincher talks 'Zodiac'. PopMatters [online]. 2007, 2. března 2007 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20081205123844/http://www.popmatters.com/pm/article/david-fincher-talks-zodiac>

Zodiac Production Notes: Paramount Pictures Press Kit [online]. 2007 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z:

<https://web.archive.org/web/20070927225954/http://media.movieweb.com/galleries/3158/notes.pdf>

RODRIGUEZ, Rene. 'Zodiac' filmmaker David Fincher recalls wave of panic. PopMatters [online]. 2007, 3. března 2007 [cit. 2022-04-01]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20081205123849/http://www.popmatters.com/pm/article/zodiac-filmmaker-david-fincher-recalls-wave-of-panic>

이춘재 연쇄살인사건. Naver Knowledge Encyclopedia (v korejštině) [online]. [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=74246&cid=43667&categoryId=43667>

KYUNG-HYUN, Nam. Hwaseong Killings Still Baffle Police. The Dong-a Ilbo [online]. 1. duben 2006 [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://www.donga.com/en/List/article/all/20060401/246760/1>

South Korea police apologize over botched serial killer case. The Jakarta Post [online]. News Desk (Agence France-Presse), 2020, 2. července 2020 [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://www.thejakartapost.com/news/2020/07/02/south-korea-police-apologize-over-botched-serial-killer-case.html>

CHIA, Lianne. An innocent man was jailed for murder. It took 30 years to find the real serial killer. Channel News Asia [online]. 2021, 3. října 2021 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://www.channelnewsasia.com/cna-insider/innocent-man-was-jailed-murder-it-took-30-years-find-real-serial-killer-2213761>

Police find suspect in 30-year-old Hwaseong serial murder case. The Korea Herald [online]. 2019, 18. září 2019 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190918000889>

Suspect denies involvement in S. Korea's worst serial murder case. Yonhap News Agency [online]. 2019, 19. září 2019 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20190919008400315?section=national/national>

CHOI, Jong-Ho. 이춘재 "이런 날 을 줄 알았다"... 살인 14건 포함 총 40여건 자백(종합2보). Yonhap News Agency [online]. 2019, 2. října 2019 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: https://www.yna.co.kr/view/AKR20191002050253061?section=society/accident&site=major_news01

SBIFF 2020 - Bong Joon Ho Discusses "Memories of Murder". Youtube [online]. 24. ledna 2020 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=7YT73OORMHo&ab_channel=officialSBIFF. Kanál uživatele officialSBIFF.

RAYNS, Tony. "Alan Moore pushed me to think less about the killer and more about the spirit of the times": Bong Joon Ho on Memories of Murder. Sight and Sound [online]. 11. září 2020 [cit. 2022-04-04]. Dostupné z:

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/bong-joon-ho-memories-of-murder-2003-korean-cinema-breakthrough>

KRING-SCHREIFELS, Jake. Not Many People Have Basements in California ... The Ringer [online]. 2020, 24. září 2020 [cit. 2022-04-22]. Dostupné z: <https://www.theringer.com/movies/2020/9/24/21453053/zodiac-basement-scene-making-of-david-fincher-jake-gyllenhaal>

NÁZEV:

Žánrová a komparativní analýza filmů Zodiac (2007) a Memories of Murder (2003)

AUTOR:

Tomáš Payer

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

doc. Mgr. Luboš Ptáček Ph.D.

ABSTRAKT:

Tématem bakalářské práce je komparativní a žánrová analýza filmů Zodiac (2007) režiséra Davida Finchera a Memories of Murder (2003) režiséra Bong Joon-Ho. Cílem práce je na základě shrnující rešerše pro orientaci ve skutečných událostech, následné sémanticko-syntaktické analýzy jednotlivých prvků žánru crime film a komparativní analýzy určit jak tyto skutečné události, kterými se filmy inspirovaly, zasahují do žánrové struktury filmů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Žánrová analýza, komparativní analýza, crime film, moderní americká kinematografie, jihokorejská kinematografie

TITLE:

Genre and comparative analysis of movies Zodiac (2007) and Memories of Murder (2003)

AUTHOR:

Tomáš Payer

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Luboš Ptáček Ph.D.

ABSTRACT:

The topic of this bachelor thesis is comparative analysis and genre analysis of movies Zodiac (2007) from director David Fincher and Memories of Murder (2003) from director Bong Joon-Ho. The chief aim of the thesis is to determine how these real events, which inspire the films, interfere with the genre structure of the films, based on a summarizing research for orientation to the actual events, followed by a semantic-syntactic analysis of the individual elements of the crime film genre and a comparative analysis.

KEYWORDS:

Genre analysis, comparative analysis, crime film, modern American cinema, south Korean cinema